

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

JULIANA MACEDO CARNEIRO

**Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do *Farm in the cave*:
inspirações brasileiras no espetáculo *The Theatre***

BELO HORIZONTE

2013

JULIANA MACEDO CARNEIRO

**Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do *Farm in the Cave*:
inspirações brasileiras no espetáculo *The Theatre***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha.

BELO HORIZONTE

2013

Pautilla, Juliana, 1973-

Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the cave [manuscrito] : inspirações brasileiras no espetáculo The theatre / Juliana Macedo Carneiro. – 2013.

126 f. : il.

Orientador: Maurílio Andrade Rocha

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Artes cênicas – Teses. 2. Expressão corporal – Teses. 3. Movimento (Encenação) – Teses. 4. Voz – Teses. 5. Música e teatro – Teses. 6. Representação teatral – Teses. 7. Teatro – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.015

AGRADECIMENTOS

Rememorando cada valiosa contribuição e cada gesto de afeto, agradeço:

À família, meu eixo. À Flora, minha filha, a paciência, a presença, o carinho e o despertar em mim do amor e da confiança na vida. Ao Daniel a disponibilidade, a paciência, a ajuda na transcrição das partituras e na revisão da tradução do inglês para o português. À minha mãe, Suzana João, a força feminina, a coragem, a criatividade, o apoio afetivo e material e a leitura generosa do primeiro texto. Ao meu pai, Harley Carneiro (*in memoriam*), o gosto pela arte. Aos irmãos, pelos laços afetivos que se mostram acima de qualquer dificuldade. Ao tio Ricardo, pelo apoio e encorajamento.

Ao Luiz Augusto Martins. Sem a participação do Guto, esta dissertação não seria possível: ele foi a ponte entre mim e o *Farm in the Cave*. Além disso, sempre respondeu às minhas dúvidas com muita disposição (ao vivo, por *skype*, *e-mail* ou telefone) e me concedeu uma linda e longa entrevista. Foi dele a intuição de me apresentar à Krystyna Mogilnicka, que se tornou uma grande colaboradora nesta dissertação, com as traduções do checo para o inglês. Também me apresentou à dramaturga Profa. Dra. Jana Pilátová, que, mais do que uma entrevista, concedeu-me a honra de uma instigante conversa sobre teatro e arte.

Especialmente a todos os integrantes do *Farm in the Cave*, principalmente ao Viliam Dočolomanský e à Anna Kršiaková, que me concederam entrevistas, e a Nguyen Minh Hieu, a Ti, que me possibilitou um bom pouso em Praga e boas conversas no metrô, indo ou voltando dos ensaios.

Ao Prof. Dr. Maurílio Rocha a orientação, as correções, o espaço de autonomia e por ter aceitado esse desafio.

Aos Professores Doutores Fernando Mencarelli e Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga) por comporem a banca de qualificação e darem preciosas contribuições.

Aos Professores Doutores Mariana Lima Muniz e Fernando Mencarelli por comporem a banca avaliadora da defesa.

Professor Doutor Érico José Souza de Oliveira pela disponibilidade.

A todos os professores do mestrado dos quais tive a oportunidade de ser aluna: os Doutores Antônio Hildebrando, Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga), Ernani Maletta, Evandro José Lemos da Cunha, Fernando Mencarelli, Lúcia Gouvea Pimentel e Mariana Lima Muniz (e os palestrantes convidados). Todos contribuíram na elaboração do pensamento presente nesta dissertação.

Ao Prof. Dr. Fernando Mencarelli e aos colegas da disciplina *Teorias e Práticas na Contemporaneidade*, que deram importantes e fundamentais contribuições para a minha dissertação: Christian Moura, Diogo Horta, Flaviano Souza, Igor Leal, Marcos Coletta, Marlaina Roriz, Priscila Cler, Priscilla Duarte, Raphaela Ramos, Soraya Beluse, Tânia Mara e Thalita Melo. Agradeço ainda à Profa. Ms. Jussara Fernandino, que colaborou na mesma disciplina, fazendo importantes questionamentos ao meu texto. Todos me ajudaram na busca de fontes, autores e informações relevantes.

A todos os colegas do mestrado. Aprendi muito com as inquietações de cada um. Em especial à amiga Elise Vieira, por ter lido cuidadosamente minha dissertação, o que me ajudou a clarear o formato final. Agradeço também ao Fernando Borges Barcelos, a sugestão de bibliografia.

Aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, especialmente à Zina Pawlowski e ao José Sávio Santos.

À Capes a bolsa de mestrado recebida, o que me possibilitou maior dedicação, permitiu adquirir livros necessários à pesquisa, fazer entrevistas e recolher material em São Paulo.

Ao Programa de Intercâmbio Cultural do Ministério da Cultura brasileiro, que me concedeu recursos para viajar para Praga e realizar a primeira pesquisa de campo.

Ao Alício Amaral, da Cia MunduRodá, a rica entrevista, disponibilização da palestra do Viliam Dočolomanský em São Bernardo do Campo e a disponibilidade em contribuir para esta pesquisa.

Ao Guilherme Marques, do *CIT-ECUM*, a generosidade em me disponibilizar o DVD da palestra do diretor Viliam Dočolomanský.

Ao Mário Barro as informações e a disponibilidade.

Aos atores e parceiros do espetáculo *Ode Marítima* – Andreia Duarte, Daniela Perucci, Helena Mauro, Lucas Medeiros, Marcelo Cordeiro e Sinara Teles. A prática da observação e da direção nos faz refazer ideias, sempre. Em especial à amiga-irmã Helena, pelas longas conversas, trocas artísticas e pelos livros emprestados. E também Andreia, pelos livros e textos.

À Rosa Soares as divertidas aulas, as conversas em inglês sobre a pesquisa e a disponibilidade em ler e corrigir vários pontos da dissertação.

À Krystyna Mogilnicka, pelas traduções do checo para o inglês e pela disponibilidade em reponder todas as minhas dúvidas.

À Rita Lopes, revisora, a atenção e a disposição em corrigir meu texto.

À Celina Magalhães a confiança e o apoio material.

À Dona Maria de Lourdes o pouso em São Paulo e os deliciosos cafés.

Aos mestres de Cavalo Marinho, em especial ao Luís Paixão e ao Biu Alexandre.

Ao pensamento de G.I.Gurdjieff.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é mostrar como o *corpo-voz* – entendido como totalidade expressiva do ator – e a musicalidade são essenciais na recepção dos códigos advindos da cultura estrangeira no teatro físico proposto pelo grupo checo *Farm in the Cave*. No decorrer do trabalho, analiso os procedimentos de criação recorrentes nos espetáculos (entre os anos 2002 e 2010), que foram criados a partir do contato com diferentes contextos culturais. Evidencio ainda o processo de criação do espetáculo *The Theatre*, ressaltando os elementos usados na composição cênica, inspirados em padrões de movimento e musicais de manifestações culturais e rituais brasileiros, visando identificar as imagens ressaltadas na encenação e os laços culturais estabelecidos à luz de teorias interculturais no teatro.

Palavras-chave: Teatro Físico, Corporalidade, Musicalidade, Interculturalidade, Encenação.

ABSTRACT

This dissertation aims at showing how the *body-voice* – understood as the expressive totality of the actor – and musicality are essential to the reception of codes that arise from foreign culture in the physical theater proposed by czech group *Farm in the Cave*. Through this work I analyze the recurring creative procedures in the spectacles (between 2002 and 2010) that were created from the contact with different cultural contexts. I analyze further the creative process of the play *The Theatre*, featuring the elements used in stage composition inspired by movement and musical patterns from brazilian rituals and cultural manifestations, seeking to identify which images they choose to highlight in staging and the cultural links that are established in the light of intercultural theories on theater.

Keywords: Physical Theater, Corporality, Musicality, Interculturality, Staging.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - <i>Dark Love Sonnets</i>	21
Imagem 2 - <i>Sclavi - the song of an emigrant</i>	23
Imagem 3 - <i>Waiting Room</i>	24
Imagem 4 - <i>The Theatre</i>	25
Imagem 5 - <i>Cena da morte do Boi</i>	67
Imagem 6 - <i>Cena Bumba 1</i>	68
Imagem 7 - <i>Cavalo Marinho Estrela da Ouro</i>	70
Imagem 8 - <i>Cena Bumba 1</i>	70
Imagem 9 - <i>Cena Bumba 2</i>	71
Imagem 10 - <i>Cena I belong to you</i>	72
Imagem 11 - <i>Cena End of game</i>	73
Imagem 12 - <i>Mestre Barachinha</i>	75
Imagem 13 - <i>Elementos do Maracatu Rural</i>	75
Imagem 14 - <i>Aula com Mestre Shacon</i>	77
Imagem 15 - <i>Cena Resurrection</i>	79
Imagem 16 - <i>Encantados</i>	80
Imagem 17 - <i>Cena Dream</i>	81
Imagem 18 - <i>Cena de Mercado</i>	82
Imagem 19 - <i>Rinha de canários</i>	82
Imagem 20 - <i>Birds</i>	84
Imagem 21 - <i>Carnaval de rua</i>	86
Imagem 22 - <i>Cena Papagaio</i>	86
Imagem 23 - <i>Puppet</i>	87
Imagem 24 - <i>Carregadores de piano</i>	89
Imagem 25 - <i>Aguinaldo Silva</i>	90
Imagem 26 - <i>Oficina Musicality in Theater and Scenic Art in Music</i>	122
Imagem 27 - <i>Oficina Musicality in Theater and Scenic Art in Music</i>	122

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1 - Ritmo base do Bumba-meu-boi pernambucano	68
Partitura 2 - Conjunto de percussão do Cavalo Marinho	68
Partitura 3 - <i>Toada do passo da ema</i>	71
Partitura 4 - Pisada do mergulhão.....	71
Partitura 5 - Conjunto de percussão do Maracatu Rural	74
Partitura 6 - Baque marcação do Maracatu Nação	77
Partitura 7 - Variação da alfaia	77
Partitura 8 - Fragmento da faixa <i>Chamada de Aricury</i>	81
Partitura 9 - Fragmento da faixa <i>Meu Papagaio</i>	83
Partitura 10 - Ritmo básico do Coco.....	84
Partitura 11 - Variação do Coco	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – O TEATRO FÍSICO DO <i>FARM IN THE CAVE</i>	21
1.1 Corporalidade	25
1.1.1 Treinamento corporal, vocal e rítmico.....	31
1.1.2 Mímese.....	36
1.1.3 Partitura.....	37
1.2 Musicalidade	39
1.2.1 Vibração e ritmo.....	42
1.2.2 Canto e entonação.....	46
CAPÍTULO 2 – <i>THE THEATRE</i>	53
2.1 Primeiras motivações e primeiro contato com o Brasil.....	53
2.2 Expedição e cotidiano da pesquisa em Pernambuco.....	59
2.3 Enredo e divisão de cenas do espetáculo.....	63
2.4 No terreiro da criação: da fonte à encenação.....	65
2.4.1 Bumba-meu-boi e Cavalinho.....	66
2.4.2 Maracatu Rural.....	73
2.4.3 Maracatu Nação.....	75
2.4.4 Candomblé.....	78
2.4.5 Pancararu.....	79
2.4.6 <i>Birds</i> /Pássaros.....	81
2.4.7 Coco.....	84
2.4.8 Frevo.....	85
2.4.9 <i>Puppet</i> /Marionete.....	86
2.5 Apontamentos sobre o treinamento específico.....	88
2.6 Apontamentos sobre a música.....	91
CAPÍTULO 3 – A POÉTICA DO ESTRANGEIRO	94
3.1 Interculturalidade, transculturalidade e eurasiático: investigando conceitos.....	98
3.2 Entrelaçamentos	103

CONSIDERAÇÕES	106
REFERÊNCIAS	110
APÊNDICE	122
Relato sobre a oficina <i>Musicality in Theater and Scenic Art in Music</i>	

INTRODUÇÃO

No dicionário etimológico Fronteira (1982, p. 333), o termo *estrangeiro* significa “de, ou relativo à nação diferente daquela a que se pertence”. Do francês antigo *estrangle* (hoje, *étrange*) e este do latim *extraneus*: “extraordinário, raro, maravilhoso”. Pode-se também pensar no *estrangeiro* sob uma perspectiva de proximidade ou distanciamento geográfico, ou sob os aspectos ético, afetivo, social; na relação ou na diferença eu-outro.

A *cultura do outro* – estranho, alteridade, fronteira – perpassou os espetáculos do *Farm in the Cave* ou Farma¹ (de Farma v Jeskyni) entre os anos 2002 (ano de fundação do grupo) e 2010 (ano de estreia do espetáculo *The Theatre*). Ela foi a principal característica de criação dos espetáculos do grupo, no período citado, e colocou em amálgama o teatro físico, a música e a utilização de padrões melódicos, rítmicos e de movimento advindos do contato direto com manifestações culturais populares, ou especificando mais o termo, o que Bião (2009, p. 93) define como “práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados” ou “ritos espetaculares” e “matrizes culturais” (oralidade e escrita). Digo amálgama porque esses elementos foram entrelaçados, mais que colocados um ao lado do outro, em várias instâncias: no jogo teatral, no treinamento dos atores, nas estratégias e materiais da encenação e como motivação temática, na medida em que as dramaturgias dos espetáculos ressaltaram aspectos simbólicos dos contextos culturais pesquisados. Simbólicos, entendidos por Geertz (1989, p. 10) como “sistemas entrelaçados de signos interpretáveis”.

O universo temático abordado nesta dissertação – teatro físico, musicalidade e trocas culturais – permeia minha prática artística. Desde o ano 2000 tenho me dedicado como diretora, atriz, e musicista a ações artísticas que atravessam esses três campos. Com o propósito de ampliar e aprofundar o tema, espero contribuir tanto para a minha própria trajetória, identificando na prática do Farma aquilo que me serve como atriz e encenadora, e ao mesmo tempo delimitando essa prática em um contexto teatral mais amplo, buscando um fio de meada estético que possa ampliar o pensamento sobre o teatro físico, a musicalidade da cena e os estudos na área da interculturalidade no teatro.

¹ Usarei durante o trabalho a abreviação do nome do grupo em checo. O Farma tem sede em Praga. Foi fundado em 2001. Atualmente é composto por sete integrantes: o diretor Viliam Dočolomanský (República Eslovaca); os atores Anna Kršiaková (República Eslovaca), Eliska Vavříková (República Checa), Hana Varadzinová (República Checa), Jun Van Kim (Coréia do Sul), Minh Hieu Nguyen (França/Vietnã). Colaboradores atuais: Luiz Augusto Martins/Brasil (diretor assistente e diretor de palco), Patricie Poráková (atriz), Róbert Nizník (atriz), Roman Horák (atriz). Disponível em < <http://infarma.info/>> Acesso em: 10 fev. 2013.

No grupo *Teatro da Figura*², do qual sou cofundadora, o objetivo da pesquisa prática entre os anos 2003 e 2007 partiu de duas linhas: a máscara teatral, investigação trazida pela experiência da atriz Márcia Torquato, e o Cavalo Marinho³, minha proposta investigativa no grupo. Essa parceria culminou na criação de espetáculos para espaços abertos, inerentes tanto à própria origem popular da máscara teatral, quanto ao Cavalo Marinho. Usávamos os padrões de movimento do folguedo como treinamento “pré-expressivo”, no sentido usado por Barba e Savarese (1995, p. 188), para “fortalecer o *bios* cênico do ator”, ou seja, a presença do ator em cena.

Partindo do princípio de que um corpo, dentro de uma técnica de representação distinta, também carrega outros significados que não servem apenas ao treinamento pré-expressivo do ator, mas também como inspiração para a encenação, processos de criação e jogo, a pesquisa com o Cavalo Marinho possibilitou outras inspirações para um dos espetáculos criados no grupo, *Jogo do Bicho*⁴. Por exemplo, o princípio do prazer de dançar, conduzindo o sentido do lúdico na criação, ou ainda a ocupação do espaço de maneira a minimizar a fronteira plateia e cena, ampliando a noção de espaço cênico.

Pessoalmente comecei a questionar a relação entre pré-expressivo e expressivo: simplesmente achava interessante, expressivo e prazeroso todo o trabalho corporal que desenvolvíamos antes de entrar na cena. Esse questionamento amadureceu quando, em 2007, elaborei junto ao grupo a pesquisa *Máscaras Geométricas*⁵. Criamos máscaras que cobriam todo o crânio, com formatos geométricos tridimensionais e, mediados pelo uso dessas máscaras, exploramos as possibilidades expressivas do corpo no espaço. Sem o propósito de criar personagens ou tipos,

²O grupo *Teatro da Figura* foi fundado em 2004 por mim e pela atriz Márcia Torquato, em Belo Horizonte. Entre 2004 e 2007, colaboraram também outros atores, como: Bruno Colares, Juliana Coelho, Marcos Ferreira, Adriana Soares, Marina Utsch, Marcelo Aléssio, Rogério Gomes e Vanessa Alves. Atualmente o grupo é integrado por mim (Direção), Andreia Duarte, Daniela Perucci, Lucas Medeiros (Atores) e Daniel Carneiro (Videoartista). Disponível em < www.teatrodafigura.wix.com/teatrodafigura > Acesso em: 05 jun. 2013.

³O Cavalo Marinho é um folguedo popular da zona da mata norte de Pernambuco que inclui teatro, dança, música e poesia. Tem sido fonte de estudo de pesquisadores de várias áreas, além de servir como inspiração estética para encenadores, atores, músicos, poetas, brasileiros e estrangeiros. No capítulo dois abordarei com mais ênfase as suas características, já que foi uma das fontes de pesquisa par o espetáculo *The Theatre*.

⁴Produção e Realização do *Teatro de Figura*. Atuação e concepção: Bruno Colares, Juliana Pautilla e Márcia Torquato. Direção: Lenine Martins. Dramaturgia: Nina Caetano. Cenografia e Figurino: Inês Linke. Iluminação: Rodrigo Marçal. Estreia em Belo Horizonte em 2006, com temporada local e turnê estadual e internacional.

⁵Essa pesquisa partiu da indagação feita por mim e pela atriz Márcia Torquato: *o que faz de um objeto uma máscara?* Além do trabalho prático, tivemos motivações teóricas de Merleau-Ponty, Rudolph Laban e conceitos da Geometria. Participaram da pesquisa a bailarina Margô Assis, a dramaturga Letícia Andrade, a artista plástica Ana Gastelois e os atores Juliana Pautilla, Márcia Torquato, Marcelo Aléssio, Rogério Gomes e Vanessa Alves. Projeto de pesquisa prática realizado de setembro de 2006 a junho de 2007, por meio do Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

nem criar um espetáculo, focamo-nos nas possibilidades de composição geradas pela relação corpo, objeto e espaço. Já em 2009, dirigi o espetáculo *Pedaço de Homem Cercado de Outros por Todos os Lados*⁶. No processo de criação, optei por um longo trabalho de observação, tentando perceber a potência expressiva do movimento corporal no jogo dos atores. A dicotomia entre cena e pré-cena, jogo e pré-jogo, de repente começou a cair por terra. Os exercícios que desenvolvia junto aos atores, em treinamento, ou até em aquecimento, eram escolhidos e adaptados à temática do que estávamos trabalhando, nas suas diversas possibilidades de significações.

Entre 2007 e 2009, apesar de desenvolver algumas ações ainda com o grupo *Teatro da Figura*, dediquei-me à finalização da graduação em Licenciatura em Música na UEMG/Universidade do Estado de Minas Gerais, à prática musical de rabeca e percussão no grupo *Cataventoré*⁷ e à docência da matéria Expressão e Preparação Corporal em cursos regulares de formação teatral. Ministrei oficinas de Máscara Teatral e Cavalo Marinho (música e dança) e atuei como preparadora corporal em espetáculos teatrais e musicais. Desde 2009 tenho atuado também como diretora teatral, imprimindo, nas minhas criações em colaboração com vários artistas, um olhar mais voltado para a fisicalidade e a musicalidade na cena. Dirigi em 2012 o espetáculo *Ode Marítima*⁸, baseado nos princípios citados e na poesia.

A experiência com o Cavalo Marinho, a música e o *Teatro da Figura* levou-me a encontrar o Farma com um olhar mais aguçado, para entender questões que venho investigando. Estudar a criação do Farma, portanto, é ir ao encontro de questionamentos que permeiam minha prática.

⁶Atuação e Concepção: Marcelo Aléssio e Rogério Gomes. Direção: Juliana Pautilla. Dramaturgia: Nina Caetano. Trilha sonora: Stanley Levi. Cenografia: Inês Linke. Figurino: Mônica Andrade. Realizado por meio do Fundo Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte/2009. Estreia em 2010, no festival Verão Arte Contemporânea em Belo Horizonte. Em repertório.

⁷Grupo de música instrumental como foco na formação de pífanos e percussão. Disponível em <www.cataventore.blogspot.com> Acesso em: 12 dez. 2012.

⁸Direção e Concepção: Juliana Pautilla. Atuação: Andreia Duarte, Daniela Perucci, Helena Mauro, Lucas Medeiros, Marcelo Cordeiro e Sinara Teles. Paisagens sonoras eletroacústicas: Ricardo Garcia. Cenografia e Figurino: William Rausch. Iluminação: Juliano Coelho e Felipe Cosse. Realizado por meio do Prêmio Myriam Muniz 2011. Estreia em setembro de 2012 - Funarte Minas Gerais, Belo Horizonte. Em repertório.

Pesquisa de campo⁹

Como princípio metodológico, a partir do que Pavis (2010, p. 259) chama de “perspectiva interior”, que propõe a análise de um fenômeno pelo contato direto com a fonte como “observador-participante”, percebi que o trabalho de campo no início do desenvolvimento da pesquisa, poderia ser a chave. Observar, participar, anotar, experimentar, vasculhar. O trabalho de campo naquele momento permitiu-me estar também no lugar de estrangeira, partilhando experiências com uma cultura que eu desconhecia, mais aberta às sensações e à escuta.

Praga, dezembro de 2011, um inverno leve para os habitantes da cidade, mas já bem pesado para uma brasileira. Tive uma sensação inicial de falta de contato humano entre as pessoas, como se um muro alto e largo separasse os olhares. Também dentro do grupo, em contato com a companhia, certa *fronteira* corpórea ficou evidente, mas não se tornou uma barreira para a minha aproximação como observadora. Entendo também que devia ser delicada a presença de uma estrangeira-pesquisadora no grupo: requer tempo a conquista da confiança.

Na cidade, participei da oficina *Musicality in Theater and Scenic Art in Music/Musicalidade no Teatro e Artes Cênicas na Música* (no apêndice desta dissertação faço um relato sobre a experiência), ministrada pelo diretor e por integrantes da companhia. Estudei o material dos espetáculos e da pesquisa do grupo, por meio de vídeos, e realizei três entrevistas – uma com Jana Pilátová, dramaturga e orientadora literária de três espetáculos do grupo; outra com Anna Kršiaková, atriz e produtora integrante do Farma; e a última entrevista, realizada ao final da oficina, com o diretor e os atores da companhia. Assisti ainda a um ensaio do espetáculo *Waiting Room/Sala de espera*, na sede do grupo, e a duas apresentações do mesmo espetáculo. Recolhi quatro trabalhos acadêmicos:

- 1) *The Theatre – from anthropological inspiration to theatre practice/The Theatre – da inspiração antropológica à prática teatral*¹⁰, da pesquisadora polonesa

⁹A pesquisa de campo foi realizada com recursos do Programa de Intercâmbio Cultural do Ministério da Cultura brasileiro, que me possibilitou estadia e participação em oficina ministrada pelo Farma.

¹⁰O texto em inglês apresentado e aprovado na *Charles University* em 22 de setembro de 2010 foi-me gentilmente cedido pela autora. Trata-se de um capítulo de sua tese em fase de doutoramento. As informações contidas nesse texto foram baseadas em entrevistas diretas com os integrantes do Farma, em diário pessoal da autora e do diretor, e arquivo videográfico do grupo que não tive acesso. Esse texto foi publicado em Polonês com o título *"Teatr" jako gabinet luster. O inspiracjach antropologicznych Farchy w Jaskini. Kultura i*

Krystyna Mogilnicka (2010). Texto de 46 páginas, em inglês que aborda as motivações do grupo para a pesquisa no Brasil, bem como uma análise sobre as influências estéticas do grupo. Krystyna Mogilnicka é mestre pela Universidade de Varsóvia. Em fase de doutoramento na *Charles University* em Praga, sua pesquisa aborda a influência da tradição teatral de Jerzy Grotowski nas poéticas de Włodzimierz Staniewski, Eugênio Barba e Viliam Dočolomanský. Ela teve estreita colaboração artística com o Farma, atuando como assistente de produção (de janeiro de 2007 e abril de 2008), produtora *freelancer* no evento *Conferência Afro-brasileira* (dezembro de 2008) e como assistente de direção do espetáculo *The Theatre* (de setembro de 2009 até a estreia em fevereiro de 2010).

- 2) *Výskum a jeho aplikácia v praxi/Pesquisa e sua aplicação prática*, da atriz do grupo Anna Kršiaková (2010). Trata-se de um resumo de 20 páginas do conteúdo da tese de mesmo nome, publicado em eslovaco, com ênfase no processo de criação do espetáculo *The Theatre*. Aborda a expedição (como o grupo nomeia suas viagens de pesquisa) realizada no Brasil em 2008 e 2009 e dá detalhes sobre o treinamento para o espetáculo. Traduzida para o inglês por Krystyna Mogilnicka.
- 3) *Scéničnosť a Hudebnosť/Teatralidade e Musicalidade*, da atriz do grupo Hana Varadzinová (2008). Resumo de 18 páginas da tese de mesmo nome, publicado em checo. O tema trata da criação de personagem¹¹ no espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant*, bem como das características principais de expressão a partir da fala e do canto. Também traduzida para o inglês por Krystyna Mogilnicka.
- 4) *Mímeses a poiesis*, da atriz do grupo Eliska Vavříková (2008). Resumo de 15 páginas publicado em inglês, que relata a transformação do material da pesquisa para a criação do espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant*.

Em Belo Horizonte, realizei a segunda pesquisa de campo entre 13 e 17/06/2012, durante a participação do grupo no *FITBH 2012/Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte*¹². Observei dois ensaios e assisti a três apresentações do espetáculo. Em 25/06/2012, realizei entrevista com o diretor da companhia e recolhi mais um texto:

Spoleczeństwo, 2012, n. 2. Disponível em <
<http://www.isppan.waw.pl/ksiegarnia/kis.htm>> Acesso em: 20 mai. 2013.

¹¹Nos trabalhos acadêmicos de Dočolomanský (2007), Vavříková (2008) e Varadzinová (2010) há o uso da palavra *character/personagem*. Na tese da atriz Kršiaková (2010), ela usa a palavra *type/tipo*. Optei por usar a palavra *personagem* em toda a dissertação, quando me referir à composição de personagens, figuras ou tipos, mesmo que o grupo não use uma estética naturalista, realista ou psicológica na composição dos mesmos.

¹²O espetáculo foi apresentado nos dias 14,15, 16, 17 de junho de 2012, no Cine Teatro Santa Tereza.

- 5) *Expression as a transmittal of human experience: a reflexion of practices during the work on Sonnets of Dark Love and Sclavi – the song of an emigrant performances/Expressão como transmissão da experiência humana: uma reflexão das práticas durante a criação dos espetáculos Sonnets of Dark Love e Sclavi – the song of an emigrant*, do diretor Viliam Dočolomanský (2007). Trata-se de um resumo em inglês, de 10 páginas.

Em abril de 2013, para finalizar a escrita do segundo capítulo, fiz uma entrevista em Belo Horizonte com o colaborador artístico do Farma, Luiz Augusto Martins¹³. Em maio do mesmo ano fiz outra entrevista com Alício Amaral, da *Cia Mundurodá*¹⁴, em São Paulo.

Recolhi, em maio de 2013, dois vídeos de duas palestras proferidas por Viliam Dočolomanský no Brasil. A primeira, *Expressão como transmissão da experiência humana*, foi realizada no evento *ECUM 2008/Encontro Mundial de Artes Cênicas 2008*, no dia 19 de março, no *Centro de Cultura Nansen Araújo-Teatro Sesiminas*, em Belo Horizonte, na qual o diretor abordou o tema da sua tese de doutorado. A segunda palestra, sem nome, foi gravada no *Centro de Cultura São Bernardo*, em agosto de 2010, em São Bernardo do Campo, e promovida pela *Cia Mundurodá*. Nela, o diretor abordou com detalhes as motivações da pesquisa feita no Brasil para a criação do espetáculo *The Theatre* e explicitou princípios de criação do grupo em espetáculos anteriores. Participei dessa palestra como ouvinte.

Embasa esta escrita o contato direto com o Farma e alguns de seus colaboradores diretos, participação em atividade formativa ministrada pelo grupo, reunião e tradução de textos acadêmicos dos integrantes, entrevistas, palestras, conversas informais, apreciação dos espetáculos do grupo ao vivo e em vídeo; acesso a bancos de teses de universidades brasileiras e estrangeiras; apreciação de áudio e vídeo, no *Youtube* e *Vimeo*, de várias

¹³Luiz Augusto Martins (nome artístico Guto Martins) conheceu o Farma em Ouro Preto, na primeira vinda do grupo ao país, em 2008. No mesmo ano participou de *workshop* do grupo em Praga e da expedição em Pernambuco. Desde 2009 colabora com o Farma, tendo participado como produtor assistente da montagem do espetáculo *The Theatre*.

¹⁴A *Cia Mundurodá* foi fundada por Alício Amaral e Juliana Pardo, e se dedica ao estudo de danças populares cênicas brasileiras para o treinamento do ator e à criação de espetáculos. Alício e Juliana fizeram assessoria técnica no espetáculo *The Theatre* em 2008 e 2009. Segundo Amaral (2013), eles conheceram o Farma por meio de Patrícia Braga Alves, que os indicou para acompanhar o grupo na expedição em Pernambuco. Patrícia é produtora e traduziu a palestra de Viliam Dočolomanský no *ECUM 2008*, em Belo Horizonte. Em 2010 Viliam colaborou com a companhia como orientador cênico do espetáculo *Estrada*. Disponível em <<http://munduroda.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

referências apontadas nas bibliografias pesquisadas, principalmente relacionadas ao teatro físico e ao Farma. Ressalto ainda os arquivos pessoais: as informações contidas sobre o Cavalo Marinho, o Maracatu Rural e outras manifestações populares de Pernambuco são respaldadas por fotos, vídeos, gravações de áudio e vivência direta com mestres¹⁵ e grupos da região. Realizei três viagens à zona da mata norte de Pernambuco, Recife e Olinda, entre os anos 2000 e 2006. Fiquei no local durante quatro meses no ano de 2000, um mês em 2004 e um mês em 2006. Já em 2009, como conclusão do curso de Licenciatura em Música na UEMG/Universidade do Estado de Minas Gerais, realizei a monografia *Entre a cena e o som: uma abordagem do Cavalo Marinho pernambucano*, com subsequente publicação de artigo (CARNEIRO; FILHO, 2010, p. 31-43). Na monografia também abordo a relação entre cena e sonoridade, analisando, a partir do conceito de textura musical, trechos de uma apresentação do *Cavalo Marinho Estrela de Ouro*, de Condado, Pernambuco.

Na pesquisa bibliográfica busquei informações em antropologia cultural, etnocenologia, interculturalidade no teatro, musicalidade no teatro, teoria teatral, teoria musical, performance, teatro físico e encenação contemporânea.

Modus Operandi

De acordo com Geertz (1989, p. 04), a prática basilar da antropologia é a etnografia. Para ele, a compreensão dessa prática respalda a análise antropológica, mas não é apenas a técnica ou o método utilizado na etnografia que define uma boa análise:

praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”, tomando emprestada uma noção de Gilbert Ryle.

Essa proposta de densidade de Geertz (1989, p. 10-11) guiou-me para estabelecer o *modus operandi* da dissertação, pois propõe, a partir de um olhar mais específico ou localizado, um “alargamento do discurso humano”, ou seja, uma possível sistematização das “nossas próprias

¹⁵Nome comumente dado à pessoa que detém ou produz um dado conhecimento no ofício ou na tradição à qual se vincula. As funções exercidas em ritos e nas manifestações culturais podem ser consideradas de certo modo ofícios: tocar, cantar, dançar, construir adereços ou instrumentos etc. O processo de transmissão de conhecimento não se limita ao aprendizado técnico, porque inclui experiência e relação direta com a vida e o cotidiano do mestre.

interpretações do que pretendem nossos informantes, ou o que achamos que eles pretendem”. Fontes de primeiro grau nem sempre geram interpretações de primeira mão, e ele problematiza: somente um “nativo” (aqui o próprio integrante da companhia) pode fazer uma interpretação de primeira mão, pois somente ele conhece a sua própria cultura (sua prática teatral). Então qualquer interpretação é já ficção, “ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’”. Por isso optei, no decorrer da dissertação, por problematizar a discussão a partir da própria *fala* dos integrantes. Para evidenciar essas falas e o léxico usado pelo grupo, uso uma formatação diferenciada, em forma de epígrafes enquadradas e divididas pelos temas abordados.

A proposta que trago no contexto dessa dissertação, a poética do estrangeiro, não chega a ser uma definição, mas se tornou no decorrer dessa escrita, uma proposta de análise que pretende entender a prática da criação artística que parte do encontro com o outro. Mais especificamente identificar como o Farma 1) *interage* com uma dada cultura; 2) favorece uma *integração* artística em *nível estético e operativo*; 3) estabelece uma *nova criação*, que não poderia existir se não tivesse havido esse contato. Para responder esses tópicos com mais profundidade, analiso o espetáculo *The Theatre*. A escolha desse espetáculo se deve ao meu interesse em entender a troca cultural no teatro contemporâneo e contribuir com uma visão *de dentro*, isto é, analisar o olhar do estrangeiro sobre temas próximos ao meu universo simbólico.

Início o capítulo 1 fazendo uma explanação das quatro primeiras criações do grupo e suas principais inspirações. E, a partir de dois conceitos, corporalidade e musicalidade, procuro delimitar a estética do teatro físico proposto pelo grupo, a partir das falas dos integrantes em conjugação com referenciais teóricos do teatro, da música e da antropologia cultural.

O capítulo 2 é todo dedicado à análise do espetáculo *The Theatre*, no qual faço primeiramente um relato das primeiras motivações e primeiros contatos do grupo com o Brasil, identificando as fontes que fundamentaram a criação e os *motivos*¹⁶ mais recorrentes. Uso a palavra motivo¹⁶, tanto para pensar as escolhas simbólicas, coreográficas e dramatúrgicas, quanto musicais, que foram usadas na encenação. Embasam a escrita desse capítulo, entrevistas, palestras e depoimento do grupo e de colaboradores brasileiros, além de estudos teóricos voltados às

¹⁶ No sentido musical, o motivo é um elemento ou fragmento recorrente, mais visível ou perceptível numa composição. Pode ser um fraseado rítmico, harmônico ou melódico.

análises principalmente estéticas e antropológicas das manifestações populares e ritos brasileiros.

No capítulo 3, investigo a poética proposta pelo grupo identificando quais imagens procura ressaltar. Ainda no mesmo capítulo, especulo sobre o tipo de troca cultural que o grupo objetiva dentro do campo de estudos interculturais no teatro e sobre os seus objetivos à luz dos seguintes estudos: interculturalismo de Schechner (1996, *apud* PAVIS, 1996); interculturalidade, transculturalidade e eurasiático de De Marinis (2011) e entrelaçamentos culturais de Fischer-Lichte (2010, 2011).

CAPÍTULO 1 – O TEATRO FÍSICO DO *FARM IN THE CAVE*

Imagem 1 - *Dark Love Sonnets*



Cenas do espetáculo. Autor: Tomas Karas. Fonte: Farm in the Cave (2013)

O primeiro espetáculo do Farma, *Dark Love Sonnets/Sonetos do Amor Oscuro*, estreado em 2002, foi criado a partir de uma expedição feita na Andaluzia e de fatos da vida de Federico Garcia Lorca (1898-1936). Tendo as obras *Assim que se passarem cinco anos* (2000) e *Sonetos del amor oscuro* (1995), ambas de Lorca, como *norte*, o Farma vai em busca do terreno cultural vivido pelo autor. É nesse espetáculo que o grupo iniciou sua pesquisa cênica com base na troca cultural, ganhou projeção artística e nome: *Farm in the Cave* é a tradução da palavra árabe *Daimuz*, nome da fazenda da família de Garcia Lorca. A temática principal desse espetáculo é a intolerância e o amor entre Lorca e Rafael Rodriguez Rapún. Para Ian Gibson, considerado o maior biógrafo do autor e colaborador nessa pesquisa do Farma, Lorca foi executado em 18 de agosto de 1936, por nacionalistas, vítima da Guerra Civil Espanhola, acusado de ser homossexual e comunista.

Em expedição feita na Andaluzia o grupo pesquisou o Flamenco, principalmente o *cante jondo*, o ritmo da *buleria*, bem como o treinamento dos *toreadores*. A *buleria* é um dos ritmos mais movidos e festivos do flamenco. Os tempos fortes do compasso 12/8 são 12, 3, 6, 8, e 10. O *cante jondo* é um canto melismático¹⁷, de caráter doloroso e confessional. De acordo com o E-dicionário de termos literários (2010):

¹⁷Canto melismático: quando uma mesma sílaba da palavra é prolongada, variando as notas dentro da melodia. Exemplos de cantos melismáticos são o canto gregoriano e o aboio nordestino.

Possuído pelo duende, esse "espírito oculto de la dolorida España" (Lorca: I, 1067), o *cantaor* percorre os recônditos meandros do inconsciente colectivo. Obedecendo a cânones há muito estabelecidos, não só constrói uma representação de si próprio e do seu povo [...] mas também invoca por via de imagens atávicas os mistérios das antiquíssimas religiões que outrora fecundaram o imaginário andaluz.

Segundo o diretor do Farma Viliam Dočolomanský (2007, p. 3), essas escolhas foram estimuladas pelo desejo de encontrar um “flamenco antigo”, mais tradicional, sem tantas influências contemporâneas. Nessa primeira expedição na Andaluzia estabeleceram-se os fundamentos do teatro físico proposto pelo grupo, com o treinamento advindo da troca cultural e tendo o ritmo como “base de um complexo trabalho com a voz, a respiração, os movimentos e como arte de construir o tempo no espetáculo”.

O grupo ganhou projeção internacional com o próximo trabalho, *Sclavi – the song of an emigrant/ Escravo – a canção de um emigrante*, estreado em 2005. Dočolomanský (2007, p. 14) diz que, diferentemente do trabalho anterior, a pesquisa de campo nesse espetáculo surgiu antes mesmo de uma temática definida. A motivação partiu do desejo dos atores em pesquisar algo mais próximo de suas raízes culturais. O tema da emigração foi delineado durante a expedição ao leste da Eslováquia, por uma aproximação maior com o universo emocional/afetivo das pessoas das comunidades visitadas, depoimentos e cartas de eslovacos imigrados para os Estados Unidos, cantos ucranianos e rituais rutenos. Os rutenos são grupos étnicos minoritários formados por povos ucranianos, húngaros, eslovacos, romenos, russos, entre outros.

Após cinco meses de ensaio e improvisações a partir do material pesquisado em expedição, a obra *Hordubal*, sugerida pela dramaturga Jana Pilátová¹⁸, foi escolhida para dialogar com a pesquisa que o grupo já estava desenvolvendo. A novela de Karel Capek (1890-1938), escrita em 1933, conta a história de um trabalhador do interior da Eslováquia que parte para a América em busca de sustento, permanecendo oito anos fora de sua aldeia, uma região de rutenos. Ao retornar, sua família – filha e esposa – não está mais na mesma situação, então imaginada por ele: sua esposa tem um amante e mantém com ele uma relação de troca de

¹⁸Jana Pilátová é polonesa radicada em Praga. Professora Doutora na Faculdade de Teatro da DAMU/Praga. Foi dramaturga do Farma nos espetáculos *Sclavi*, *Waiting Room* e *The Theatre*. Fez estágio no final da década de 1960 no Teatro Laboratório de Grotowski e colaborou com o grupo Odin Theatre na década de 1990. Seu perfil acadêmico está disponível em < <http://www.damu.cz/katedry-a-kabinety/katedra-autorske-tvorby-a-pedagogiky/pedagogove/doc-phdr-PILÁTOVÁ-jana> > Acesso em: 18 abr. 2013.

favores suspeita. Torna-se estrangeiro na sua própria terra. A partir da questão da emigração, na qual a vida do indivíduo se reduz às necessidades materiais, sem direitos sociais e identitários, o grupo relaciona o tema à atual situação dos eslavos na Europa: a palavra *eslavo* tem origem no latim *sclavus/Sclavi* (pl) e quer dizer escravo. Contextos individual e social se misturam, revelando uma vida sem laços, numa clara autoironia.

Imagem 2 - *Sclavi - the song of an emigrant*



Cenas do espetáculo. Autor: Guto Muniz. Fonte: Foco in Cena (2012/2013)

Esse espetáculo contou com a colaboração de Marjana Sadovska, na direção musical, arranjos e preparação vocal. Marjana é cantora e ex-atriz do grupo teatral polonês *Gardzienice*¹⁹. Grupo pouco conhecido no Brasil, é um exemplo de prática teatral com base na musicalidade e nas trocas intraculturais (dentro da própria matriz cultural).

O terceiro espetáculo, *Waiting Room/Sala de espera*, estreado em 2006, é a retomada de cenas e situações desenvolvidas em 2003 no projeto *Journey to the Station/Viagem para a Estação*, no qual o Farma, juntamente ao grupo teatral norueguês *Stella Polaris*²⁰, criou um espetáculo *site-specific*²¹, a partir da ocupação da estação *Zilina-Záriece*²². A estação fica na região norte da Eslováquia e de lá saíram para os campos de concentração poloneses mais de 18 mil judeus

¹⁹Disponível em: < <http://www.gardzienice.org> > Acesso em: 6 out. 2012.

²⁰ Disponível em: < <http://www.stella-polaris.com/en> > Acesso em: 6 out. 2012.

²¹Obras criadas de acordo com um ambiente ou um espaço determinado. Em geral são trabalhos planejados para espaços onde os elementos arquitetônicos e simbólicos (histórico, cultural, institucional) são ponto de partida para a criação da obra ou fundamentam algum aspecto da criação. A arte *site-specific* é comumente associada às artes visuais, mas muito usada nas artes cênicas. Verificar estudo de Kwon (1997).

²²Atualmente a estação funciona e abriga, desde 2003, um centro cultural com promoção de laboratórios e projetos artístico-pedagógicos. Disponível em: < <http://www.stanica.sk/?lang=en> > Acesso em: 10 mar. 2012.

eslovacos, entre março e outubro de 1942. A partir dessa experiência, da análise de documentos históricos, do encontro com sobreviventes do Holocausto, o grupo criou posteriormente o espetáculo.

Em *Waiting Room*, a sala de espera é recriada no palco, e uma porta que divide seu interior do exterior funciona como passagem simbólica entre situação real (trauma da Segunda Guerra) *versus* imaginária (fantasmas que permeiam a memória desse acontecimento). A relação entre viajantes ocasionais, vivos e mortos, funciona como uma metáfora de feridas deixadas pela Segunda Guerra Mundial. No treinamento corporal desse espetáculo, segundo Mogilnicka (2010, p. 5), o grupo teve suporte da bailarina Charlotta Öfverholm, ex-atriz do grupo DV8, o que indica, no teatro físico proposto pelo grupo, a busca por referências da dança contemporânea.

Imagem 3 - *Waiting Room*



Cenas do espetáculo. Autor: Desconhecido. Fonte: Farm in the Cave (2012/2013)

The Theatre/O Teatro, o quarto espetáculo da companhia, estreado em 2010, foi criado por meio do contato direto com manifestações populares brasileiras, mais especificamente o Cavalo Marinho da zona da mata norte pernambucana, o Maracatu Rural, o Maracatu Nação, o Coco, o Frevo e as experiências com o Candomblé e com a tribo Pancararu, em Brejo dos Padres/Tacaratu²³.

No espetáculo, uma *trupe de teatro* – inspirada na formação de um grupo de Cavalo Marinho – encena ininterruptamente a morte e a ressurreição do boi para um grupo de espectadores de

²³ No capítulo 2 explico mais detalhadamente cada uma das manifestações afro-brasileiras e a vivência do grupo na tribo Pancararu. Bem como a relação dessas manifestações com a construção do espetáculo.

olhos vendados. Incapacitada de manter vivo o grupo, a *trupe* se desfaz, revelando como a vitalidade artística pode ser perdida por causa do sistema opressor da espetacularização (DEBORD, 1997) e até pela incapacidade do próprio artista em exercer sua liberdade dentro de seu próprio grupo. A dramaturgia parte do recurso metateatral, para repensar o teatro contemporâneo, a partir da teatralidade presente nas manifestações populares e ritos. O capítulo 2 é dedicado a evidenciar as bases da pesquisa no Brasil para a criação desse espetáculo.

Imagem 4 - *The Theatre*



Cenas do espetáculo. Autor: Guto Muniz. Fonte: Foco in Cena (2012/2013)

1.1 Corporalidade

*The body of the actor is considered to be the main visual object*²⁴.

Dočolomanský, 2007, p. 7

*the actor in dramatic theatre of course uses the physical actions, but only as a support to the meaning of the text, whereas in physical theatre we directly articulate meanings into movement.*²⁵

Varadzinová, 2008, p. 5

*The transformation of these forms into the basic actors' training was a crucial influence on the shape of a specific bodily language of Farm in the Cave's actors in other performances, too.*²⁶ Dočolomanský, 2007, p. 4

²⁴ O corpo do ator é considerado o principal objeto visual. (Tradução nossa).

²⁵ O ator no teatro dramático utiliza, claro, as ações físicas, mas apenas como um apoio para o significado do texto, ao passo que, no teatro físico, nós articulamos diretamente os significados no movimento. (Tradução nossa).

²⁶ A transformação dessas formas em treinamento básico dos atores foi uma influência crucial na configuração de uma linguagem corporal específica dos atores do *Farm in the Cave*, também em outros espetáculos. (Tradução nossa). O diretor refere-se ao processo de criação do primeiro espetáculo, mais especificamente às formas dos cantos, do treinamento dos toureiros e do flamenco.

O Farma se denomina um grupo de teatro físico. Abordar o termo é abrir um leque de possibilidades estéticas que, a partir do corpo e pelo corpo, optam por hibridizar, fundir ou sobrepor linguagens das artes cênicas e visuais. Na prática do grupo, a codificação corporal-vocal-musical, advinda das matrizes e das manifestações culturais pesquisadas, delineou a criação dos espetáculos citados, fator fundamental na linguagem do grupo. Contato físico – próximo à técnica de *contato-improvisação* que se baseia no toque, no suporte corporal e no envolvimento físico dos parceiros, potencializando níveis sutis de comunicação não-verbal –, partituras físicas e vocais individuais e em diálogo, arranjos musicais vocais, instrumentais, acústicos e eletroacústicos são recursos usados para se alcançar uma poética pouco usual: violência, amor, interdependência, censura, recusa, embate, sedução, opressão etc. são tratados pelo viés de uma corporalidade radical e vigorosa, que busca uma ação própria do drama, não pela palavra, mas pelo viés da materialidade cênica, apoiada nas oposições dos jogos corporais e nos contrastes da musicalidade.

Para Romano (2005, p.16), o termo *physical* “poderia ser como conectado ou relativo ao corpo, correspondendo àquilo que pode ser sentido ou visto”. Na prática do Farma, poderia ser incluído não apenas o que pode ser sentido e visto, mas também o que pode ser ouvido. Por isso, associar corporalidade e musicalidade auxilia na compreensão de como os movimentos corporal, espacial e sonoro relacionam-se na cena. Mover-se no espaço-tempo é música em ação.

Por corporalidade, pretendo abarcar a noção do corpo-voz do ator como totalidade expressiva, a partir da sua materialidade, do que Fischer-Lichte (2008, p. 76) define como “ter um corpo” e “ser um corpo”. No teatro físico do Farma, a presença do ator está sustentada pelo seu próprio corpo em articulação com as técnicas utilizadas para se expressar. Essa noção pressupõe as subjetividades desse corpo e se interessa por ele não apenas como objeto e produtor de signos, mas como a experiência humana que alimenta o corpo estético. A experiência humana é, antes de tudo, física, corpórea e imprescindível para o corpo-voz, material primeiro da construção da cena. Por meio das vivências no contexto da pesquisa, lidando com códigos diversos e articulando simbolicamente tanto a própria experiência, como de certa maneira a experiência do outro, o grupo cria as bases de seu teatro físico. A voz, como diz Mauro (2011, p. 15), “está ‘mergulhada’ no corpo, e por isso, é corpo também”, é entendida na prática do Farma como essa totalidade corpo-voz.

Fischer-Lichte (*Idem*, p. 75), a partir do conceito de corporalidade, aponta que o corpo como estética ocupa lugar privilegiado nas teorias teatrais e da *performance*. A autora afirma que na contemporaneidade e principalmente na *Performance Art*, o corpo do ator é a própria obra e transita, portanto, entre “being a body” e “having a body” (ser um corpo e ter um corpo), e não na dicotomia entre interpretação e presença.

Para a autora (*Idem*, p. 81), Meierhold e os vanguardistas teatrais do início do século XX, como Gordon Craig (1872-1966), propuseram uma nova visão na relação ator-personagem, distanciando-se do conceito de interpretação e enfatizando a materialidade do corpo:

The emphatic accentuation of the actor-body’s materiality creates the possibility for an audience to draw entirely new meaning from what is perceived and thus become the “creator of a new meaning” (Meyerhold 1974: 72, italics in original). The actor brings forth his corporeality with the potential to affect the audience directly and, at the same time, allows for the generation of new meaning.²⁷

Na interpretação do papel, o corpo está a serviço de um potencial expressivo. Na materialidade, o corpo lida com seu potencial energético, capaz de afetar diretamente o outro. *Ser corpo* está mais no campo da experiência que da expressão. Para ela (*Idem*, p. 82), só haverá uma redefinição no teatro sobre a relação interpretação x presença, a partir de Grotowski porque na sua proposta não separa *ter um corpo* de *ser um corpo*. Grotowski, segundo Fischer-Lichte, não considera o corpo do ator como “ferramenta” a serviço da expressão. O ator não deve retratar ou interpretar um personagem, é o próprio corpo do ator que “atua como mente personificada”. O corpo por ele mesmo agencia sua dimensão espiritual, sensorial, mental. O papel não é o objetivo final do ator. A experiência torna-se mais importante.

Considero que é exatamente entre a expressão e a experiência entendidas por Fischer-Lichte que o Farma encontra sua via. É na “existência-sobretudo-no-corpo”, como diz Romano (2008, p. 200), preenchida por memórias pessoais, pela pulsão energética e vibracional do corpo-voz advindo dos contextos pesquisados. Não se trata, no trabalho do ator, de uma interpretação de si ou de mostrar sua perspectiva privada, comportamental, mas do uso da

²⁷ A acentuação enfática da materialidade do corpo do ator cria ao público a possibilidade de produzir significados inteiramente novos daquilo que é percebido, tornando-o assim *criador de um novo significado* (Meyerhold 1974:72, itálico no original). O ator produz sua corporalidade com o potencial de afetar o público diretamente e, ao mesmo tempo, permite a produção de um novo significado. (Tradução nossa).

própria materialidade corporal e sonora – corpo (carne), voz (alma), som (vibração) – na radicalidade da experiência e do jogo teatral.

Para G. E. Gordon (1996, p. 16-17):

The body is mobilized as a source of power to question conventional views on race, gender, sexual stereotyping and sexuality. This new "physicality" should be seen rather as an integration of the physical with the vocal, mental and emotional resources of the performer. There may not always be the same political agenda amongst various exponents of Physical Theatre [Ele se refere a Grotowski, Hijikata, DV8, Pina Bausch] but there is always clear commitment to transformation [...] Physical Theatre becomes not only an enquiry into thematic content and ideology but also into form and structure. The body is the basis of the enquiry.²⁸

A necessidade de testemunho de uma experiência vivida, pessoal e sensorial dentro de um contexto social mais amplo é uma característica marcante do teatro físico. Para G. E. Gordon (*Idem*, p. 4-5), a motivação interna e o desejo de dizer do ator movem-no na busca do engajamento político-afetivo do próprio corpo e traz, por isso, significados para além da forma. Esse engajamento do corpo vai ao encontro das suas intenções mais íntimas, princípio essencial para a construção da dramaturgia do espetáculo. Por meio do corpo, de seus afetos, sua potencialidade é expressa como texto, imagem, desejo, revelando aquilo que é próprio da experiência corpórea de cada atuante.

O corpo-voz que expressa, afetado pela experiência, é material primeiro da composição cênica. Tema e estrutura dão-se nas inter-relações autorais do ator e do encenador, para a criação de, usando a fala de Cohen (2001, p.109), uma trama feita pelo “texto *storyboard* – de imagens, e o texto partitura – geografia dos deslocamentos espaço-temporais”.

Para a criação desse texto de imagens e de geografias espaço-temporais, retorno à frase inicial de Dočolomanský, que considera o corpo como principal objeto visual. Esse pensamento remete às propostas do cenógrafo suíço Adolphe Appia (1862-1928), principalmente após seu encontro e colaboração com Jaques-Dalcroze (1865-1950), quando desenvolveu propostas

²⁸O corpo é mobilizado como uma fonte de poder para questionar pontos de vista convencionais sobre raça, gênero, estereótipo sexual e sexualidade. Esta nova “fiscalidade” deve ser vista mais como uma integração do físico com os recursos vocais, mentais e emocionais do *performer*. Nem sempre há a mesma pauta política entre os vários expoentes do Teatro Físico [Ele se refere a Grotowski, Hijikata, DV8, Pina Bausch], mas há sempre o claro compromisso com a transformação [...] O Teatro Físico torna-se não apenas uma investigação no conteúdo temático e ideológico, mas também na forma e na estrutura. O corpo é a base da investigação. (Tradução nossa).

cenográficas que exigiam do ator um treinamento voltado para a dança e o ritmo. Apesar de sua reconhecida contribuição ser na área da cenografia, seu pensamento incluía o corpo do ator e sua movimentação como parte da plástica cênica. Appia (1987, p. 7-13) questionava se o tempo e o espaço no teatro possuíam algum elemento comum, se as durações (tempo) poderiam ser expressas em termos de espaço, e conclui que no espaço as unidades de tempo são expressas por sucessão de sons e movimentos. Portanto, o movimento é o princípio comum que une o espaço-tempo. Daí seu interesse no ator como parte da plástica e no topo da hierarquia cênica: primeiro o ator, depois o espaço, a luz, a cor e a pintura.

O teórico teatral checo Joraslov Vostrý²⁹ (2007, p.132) aponta, na linhagem do pensamento posterior da *Gesamtkunstwerk*, do qual Appia também se filia:

It is not accidental that if we talk of some current Czech theatrical attempts at *Gesamtkunstwerk* in Burian-like meaning of the word, we find them naturally where scenic forms are involved that are, as it was, directly developed from the spirit of music: here I mean the members of the youngest generation of directors, and specifically Viliam Dočolomanský and Jiri Herman³⁰.

E. F. Burian (1904-1959) foi um importante dramaturgo, encenador, compositor e poeta expoente do teatro moderno checo, que considerava em suas propostas a questão da materialidade cênica da *Gesamtkunstwerk*, mas se afastando desta pela não aliança à cartilha da arte total de Wagner e situando-se, portanto, mais na articulação entre a música e as artes visuais. Para Vostrý, Burian deixa um legado para o teatro checo e o trabalho do Farma revela certa influência no que tange ao teatro estruturado pela música, porém, com um olhar contemporâneo: mesmo assumindo pactos com tradições teatrais, revela a dissolução de gêneros e estilos.

Afirma Cohen (2001, p. 106):

²⁹Jaroslav Vostrý é professor da *DAMU/Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts* de Praga. Foi orientador das teses de três membros do Farma: Viliam Dočolomanský, Hana Varadinová e Eliska Vavříková. Cofundador e principal colaborador da *Disk*, revista da mesma universidade que se dedica à publicação de estudos de produção cênica. Disponível em < <http://casopisdisk.amu.cz/en> > Acesso em: 20 abr. 2013.

³⁰Não é por acaso que se falamos de algumas tentativas teatrais checas atuais em *Gesamtkunstwerk*, no sentido usado por Burian, nós as encontraremos naturalmente onde estão envolvidas formas cênicas que são, por assim dizer, diretamente desenvolvidas a partir do espírito da música: me refiro aqui aos membros da geração mais jovem de diretores, e especificamente a Viliam Dočolomanský e Jiri Herman. (Tradução nossa).

As textualidades contemporâneas são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre a palavra, as materialidades e as imagens, nas formas antes que nos sentidos, nas poéticas desejanças que dão vazão às corporalidades, às expressões do sujeito nas paisagens do inconsciente e em suas mitologias primordiais. É uma cena que é tributária da perspectiva cubista, das vanguardas, das experimentações da arte-performance em todas as suas derivações, e dos desdobramentos e vivências de cada uma destas “tradições”.

Essa cena tributária da vanguarda que fala Cohen pode ser observada, no trabalho do Farma, também por uma similaridade às propostas de Meierhold, tanto pelo papel da música como fundamento do processo de treinamento, atuação, dramaturgia e encenação, quanto a junção encenação-dramaturgia pela materialidade musical e corporal para distanciar da cena naturalista-realista e da literatura dramática como a principal fonte da criação.

Na contemporaneidade as propostas de encenação vêm, ganhando novos contornos, e as fronteiras de linguagem se interpenetram, o mesmo pode-se dizer da dramaturgia, que recebe cada vez mais novos adjetivos (sonora, musical, corporal). Ou uma dramaturgia que está em total sinergia com a encenação. Barba (1995, p. 68) usa o sentido etimológico da palavra *texto* (construir ou a maneira de tecer) e da palavra *drama* (ação) para chegar ao conceito de dramaturgia como o percurso das ações no espetáculo. E a ação é “tudo aquilo que tem a ver com a dramaturgia [...] Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação”, isto é, som, luz, espaço, cenografia, variações rítmicas, uso e transformação de objetos, maquiagem e figurino. Essa aplicação cada vez maior do conceito não abandona sua origem, mas engloba outras possibilidades composicionais, colocando em jogo os elementos cênicos e mostrando sua operação, mais o jogo e menos a ilusão. Como diz Guénoun (2003, p. 53), “por/em/cena”.

Teatro físico – o termo

Como denominação, Romano (2005, p. 24-33) afirma que o nome *teatro físico* surge na década de 70, na Inglaterra, por meio de companhias teatrais consideradas experimentais e alternativas, mas influenciadas principalmente, nessa época, por Jacques Lecoq, Etienne Decroux e Philippe Gaulier. Outro exemplo marcante, segundo ela, que contribuiu para essa definição, foi a proposta cênica do ator e diretor inglês Steven Berkoff que, ao se basear na adaptação e recriação de textos clássicos, apostava na exploração da fisicalidade em

detrimento de uma tradição inglesa do texto falado. Romano também analisa algumas experiências britânicas no gênero na década de 1990, como os grupos *DV8*, *Theatre de Cumplicité*, *Shared Experience*, *Clod Ensemble*, *Forced Entertainment*, *Impact Theatre*, *Improbable Theatre*, Steven Berkoff, entre outros. Do Brasil ela cita os grupos *Lume*, *Circo Mínimo* e *Pia Fraus*; a atriz, autora e diretora Denise Stoklos e a diretora paulista Beth Lopes.

Pavis, no livro *A encenação contemporânea* (2010), reserva um capítulo intitulado “O teatro do gesto e a dramaturgia do ator” (*Idem*, p. 233-270), em que esboça um panorama do teatro físico europeu, principalmente o francês, que ele nomeia também de teatro do gesto ou teatro do corpo. Os exemplos citados por Pavis (exceto Barba) também estão mais ligados às escolas de Decroux, Lecoq e Goulier e, numa outra vertente, a *Body Art* e a *Performance Art* de Guillermo Gomez-Peña e Marina Abramovic.

Características do teatro físico no panorama apontado por Pavis e Romano são também encontradas no Farma, porém com especificidades, pois a proposta do grupo afasta-se das tendências mímicas ou gestuais de Lecoq e Decroux e da mímica contemporânea. O Farma apoiou seu teatro até o momento captando elementos da dança moderna e contemporânea (Pina Bausch e *DV8*), dos princípios do Teatro Laboratório de Grotowski – o teatro como lugar da experiência corporal total e da ação orgânica –, dos princípios do teatro de Eugênio Barba e do grupo *Odin Theatre*, que se apoia na pesquisa antropológica e no treinamento físico-vocal como estética e como modo de existência do grupo e da vida cênica do ator. Outra influência bem marcante foram as ideias musicais e composicionais do diretor polonês Włodzimierz Staniewski, do grupo *Gardzienice*.

1.1.1 Treinamento corporal, vocal e rítmico

*Instructions for the training were inspired by a dictionary of a musical interpreter (looking for the colour of the sound of the voice, phrasing the gesture and its points, accomplishing synchronization with a partner etc). By assigning tasks to the actors, I started to follow the challenges for their innermost human material.*³¹Dočolomanský, 2007, p. 4

While training, we are trying to express the essentially spontaneous inner processes by body articulation. We are trying: to develop the susceptibility of the senses, to get rid of mental and physical limits, to develop

³¹Instruções para o treinamento foram inspiradas por um dicionário de uma intérprete musical (buscando a cor do som da voz, fraseando o gesto e seus pontos, alcançando a sincronização com um parceiro etc.). Ao atribuir tarefas para os atores, eu comecei a acompanhar os desafios para o material humano mais profundo deles. (Tradução nossa).

*the common body and voice techniques. The substance of the training is to be able to react to a present moment.*³² Vavříková, 2008, p. 2

*The process of training involves entering into the body as into the new, unknown reality. Within a well lead training, actors should get rid of their personal body and mind clichés. They should become more integral, flexible and spontaneous. We are aiming to sharpen our senses, make them ready to perceive the smallest details.*³³ Vavříková, 2008, p. 4

*The training creates no aesthetic means of expression, but develops body plasticity and ability to express internal impulses via physical articulation of emotional process.*³⁴ Vavříková, 2008, p. 13

Importante fator a se considerar na corporalidade proposta pelo Farma é o foco dado ao treinamento. Dočolomanský (Informação verbal)³⁵ disse que este foi o dispositivo usado quando criou o primeiro espetáculo *Dark Love Sonnets*. Depois da expedição na Andaluzia, o grupo trabalhou primeiramente com padrões rítmicos, explorando-os no corpo: nos pés, nas palmas, na respiração. A seguir, trabalhou com os cantos recolhidos e com o treinamento dos toureiros. Viliam disse que no princípio os atores improvisavam cenas, mas segundo ele, estas não funcionavam. Ele percebeu então que o treinamento era mais interessante do que as próprias cenas criadas, porque em situação de treino os atores não atuavam, mas seguiam uma ação clara. A partir daí optou por investir nos materiais já desenvolvidos em treinamento para conduzir a criação cênica. A teatralidade começou a aparecer dentro do próprio material musical desenvolvido no treinamento. Essa foi a chave para a criação de personagens, de situações, corporalidade e musicalidade, juntos.

O treinamento no Farma parte de uma abordagem prática, sem ênfase em aspectos técnico-fisiológicos. Há um treinamento básico contínuo e diário, que explora exercícios sobre a atenção, a receptividade, a disponibilidade física para a livre manifestação de impulsos orgânicos, a expansão das capacidades corporais e vocais para a recepção de diversas técnicas, o engajamento psicofísico. Para isso o grupo está sempre em diálogo com outros

³²Enquanto treinamos, estamos tentamos expressar os processos interiores essencialmente espontâneos pela articulação corporal. Nós estamos tentando desenvolver a suscetibilidade dos sentidos, livrar-nos das limitações mentais e físicas, desenvolver as técnicas comuns do corpo e da voz. A substância do treinamento é ser capaz de reagir ao momento presente. (Tradução nossa).

³³O processo de treinamento envolve entrar no corpo como em uma nova, desconhecida realidade. Dentro de um treinamento bem conduzido, os atores devem se livrar de seus clichês pessoais corporais e mentais. Eles devem tornar-se mais inteiros, flexíveis e espontâneos. Estamos buscando aguçar nossos sentidos, torná-los preparados para perceber os detalhes mais pequeninos. (Tradução nossa).

³⁴O treinamento não cria nenhum meio estético de expressão, mas desenvolve a plasticidade e a habilidade do corpo para expressar impulsos internos via articulação física do processo emocional. (Tradução nossa). Sobre o treinamento básico do grupo.

³⁵Palestra [ago. 2010]. Tradutor: Julius Gonçalves. São Bernardo do Campo: Câmara de Cultura de São Bernardo do Campo, 2010.

profissionais da dança, música ou do teatro. E há também um treinamento específico focado na composição cênica: nesse caso, o olhar se volta para a criação de partituras físico-vocais e musicais criadas a partir da mímese – ou imitação – de padrões de movimento e musicais, entonações e de outros materiais como fotos, vídeos, cartas, objetos, textos etc. em junção com o treinamento de outras técnicas específicas, como a dança contemporânea, o circo, a manipulação de bonecos.

No treinamento básico individual, de acordo com Vavříková (2008, p. 3-4) e Kršiaková (2010, p. 4-5), destacam-se o trabalho com a base corporal (pés, pernas e cintura pélvica); o exercício chamado *Segmentation/Segmentação*, inspirado no treinamento de Ryszard Cieślak, ator e colaborador de Jerzy Grotowski, que constitui basicamente na criação de pontos de energia nas articulações e na transmissão dessa energia para outras partes do próprio corpo, depois para o espaço e os parceiros; a consciência do *centro de gravidade do corpo* (cintura pélvica) como irradiador de impulsos; *a liberação da coluna vertebral*, que inclui exercícios de ondulação da coluna; o *Grounding/Enraizamento* – traduzi a partir de Burnier (2001, p. 113) – que consiste no contato constante e consciente da base corporal com o solo e, através desse contato, ganhar energia suficiente para saltar, usando o próprio peso e o centro de energia da pélvis. O foco principal nessa fase do treinamento é romper dificuldades e limites pessoais, descobrir como manter e transformar o fluxo de energia e aprender a trabalhar com o próprio peso corporal.

No treinamento em dupla destacam-se jogos de contato físico, pela experimentação de qualidades, impulsos e peso do próprio corpo e do parceiro. Um desses jogos é chamado de *Balance/Equilíbrio*, no qual um ator equilibra o peso de outro ator, percebendo a distribuição necessária entre ambos para se moverem juntos. Os atores exploram também o contato com a parede e o solo. Outro jogo em dupla é o *Leader and Slave/Líder e Escravo*, que consiste inicialmente em ativar partes específicas do próprio corpo. Em seguida, um dos atores, o líder, começa conduzindo o movimento no espaço. O escravo deve adaptar-se imediatamente às mudanças rítmico-dinâmicas do líder, bem como às mudanças espaço-temporais do seu parceiro. Escravo e líder devem ser trocados constantemente. Esse exercício é usado em conjugação com outros, como o da Segmentação.

Os atores preparam e lideram esse tipo de treinamento básico, com a colaboração do diretor, e procuram a não-separação entre o trabalho corporal e vocal, tentando criar maneiras de

manter essa inter-relação viva. O ritmo é o fator comum de harmonização corpo-voz, da percepção individual e coletiva que futuramente transbordará no ritmo do próprio espetáculo.

*And of course ... training of the rhythm because all of us have different rhythms. How to connect in the rhythm, how to speed up the rhythm, how to slow down, how to keep, how to keep, how to make your inner rhythm in different situations, how to change atmosphere, how to cut.*³⁶ Kršiaková, 2011, depoimento

*We were trying not to separate the body and voice training, but connect all the components together. The key factor of harmonization of all activities within group was the rhythm, which later influenced the common perception, and also the rhythm of the performance.*³⁷ Vavříková, 2008, p. 2

O treinamento com o ritmo objetiva a manutenção de fluxo e energia (vibração), a consciência auditiva (que passa pelo corpo) de pausas, andamentos e articulações. Encontrar um ritmo comum ou criar variações e articulações objetiva os mesmos princípios corporais para desenvolver os sentidos, liberar limitações pessoais e promover o desenvolvimento técnico para o corpo-voz. O treinamento com o ritmo também é feito pela prática musical: canto, estudo de instrumentos musicais e percussão corporal. Para Kršiaková (2010), o ator deve saber esculpir o tempo, nas suas variações e flutuações e, por isso, um bom treinamento deve motivar a consciência das mudanças rítmicas.

No treinamento vocal, o objetivo principal não é fazer o ator cantar como um cantor, mas encontrar caminhos para despertar a voz, pelo reconhecimento das fraquezas e dificuldades. Cada ator deve investigar o que é mais adequado e importante para si. Na maioria das vezes a repetição dos próprios cantos e entonações cumpre a finalidade de aquecer a voz, expandir a tessitura, explorar timbres. Coletivamente trabalham: improvisação e canto em conjunto, em uníssono ou arranjos com mais vozes.

Tanto no trabalho vocal quanto no corporal há uma exigência na sincronia e precisão rítmica. É pedido ao ator, mesmo sem a explicação de termos técnicos, uma percepção rítmica avançada e uma memória para o movimento e para o som, como o fazem o músico e o bailarino. Desde os deslocamentos do espaço até as mínimas variações de dinâmica e de

³⁶E claro... o treinamento do ritmo, porque todos nós temos ritmos diferentes. Como se conectar no ritmo, como acelerar o ritmo, como desacelerar, como manter, como manter, como criar seu ritmo interno em diferentes situações, como alterar a atmosfera, como cortar. (Tradução nossa).

³⁷Tentávamos não separar o treinamento do corpo e da voz, mas sim conectar todos os componentes. O fator chave de harmonização de todas as atividades dentro do grupo foi o ritmo, o qual mais tarde influenciou a percepção comum e também o ritmo do espetáculo. (Tradução nossa).

intensidade, seja no corpo ou na voz, a exigência do diretor é a de um maestro. Viliam é um compositor e dos atores é exigido que se comportem como músicos, cujo instrumento é o próprio corpo-voz.

Ao trabalhar com o grupo na oficina e observar os ensaios, percebi que a intenção para o movimento corporal-vocal advém de um exaustivo trabalho com a forma e a precisão rítmica musical e corporal. É a partir dessa precisão que o diretor e os atores são capazes de improvisar e de criar. Ao mesmo tempo, o trabalho com a imaginação e a expressão dentro de uma ação dramática exige do ator outros meandros que não são apenas repetições rítmicas ou corporais. É necessário sentir, ouvir e estar aberto a captar as próprias motivações pessoais. É um processo que pede autonomia e autoralidade por parte do ator.

*Every show we have totally different kind of training and totally different kind of preparation, because when we are on these expeditions, with these people, so these sources are so different that we need to have a different approach to each performance, that's why we are preparing [...] every performance for me has totally different energy, totally different atmosphere [...] because of some people, because of these meetings, and because of these totally different cultures. It's natural*³⁸. Kršiaková, 2011, depoimento

Essa gama de técnicas corpóreas e vocais praticadas pelos atores visa, segundo Schechner (1985, p. 236), ao analisar uma das funções do treinamento intercultural, “to give the performer a means of self-expression”³⁹. O mais importante nesse caso, não é a imitação em si, mas pela codificação técnica trazer o íntimo do ator para fora e atravessar as próprias técnicas adquiridas. A expressão pessoal do ator mistura-se à sua representação, sendo a principal fonte da criação da obra em si. A atenção nas ações, nos movimentos, nos cantos, nos princípios trabalhados e nos jogos é enfatizada como meio (treinamento) e fim (obra). O fator mais marcante nas técnicas escolhidas pelo Frama está no vigor da base corporal e a precisão rítmica nas relações entre o corpo, a voz e a música. Destaca-se também a escolha de manifestações rituais e espetaculares que não separam a expressão corporal da musical. Por exemplo, o *bailaor* do Flamenco ou o brincante de Cavalo Marinho, tocam com os pés, ou cantam e tocam dançando.

³⁸ A cada espetáculo, nós temos um tipo de treinamento totalmente diferente e um tipo de preparação totalmente diferente, porque quando nós estamos nessas expedições, com essas pessoas, então essas fontes são tão diversas que nós precisamos ter uma abordagem diferente para cada espetáculo. Cada espetáculo para mim tem energia totalmente diferente, atmosfera totalmente diferente. Por causa de algumas pessoas, por causa destes encontros e por causa dessas culturas totalmente diferentes. É natural. (Tradução nossa).

³⁹ dar ao *performer* um meio de auto-expressão (Tradução nossa).

O treinamento é a chave de construção do espetáculo, está entre processo e resultado, ensaio e obra. Faz parte de uma prática ininterrupta, diversificada. Permite ao grupo e a cada membro uma conexão corpo-mente focada no momento presente, e ainda promove a confiança necessária entre os atores. Kršňaková (2011) destaca que somente a partir desses princípios o grupo pode se aproximar dos movimentos, da precisão rítmica, do canto. Para ela a sincronia, por exemplo, antes de ser uma demanda técnica, é um exercício de confiança.

1.1.2 Mímese

*We were examining the chosen material through imitation - 'mimesis'. That became the starting point for the creative process itself - 'poiesis' – process of using the complex experience of inner touch perception: sight, hearing and inner touch. We did not mean imitation as being similar but rather as the corporal assumption of the material and thus we were able to get closer to its substance. The imitated materials were not presented but rather explored and developed.*⁴⁰ Vavřiková, 2008, p. 1

*By repeating outside shape: the shape of melody, or the shape of the movement or the shape of the rhythm and practicing it by repeating it many many times, when you have chance to be under it, to be deeper. To solidify things which are under the shape. So mimetic attempt is not so much about coping the outside exotic forms, or outside exotic shapes. But its rather about using the structure to invite us inside, rather the essence*⁴¹

Dočolomanský, 2012, depoimento

A mímese é um dos dispositivos de criação do grupo. Está intimamente conectada ao treinamento específico, sendo uma importante chave de composição para o arranjo cênico e dramaturgico dos espetáculos. Parte tanto do aprendizado direto dos padrões de movimentos físicos e sonoros das manifestações pesquisadas, quanto de imagens, em geral fotos ou vídeos.

São perceptíveis pelo menos quatro etapas na relação com a mímese: 1) Escolha de material para codificação no corpo-voz do ator, conectado com o tema que se quer investigar. Em geral, essa escolha é feita pelos atores e diretor, antes mesmo da entrada de um dramaturgo. 2) Codificação do material: memorização e repetição. 3) Transformação do material: aprofundamento por meio de treinamento e improvisação. A internalização ou personificação

⁴⁰Nós estávamos examinando o material escolhido por meio da imitação – ‘mimesis’. Que se tornou o ponto de partida para o processo criativo em si – ‘poiesis’ – processo de usar a experiência complexa da percepção do contato interior: visão, audição e contato interior. Isso não significa imitação como sendo igual, mas como a suposição corporal do material [ou como o corpo é afetado pelo material] e, assim, fomos capazes de chegar mais perto de sua substância. Os materiais imitados não foram apresentados [ela se refere ao espetáculo], mas, antes, explorados e desenvolvidos. (Tradução nossa).

⁴¹Pela repetição da forma exterior: a forma da melodia ou a forma do movimento ou a forma do ritmo e praticá-la, repetindo-a muitas e muitas vezes, quando você tem a chance de estar sob ela, de estar mais profundo. Para solidificar coisas que estão sob a forma. Então, a tentativa mimética não é tanto copiar formas exóticas externas, mas, antes, usar a estrutura para nos convidar para dentro, antes a essência (Tradução nossa).

das imagens a partir da imitação externa tem, por objetivo, de acordo com Varadzínova (2008, p. 10), evocar estímulos internos no ator e provocar a consciência criativa na composição das ações físicas que vão compor as imagens do espetáculo. Esse trabalho gera, por exemplo, imagens de uma família, deslocamentos no espaço (bases para se locomover, gestualidades, coreografias), a rotina e o cotidiano dos personagens, gestos específicos e característicos etc.

3) Teatralização: composição do material trabalhado pelos atores nas etapas 1, 2 e 3, mas já dentro da dramaturgia do espetáculo. Nesse momento, o diretor e o dramaturgo têm a importante função de escolha e transposição do material.

A mímese usada pelo grupo serve também para a criação de cenas e situações. Os elementos advindos da mímese estão visualmente e auditivamente presentes na encenação, claro, modificados, mas ainda assim perceptíveis. É uma lógica que parte da materialidade corporal como visualidade, e não da mímese como suporte apenas da interpretação do ator, para a criação de personagens realistas.

A inspiração a partir de imagens (foto e vídeo) nem sempre gera uma mímese direta. Além da observação e da imitação externa buscando os detalhes mais precisos, trabalha-se na criação de transições de uma imagem a outra observando suas linhas de força, na suposição do que precedeu e/ou sucedeu o instante de uma foto, na tentativa de apreender os impulsos e as intenções geradas após a composição dessas imagens na cena etc.

Um exemplo interessante citado por Vavříková (2008, p. 8) foi o trabalho feito pelo ator Róbert Nizník a partir da forma das cartas recolhidas para o espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant*. A partir da dinâmica da escrita, da força que o autor da carta colocou na escrita, Róbert criou sua partitura física, explorando *como* a carta foi feita. Outro exemplo citado por Vavříková foi a imitação da sonoridade de uma das cartas: ao escrever, a pessoa empregava muito as consoantes (š e č, que respectivamente têm som de *sh* e *tch*). A atriz criou, a partir do ritmo advindo da repetição dessas consoantes, a musicalidade de uma das falas para a sua personagem. Esses exemplos foram citados pela atriz, na criação do espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant*.

1.1.3 Partitura

*The training creates no aesthetic means of expression, but develops body plasticity and ability to express internal impulses via physical articulation of emotional process.*⁴² Vavřiková, 2008, p. 13

*[Actor's score] a structured stream of inner as well as outer impulses, which create the dramatic action. The outer form is usually precisely fixed, as well as the relation between the inner impulse and its outer expression. The outer impulse is, for example, an action of a partner, voice, sound, movement, stage set, light change, space, floor, surface, costume.*⁴³ Vavřiková, 2008, p. 5

*The score is defined as a physical text able to change both its intention and its shape*⁴⁴
Dočolomanský, 2007, p. 10

Durante a oficina, e observando os ensaios, o diretor insistia em dizer: “O seu movimento está muito dançado”, “Qual a intenção desse movimento? Por que você o faz? O que você quer dizer com esse movimento?”. A busca de uma intenção para o movimento faz com que cada ator esteja em constante improvisação e pesquisa para dar vida e justificativa interior ao movimento exterior: seja no padrão de movimento aprendido, seja em um jogo de contato físico, seja na criação de uma partitura individual a partir de objetos, de fotografia, de uma simples sequência de movimentos. A partitura é um complexo sistema entre intenção, memória pessoal e total flexibilidade para o diálogo na relação com o outro (objeto, pessoa, espaço). Ao invés de considerar que o ator possui sequências de movimentos (corporal e vocal), seria mais exato dizer que ele tem uma estrutura de intenções e movimentos, apta a se transformar no jogo da cena, o que permite ao ator, após um conhecimento pleno de formas muitas vezes repetidas, ser capaz de manter suas intenções mais sutis. Apenas quando o ator domina totalmente a estrutura de movimentos e intenções criadas, é capaz de dispor desse material para a improvisação e, conseqüentemente, para a dramaturgia do espetáculo.

A partitura é o texto do ator. Cabe a ele trabalhar na sua experimentação e treino. Surge em geral de um material simples e vai ganhando camadas na criação de personagens e nas ações cênicas. Elementos corporais-vocais-musicais são codificados separadamente e vão ganhando

⁴²O treinamento não cria nenhum meio estético de expressão, mas desenvolve a plasticidade e habilidade do corpo para expressar impulsos internos via articulação física do processo emocional. (Tradução nossa).

⁴³[Partitura do ator] um fluxo estruturado de impulsos interiores, bem como exteriores, que criam a ação dramática. A forma exterior é geralmente fixada com precisão, assim como a relação entre o impulso interior e a sua expressão exterior. O impulso exterior é, por exemplo, uma ação de um parceiro, voz, som, movimento, cenário, mudança de luz, espaço, piso, superfície, figurino. (Tradução nossa).

⁴⁴A partitura é definida como um texto físico capaz de mudar igualmente sua intenção e sua forma. (Tradução nossa).

comunicação entre si, entre o que já foi codificado e o *background* de imagens e sensações pessoais.

As escolhas para a cena e a montagem vão sendo feitas a partir de improvisação junto ao diretor. Ele provoca e dá muitas tarefas para o ator trabalhar. A atriz Kršiaková (2011) fala de colagem, de sobreposição de intenções. Em cada uma dessas camadas, separadamente, existem intenções distintas, as quais o ator deve organizar no seu próprio material físico-vocal. Ela ainda diz que as motivações pessoais trabalhadas pelo ator em geral não são explicitadas para o diretor. Ela, como atriz, tem a partitura dela e o diretor, outra, conjugada com outros elementos da cena que se conecta à dramaturgia do espetáculo. Cabe ao ator manter suas próprias motivações, sem perder a maleabilidade para ser transformada na estrutura da obra. Como afirma Pilátová (2011):

There is something that we can admire in an actor of *Farm in the Cave*: he/she has its part which has its own internal story but the director can take the situation and put it in somewhere else in the storyline, in the other context, but the actor still is able to keep his own inner story in that change because its his/her own story⁴⁵.

Essa fala da dramaturga mostra como a função do ator no *Farma* é autoral. Por mais que seu material pessoal seja modificado dentro do espetáculo, mantê-lo é possível porque o nível de codificação da própria partitura é muito rigoroso, mesmo que maleável.

1.2 Musicalidade

*[musicality] It can be many things. It could be the morphology of the language... Through musical aspects of the movement, of the voice, of the sound itself we are already extracting rating or we could say imitating language that can speak to us, but not only imitating. [...] is the basic quality which I don't know if I could work without. I see the rhythm inside of the painting. So for me it's maybe the basic code of understanding. [...] So the sound is the most essential for my theater creativity [...] the sound as the medium of communication, the sound as the medium of the meaning and as the transmission vibration, the sound as the transmission of experience*⁴⁶. Dočolomanský, 2012, depoimento

⁴⁵Há algo que nós podemos admirar no ator do *Farm in the Cave*: ele/ela tem seu papel, que tem sua própria narrativa interna, mas o diretor pode pegar a situação e colocá-la em outro lugar no enredo, em outro contexto, mas o ator ainda é capaz de manter sua própria narrativa interior naquela mudança, porque é sua própria narrativa. (Tradução nossa).

⁴⁶Podem ser muitas coisas. Pode ser a morfologia da linguagem... Através dos aspectos musicais do movimento, da voz, do próprio som, estamos já extraíndo seu valor ou, poderíamos dizer, imitando uma linguagem que pode falar conosco, mas não apenas imitando [...] a musicalidade é a qualidade básica sem a qual eu não sei se conseguiria trabalhar. Eu vejo ritmo dentro da pintura. Então, para mim é talvez o código básico de compreensão. [...] Então, o som é o mais essencial para a minha criatividade teatral [...] o som como meio de

An important and characteristic feature of all the performances is musicality, using the music as such, in acting and actors' expressions, but also in the construction of the performance itself. With all the expressive elements we work using music – with the movement and with the word – we take care of synchrony, rhythm and look for their dynamic and melodic line. We try to connect all the components of the expression, we seek for a comprehensive expression of the whole human being, where the body and voice are in unity, and performance is a direct, live transmission of the expression. Vibration of the vivid energy multiplies the fact that in all performances the music and singing is 'live'.⁴⁷ Vavřiková, 2008, p. 14

*In the context of a specific stage language which we create as a theater company, the basic concept is musicality in various forms of expression, and we can monitor (in the process of time and while working with different themes) its organic (and conscious) incorporation into all other components of expression, as well as different approaches to work with music and lyrics (the singing-speaking expression)⁴⁸.
Varadźínova, 2008, p. 13*

Viliam Dočolomanský iniciou estudos de piano aos 5 anos de idade. Aos 15 já compunha e chegou a montar uma banda de *jazz*, ao mesmo tempo em que criou um grupo de teatro amador chamado *Bodea*. Nesse grupo adaptou e dirigiu *Kaddish*, poema de Allen Ginsberg, poeta americano da geração *Beat*⁴⁹. Durante seus estudos de direção teatral na Universidade de Brno (República Checa), ainda frequentava aulas de composição musical, até que decidiu se dedicar totalmente ao teatro, após conhecer o trabalho do grupo polonês *Gardzienice*, já citado. Dočolomanský afirma a música em seu trabalho como linguagem essencial de diálogo com a composição cênica.

A musicalidade pode ser definida, grosso modo, como certa capacidade de abertura do indivíduo para o aprendizado da música ou sua desenvoltura em relação a ela. Mas também pode ser o conjunto de elementos da própria linguagem musical: forma, gênero, parâmetros etc. Castilho (2007, p. 02) propõe a noção de musicalidade para designar a articulação consciente e intencional dos signos de uma obra artística:

comunicação, o som como veículo do significado e como a vibração da transmissão, o som como a transmissão da experiência. (Tradução nossa).

⁴⁷Um traço importante e característico de todos os espetáculos é a musicalidade, usando a música como tal, na atuação e expressões dos atores, mas também na construção do próprio espetáculo. Com todos os elementos expressivos trabalhamos usando a música – com o movimento e com a palavra –, cuidamos da sincronia, ritmo e buscamos sua dinâmica e linha melódica. Tentamos ligar todos os componentes da expressão, procuramos uma expressão abrangente de todo o ser humano, onde o corpo e a voz estão em unidade, e o espetáculo é uma transmissão direta, ao vivo, da expressão. A vibração da energia vívida multiplica o fato de que em todas as apresentações a música e o canto são “ao vivo”. (Tradução nossa).

⁴⁸No contexto de uma linguagem teatral específica que criamos como uma companhia de teatro, o conceito básico é a musicalidade em diversas formas de expressão, e podemos monitorar (no decorrer do tempo e durante o trabalho com diferentes temas), sua incorporação orgânica (e consciente) em todos os outros componentes de expressão, bem como diferentes abordagens para trabalhar com músicas e letras (expressão de canto-fala). (Tradução nossa).

⁴⁹Movimento artístico e político de artistas norte-americanos da década de 1960. Disponível em: < http://www.urutagua.uem.br/005/011et_santos.htm > Acesso em: 10 nov. 2012.

Ao reconhecermos essa organização rítmica/dinâmica, estamos de certa forma valorizando o esforço de organização do artista, que produz em nós, intencionalmente, uma sensação de movimento – ou da ausência dele. Seu trabalho consiste exatamente em dominar os meandros de tempo e espaço, moldando-lhes a forma, ritmo, pulsação, intensidade etc., quer seja na dança, na arquitetura, na literatura, conforme sua habilidade na articulação entre suas partes sejam elas movimentos, linhas ou palavras.

A consciência do uso da música em cena pelo grupo vai ao encontro do que Castilho aponta acima e não se refere, necessariamente, ao conhecimento teórico da música ou ao uso de música incidental ou trilha sonora, somente. Ela é intencional como dramaturgia sonora, é base para a composição cênica. Como evidencia a fala de Amaral (2013):

[...] o que mais me chamou a atenção no trabalho com o Viliam foi o trabalho musical, de construção da dramaturgia pela música. Porque a gente já estava investigando isso também, mas queríamos tratar o material musical da mesma forma que a gente trata a construção corporal [...] o raciocínio musical dele é igual [se refere ao Viliam]... ele vê o som e as texturas sonoras como ação, como corpo, e isso cria outro significado até para a própria música. Por exemplo, uma cena que trabalhamos a partir de um sapateado já construído e estávamos trabalhando ao mesmo tempo a ação de pedir, e ele disse “peça com as pernas, com o som dos pés” e o sapateado mudou completamente o significado (...) a música é um fio condutor muito forte para o trabalho, e você não a vê como trilha sonora, mas como cena, uma coisa só, dramaturgia.

A atriz do grupo Hana Varadzínova (2008, p. 10-17) usa o termo lírico para se referir à maneira como o grupo aborda a dramaturgia musical do espetáculo, cujo olhar está voltado para o entendimento do sentido musical, extraído do material pesquisado (canto, poesia, dança etc.) a entonação, a rítmica, a acentuação e a dinâmica. A composição cênica também é pensada para *tocar* o espectador como a música: sua expressão metafórica e emocional.

No contexto da cena, Jussara Fernandino (2008, p.11) analisa a presença da música no teatro em estéticas de vários encenadores teatrais no século XX, de Stanislavski a Wilson, relacionando-as ao pensamento de compositores musicais contemporâneos. Apesar de não encontrar nas poéticas teatrais estudadas uma definição mais precisa ou mais explicitada para o termo *musicalidade*, Fernandino aponta o emprego da música na cena de duas maneiras:

Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação – dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente) –, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais

em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros.

Essa diferenciação ajuda a entender como o Farma usa a música nos espetáculos: tanto como material para o treinamento do ator e para a dramaturgia sonora (implícito), quanto como o uso da música na cena (explícito), especialmente feita ao vivo. Destaco a seguir os aspectos principais que embasam essa escolha estética.

1.2.1 Vibração e ritmo

A partir da fala de Dočolomanský e na relação entre musicalidade e *transmissão de vibração* (o que se revela também em corpo) parece existir uma afinação de ideias com o pensamento antropológico de Lévi-Strauss (1991, p. 48), para o qual a música é mais que a mediação natureza-cultura presente em toda linguagem, é uma “hipermediação”:

a música faz com que sua lei seja respeitada muito além dos limites que as outras artes evitariam ultrapassar. Tanto do lado da natureza quanto do da cultura, ela ousa ir mais longe do que as outras. Assim se explica o princípio [...] do poder extraordinário que possui a música de agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentidos, de mover ao mesmo tempo as ideias e as emoções, de fundi-las numa corrente em que elas deixam de existir lado a lado, a não ser como testemunhas e como respondentes.

Para Wisnik (1989, p. 28), a música povoa nosso imaginário de maneira reconhecível, porém invisível e impalpável, principalmente porque estamos acostumados a entrar em contato com a materialidade do mundo por meio da visão e do tato. Essa natureza intangível da música faz com que ela seja relacionada a propriedades espirituais nas mais diferentes culturas:

elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado.

(...)

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma precisão enorme.

Para ele (*Idem*, p. 30), é a característica vibratória do som que dá à música um “grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia simbólica”.

Essa capacidade vibratória da música é especialmente usada no teatro, como “regulação da energia no tempo e no espaço”, de acordo com Fernandino (2008, p. 110). Ela identificou essa característica em Artaud, Grotowski e Barba. Para ela, a forma de usar a música por esses encenadores contribui para uma corporalidade específica do ator, a partir do momento em que incentiva a percepção cinestésica (controle muscular) do fluxo e do tempo, seja por vias métricas (exercícios rítmicos, estudo de música, prática de canto etc.) ou não (respiração, consciência tensão-reposo etc.).

Włodzimierz Staniewski, diretor e fundador do grupo teatral polonês *Gardzienice*, propõe algumas especificidades da musicalidade no teatro advinda do contato com outras culturas, em específico, culturas rurais nas quais se encontram ainda rituais e uma vida mais ligada à natureza. O grupo imprime em seus trabalhos um forte apelo musical e corporal, muito focado na expressão vocal e na música instrumental. Como afirmou Dočolomanský (2012), a maneira musical com que Staniewski trabalha muito o influenciou. Outra forte relação entre o Farma e o *Gardzienice*, já citada anteriormente, foi a participação da ex-atriz e musicista do grupo polonês, Marjana Sadovska, que fez a direção musical do *Sclavi – the song of an emigrant*.

Staniewski colaborou com Grotowski em Wrocław (Vratislavia) no final da década de 1970 e essa experiência influenciou sua maneira de trabalhar. Afirma Hodge (2004, p. 3-4):

Gardzienice’s emphasis on the interaction with the environment, the extreme physicality of its actors training and its integration of the artistic activities with daily life indicates some clear parallels with Grotowski’s own practices at this time. But there were also significant differences of approach, and after five years of collaboration the two practitioners followed separate paths. While Grotowski had abandoned the theatre of representation, Staniewski wished to focus on theatre-making.⁵⁰

A base da prática artística do grupo partia de expedições a regiões do leste polonês, onde católicos coexistem com ciganos, bielorrussos e ucranianos. Em expedições a pé, o grupo passava vários dias em cada vila, encontrando-se com músicos e artistas locais, trocando estórias e canções, recolhendo materiais orais, ao mesmo tempo em que apresentavam pequenos fragmentos de cenas e composições musicais.

⁵⁰A ênfase do *Gardzienice* na interação com o meio ambiente, na fisicalidade extrema do treinamento dos seus atores e sua integração das atividades artísticas com o cotidiano indica alguns paralelos claros com as próprias práticas de Grotowski neste momento. Mas havia também diferenças significativas de abordagem, e após cinco anos de colaboração, os dois praticantes seguiram caminhos distintos. Enquanto Grotowski tinha abandonado o teatro da representação, Staniewski desejava se concentrar na produção teatral. (Tradução nossa).

Interessado no aprofundamento e conhecimento da sua própria cultura, e numa espécie de busca da natureza perdida da expressão artística – teatral ou musical –, Staniewski propõe o contato direto com culturas antigas de sua região, como possibilidade de retomada do que tanto o comunismo como o pensamento globalizado tentou eliminar: o passado, as diferenças e as dissonâncias em prol de uma cultura hegemônica. Esse pensamento expressa-se na sua prática cênica, por meio do treinamento corporal-vocal e auditivo do ator. De acordo com estudo de Hodge (2010, p. 63-72), Staniewski e seus atores criaram exercícios que têm como proposta três eixos: primeiro a expansão da percepção, segundo a busca de como encontrar caminhos para introduzir a musicalidade na expressão do ator e terceiro como enquadrar esses elementos no espetáculo. Essas três etapas também são visíveis na prática do Farma.

A musicalidade para Staniewski (2004, p. 64-65) é tudo o que soa para além do sistema codificado da música e, por isso, é uma valiosa fonte de pesquisa para o teatro e para o trabalho com a música propriamente dita. Ele distingue a música como o sistema, o produto; já a musicalidade, como uma natureza inata do indivíduo, ligada à sua identidade, ou até como o fluxo vital do espetáculo.

A musicalidade no Farma também apresenta esse objetivo de *fluxo vital*, que se dá principalmente pela consciência rítmica e suas variações por parte do ator, para, como afirma Castilho (2008, p. 25), “conferir uma dinâmica ao espetáculo” que parte do “jogo de contrastes em seus ritmos”.

Kiefer (1979, p. 23-26) aponta que muitos autores tentam definições para a palavra *ritmo*, porém ela permanece indefinível. Uma das propostas deriva do termo grego *rythmós*, que significa o que flui, o que se move. Para ele, ritmo, nas várias definições em que se apresenta se refere em geral à medida, ordem e fluência. Já os dois fatores principais geradores do ritmo na música e na poesia, que aparecem conjugados, seriam a duração (pausas, recorrências) e a intensidade (acentos, flutuações). Outros fatores seriam a altura e o timbre, que a partir de suas diferentes ondulações e “flutuações de intensidade” também se relacionam ao ritmo musical. Também Wisnik (1999, p. 21) aborda o tema e nos mostra que “ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro”. Considerar ritmo apenas como algo autômato e métrico, sem relação com os outros parâmetros musicais, limita uma apreciação mais profunda. O ritmo é fluxo ininterrupto

(pausa e silêncio são música também). Ele não é apenas para contar, medir, mas para aumentar a capacidade do artista, antes de tudo, de sentir.

Meierhold (1992, p. 325 *apud* PAVIS, 1996, p. 134-135) foi um dos encenadores teatrais do Ocidente que mais relacionou música e cena até os nossos dias. Ele acreditava que os atores deveriam perceber o ritmo em cena como os músicos o fazem.

Um espetáculo organizado de modo musical não é um espetáculo no qual se faz música ou então se canta constantemente por trás da cena; é um espetáculo com uma partitura rítmica precisa, um espetáculo cujo tempo está organizado com rigor. [...] O encenador deve sentir o tempo sem tirar o relógio do bolso. Um espetáculo é uma alternância de momentos dinâmicos e estáticos, e os momentos dinâmicos são igualmente de diferentes espécies. É por isso que o dom do ritmo me parece ser um dos mais necessários para o encenador.

A consciência rítmica, não é apoiar-se no metro musical. Meierhold negava a relação ritmo-metro. Para ele, ter consciência rítmica permitia ao ator e ao encenador variar nuance e explorar possibilidades espaço-temporais. Segundo Castro (2013, p. 61):

A fascinação de Meierhold pela música e sua relação com a cena pode ser explicada, em um primeiro nível, pela necessidade de dotar a representação de uma organização de duração. Termos como “tempodrama”, “encenação-partitura” e “plano escenométrico”, atribuídos aos espetáculos de Meierhold revelam o trabalho preciso do encenador sobre as relações de tempo através de uma gestão do ritmo que confere justeza à encenação na direção da inverossimilhança convencional.

No *Farma*, o ritmo apresenta-se de maneira implícita como orquestrador da precisão gestual dos atores, bem como meio de descondicionamento, já que se trabalha conscientemente sobre suas variações no treinamento, na composição das partituras e, assim na construção de sentido. De maneira explícita vê-se (e ouve-se) nos espetáculos, por meio do uso de padrões rítmicos diversos, realizados por instrumentos musicais, percussão corporal e emissão vocal, visível nos impulsos corporais e nos gestos dos atores. Os padrões rítmicos são na maior parte retirados das manifestações pesquisadas, ou de fragmentos de texto, de uma fotografia ou até de repertório musical de tradição tonal, como é o caso do uso de uma célula rítmica da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky (1882-1971), que foi usada como deslocamento estilizado dos atores e como base rítmica de um canto que abria o espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant*.

Essa natureza metafísica e física do som – como diz Wisnik (1999, p. 17): “sabemos que som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de propagação ondulatória, que o nosso ouvido [e outros órgãos] é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentido” – é profundamente percebida e explorada na prática do grupo a partir do já exposto, ou seja, fluxo vital, percepção cinestésica, experiência emocional, sincronia, sensação, qualidades vibratórias do som, propondo qualidades corporais e vice-versa, vibração como recurso para afetar o espectador.

1.2.2 Canto⁵¹ e entonação

When someone else speaks a different language that your brain understands, you start to search for a deeper meaning. A different perception wakes up inside you. You start to be more perceptive of the body language, start to be more perceptive of the vibration, and you start using different orientation keys.⁵²

Dočolomanský, 2012

Collective folk singing is an expression of a community. A song is an ancient language we all understand, regardless the speech and occasion. Thus it is an articulation of a universal testimony, but also a highly individual tool – human voice in its unrepeatable uniqueness⁵³. Dočolomanský, 2007, p. 9

The words ceased to be the basis of performance; nevertheless, we discover their prosodic and musical qualities without the original sticking to the primary meanings of the word.⁵⁴ Dočolomanský, 2007, p. 5

We were also "getting the song into the body" by the rhythm, so we were always moving, our bodies were moving to the rhythm of the song, and not as a result of singing (we were not "swinging to the beat"), but we were understanding the rhythm as equivalent part of songs, in which we were seeking for the support of a melody or vice versa – we were seeking a contrast, gradation and accents. During this work everybody has time to look for individual feelings, themes and ideas which the song was evoking in him/her personally, what resounds it has. This way we were travelling into songs and we were looking for their essence, their soul. Here we were looking for (for us) the right atmosphere, the expression of the song, the right color⁵⁵ of the voice⁵⁶. Varadinová, 2008, p. 8

⁵¹Na tradução da palavra *song*, citada nos trabalhos do grupo, optei por *canto*, pois a palavra *canção* no Brasil está mais relacionada ao *mainstream* da Música Popular Brasileira do que propriamente aos cantos de manifestações populares e rituais, foco maior do Farma.

⁵²Quando alguém fala uma língua diferente da que seu cérebro compreende, você começa a procurar um significado mais profundo. Uma percepção diferente desperta dentro de você. Você começa a estar mais perceptivo à linguagem corporal, começa a ficar mais perceptivo à vibração e começa a usar diferentes chaves para se orientar. (Tradução nossa).

⁵³O canto popular coletivo é uma expressão de uma comunidade. Uma canção é uma linguagem antiga que todos nós entendemos, independentemente do idioma e da ocasião. Assim, é uma articulação de um testemunho universal, mas também uma ferramenta altamente individual – a voz humana em sua singularidade irrepetível. (Tradução nossa).

⁵⁴As palavras cessaram de ser a base do espetáculo; todavia, nós descobrimos sua prosódia e suas qualidades musicais sem o apego original aos significados primários da palavra. (Tradução nossa).

⁵⁵Cor da voz refere-se à qualidade da voz, combinação musical do timbre e da intensidade.

⁵⁶Nós também estávamos "colocando o canto no corpo" pelo ritmo, então estávamos sempre em movimento, nossos corpos estavam se movendo ao ritmo da canção, e não como um resultado do canto (nós não estávamos "oscilando no pulso da música"), mas estávamos compreendendo o ritmo como parte equivalente das canções, nos quais estávamos buscando o apoio de uma melodia ou vice-versa – estávamos procurando um contraste, gradação e acentos. Durante este trabalho todo mundo tem tempo para buscar sentimentos individuais, temas e ideias que a canção foi evocando nele/nela, pessoalmente, quais ressonâncias ela tem. Desta forma, nós

Words appear irregularly and rather than meaning they convey sound quality. Sometimes the words stem from a song or create the action counterpoint. They are heard in Ukrainian, Ruthenian, Slovakian, East Slovakian dialect, and Czech, and they need not be audible. They are predominantly quotations – often intonation quotations from letters and dialogues of anonymous emigrants.⁵⁷ Vavříková, 2008, p. 7

Os fatores altura, timbre e intensidade não são simples de serem controlados na fala, e muitas vezes são até negligenciados em função do foco na semântica. Já no canto esses fatores estão naturalmente presentes. Para Castarède (1987, p. 153 *apud* PAVIS, 2010, p. 126), o “canto constitui a forma artística na qual afeto-corpo mais prevalece sobre a palavra-código”. Ao utilizar a codificação do canto e da entonação, o grupo pretende *chegar até* a palavra. Assim, ao mesmo tempo em que se exercitam a consciência musical e a exploração dos fatores musicais, teatraliza-se a voz.

Na poética do grupo é possível destacar várias conexões no uso do canto:

- 1) Canto e treinamento vocal: têm um papel basilar. Cada canto pesquisado requer uma maneira de cantar diferente, exigindo ativar a voz em experimentações timbrísticas e mudança de registros.
- 2) Canto e expressão: o canto não é tratado como uma habilidade, mas um meio de expressar uma subjetividade, um dizer pessoal, íntimo, conectado à ancestralidade (campo simbólico) ou à *função* do próprio canto, ou seja, o uso dele dentro da manifestação ou ritual.
- 3) Canto e dramaturgia: Dočolomanský (2007, p. 11) afirma que “the quality of sound carries the theme”⁵⁸. Grotowski (1995, p. 126 *apud* SCHECHNER, WOLFORD, 1997, p. 413) também vai dizer: “vibratory qualities which are so tangible that in a certain way they become the meaning of the song”⁵⁹. Há uma relação direta entre a qualidade vibratória, o contexto de onde o canto é retirado e o sentido que ele pode gerar.

estávamos viajando dentro das canções e estávamos à procura de sua essência, da sua alma. Aqui nós estávamos procurando (para nós) a atmosfera correta, a expressão do canto, a correta cor da voz. (Tradução nossa).

⁵⁷As palavras aparecem irregularmente e ao invés do significado elas carregam qualidades sonoras. Às vezes as palavras originam-se de uma canção ou criam o contraponto da ação. Elas são ouvidas nos dialetos da Ucrânia, Rutênia, Eslováquia, leste da Eslováquia e em checo e não precisam ser audíveis. Elas são predominantemente citações – geralmente citações de entonação vindos das cartas e diálogos dos emigrantes anônimos. (Tradução nossa). Sobre ao uso da palavra no espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant*.

⁵⁸A qualidade do som transmite o tema. (Tradução nossa).

⁵⁹As qualidades vibratórias são tão tangíveis que de certo modo tornam-se o significado do canto. (Tradução nossa).

- 4) Canto e composição musical: o grupo explora, arranjos vocais e instrumentais diversos. Compõem musicalmente em cima de harmonias e formas características de cada universo pesquisado, como por exemplo, a antifonia⁶⁰. Destaque também para a repetição, como pensa o Minimalismo⁶¹: ênfase nas defasagens, circularidade e ostinatos⁶². É importante ressaltar que o canto aparece no espetáculo distante do seu uso tradicional. Na composição para a cena, o grupo tende a optar pela composição tonal e polifônica (mesmo que muitos cantos tenham características modais).
- 5) Canto e interação: os cantos são aprendidos por imitação e repetição na medida do possível, pelo contato direto com a cultura pesquisada.

O trabalho vocal do grupo foi muito aprimorado no segundo espetáculo, pela experiência com Marjana Sadowska, sendo os principais aspectos desse aprofundamento: como engajar o corpo no canto, como espacializar a voz, vários modos de cantar a partir da exploração timbrística e consciência rítmica, exploração das ressonâncias e das harmonias características dos cantos tradicionais, ampliação das capacidades respiratórias, percepção auditiva e vocal de cada ator. Todos esses recursos são usados para impedir que o ator ilustre o canto e entre em vibração com a natureza dele. A natureza do canto é uma confluência entre o que já foi apontado nos itens acima: qualidade, campo simbólico, função, forma.

No canto, da expedição à criação, observa-se o mesmo procedimento do material corporal: absorção pela mimese, repetição, treinamento e reelaboração a partir da experiência pessoal, transposição para a cena pela improvisação e criação de nova composição. Primeiro o ator aprende a cantar com a melodia e o ritmo o mais aproximado possível da interpretação original. Depois deve trabalhar de modo a desconstruir o canto pelas próprias experimentações. Num terceiro momento, o canto é experimentado em uníssono, depois a duas vozes, a três e até quatro. Os arranjos são feitos a partir de experimentação e improvisação em conjunto ou compostos pelo diretor ou criador responsável, sendo que a maior parte dos arranjos musicais dos espetáculos é feita pelo diretor e pela atriz Hanna Varadzínova.

⁶⁰ Antífona consiste literalmente em pergunta e resposta. A forma é em geral cantada em salmos e liturgias.

⁶¹ O minimalismo na música surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos, principalmente a partir das propostas de Steve Reich (1936 -) e Philip Glass (1937-), sendo uma das correntes mais significativas da música nos últimos 40 anos. Ver estudo de Dimitri Cervo (2005). Disponível em <

http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf> Acesso em: 20 abr. 2013.

⁶² Ostinato: obstinado, em português. Musicalmente quer dizer a repetição persistente de um motivo, um padrão rítmico ou uma frase musical.

*I am comparing the preparation of the intonation with learning a dramatic text. The subtext of the intonation was an image, action, rhythm, feeling, melody, and we are trying to mediate the same to the audience. The communication between stage and auditorium happens on a different level than the language of signs. It depends on each of spectators, if they are able to open to such a way the communication and to accept it. It also means to put up with the fact that they won't understand everything but rather feel it.*⁶³

Vavříková, 2008. p. 7

*The same approach as to the music we had as well to the spoken word. The texts that appear in the show, come mostly from recordings that we had made during the expedition, or from the original emigrants' letters or statements of current Ukrainian prostitutes and also from Čapek's Hordubal. From the recordings everyone had task to pick up few phrases, words, laughs or exclamation that were attracted to him/her, and as accurately as possible take their intonation, rhythm and color of the voice.*⁶⁴ Varadzinová, 2008, p. 8

Entonações são a sonoridade das palavras, frases ou orações, de acordo com suas pontuações, acentuações, inflexões, construções fonéticas. Segundo Pavis (2005, p. 432):

indica de imediato (antes mesmo que o sentido intervenha) a *atitude* do locutor, seu lugar no grupo, seu *gestus* social [...] marca a posição do locutor em face de seus enunciados, exprime sua modalidade, principalmente as emoções, a volição, a adesão aos enunciados etc.

Bakhtin (1997, p. 309) analisa a entonação pelo seu caráter dialógico, sendo ela totalmente distinta da execução oral e da escrita, portanto, fora do enunciado, ela não existiria. “Se uma palavra isolada é proferida com uma entonação expressiva, já não é uma palavra, mas um enunciado completo”. O enunciado constitui, para ele, o fundamento da comunicação, ou seja, da relação eu-outro.

Usar a entonação como base para a criação – seu duplo aspecto: musicalidade e característica dialógica – foi, ao lado do canto, outro campo de apoio escolhido pelo grupo para abordar a palavra. Na prática, o trabalho com a entonação é similar ao trabalho com o canto. A partir das gravações, o ator deve memorizar frases, orações, falas breves, risos, gritos, exclamações, figuras de linguagem, e desde aí, por meio da imitação, evitando a ilustração ou a paródia,

⁶³Comparo a preparação da entonação com a aprendizagem de um texto dramático. O subtexto da entonação foi uma imagem, ação, ritmo, sentimento, melodia, e nós tentamos mediar o mesmo para o público. A comunicação entre o palco e a plateia acontece em um nível diferente da linguagem dos sinais. Depende de cada um dos espectadores, se eles são capazes de se abrir a tal forma de comunicação e de aceitá-la. Significa, também, tolerar o fato de que eles não vão entender tudo, mas vão sentir. (Tradução nossa).

⁶⁴A mesma abordagem que tínhamos para a música, tínhamos para a palavra falada. Os textos que aparecem no espetáculo vêm principalmente das gravações que fizemos durante a expedição, ou das cartas originais ou declarações dos emigrantes, das prostitutas ucranianas atuais e também de Hordubal, de Čapek. A partir das gravações todos tinham a tarefa de pegar algumas frases, palavras, risos ou exclamação a que se sentiam atraídos e com a maior precisão possível pegar sua entonação, ritmo e cor da voz. (Tradução nossa).

tentar aproximar-se o máximo possível da melodia, do ritmo e do timbre da entonação gravada.

Destaco alguns procedimentos comuns utilizados a partir da entonação: 1) O ator mantém a melodia e o ritmo da entonação, memoriza outro texto e literalmente cola o texto à entonação. A partir daí o ator tem que lidar – e compor – com no mínimo três camadas: a entonação-música, a palavra-mensagem que deve ser entendida pelo público e uma nova intenção que deve ser descoberta para a composição da voz da personagem. 2) A imitação direta das entonações – gritos, sussurros, risos, exclamações, interjeições – memorizadas e depois colocadas numa situação ou contexto dramático: vozes de um bar, risos de festa, grito de ordem etc. 3) A entonação retirada de um canto pode ser usada tanto da primeira maneira como da segunda. Nesse caso mantém o ritmo e muda a melodia para aproximar da fala.

Como muitas das entonações usadas pelo grupo são de outra língua, mesmo que eles saibam seu significado (e eles estudam o significado, quando é possível) a prosódia original é respeitada, com as pausas, durações, inflexões, respirações, porém, quando articulada com outro texto ela é modificada. É interessante notar – eu cheguei a experimentar esse exercício na oficina do grupo – que mesmo não reconhecendo o idioma, é possível reconhecer o caráter da fala, pela inflexão, pela intenção. No apêndice desta dissertação descrevo mais detalhadamente o exercício feito a partir das entonações. Para Dočolomanský (2012), quando alguém fala uma língua diferente da sua própria, “you start to search for meaning deeper, a different perception wake up inside of you and you start to be more perceptible of the body language, start to be more perceptible of the vibration”⁶⁵.

Com certeza, existem muitas outras combinações. Para um grupo que pensa musicalmente, vários recursos musicais composicionais são usados e todos requerem, antes, muito trabalho individual, muita experimentação a partir da mimese e, depois, um tratamento de composição cênico-musical, que vai justificar o canto ou a entonação na cena para gerar dramaturgia. Praticamente toda a fala que aparece nos espetáculos vem desse trabalho com a entonação.

⁶⁵Você começa a procurar um significado mais profundo, uma percepção diferente desperta dentro de você e você começa a estar mais perceptivo à linguagem corporal, começa a estar mais perceptivo à vibração. (Tradução nossa).

Resumo

Aponto abaixo as principais características que podem ser destacadas no teatro físico proposto pelo Farma, tendo como base as propostas de classificação para teatro físico de Romano, Pavis e G. E. Gordon, referências usadas nesse capítulo:

- 1) O corpo do ator é o ponto de partida da cena. O ator é quem sintetiza a encenação, e pelo corpo em contato com o outro corpo, objeto ou o espaço, anuncia o sentido.
- 2) Exploração corpórea com o objetivo de diluir a hierarquia de determinadas partes do corpo sobre outras e de ressignificar gestos expressivos: falar com as mãos, caminhar na parede ou caminhar deitado, escrever com os pés etc.
- 3) Autoria do ator, na medida em que coloca sua própria expressão vocal e corporal conectada à memória pessoal, desejos de expressão e discurso, no processo de criação e na construção da dramaturgia.
- 4) A ideia de personagem existe, mas é diluída na composição e não é um fim. O corpo-voz do ator em jogo e em relação a outros recursos expressivos (figurino, adereço, objeto) é que define seu papel ou a função dentro da situação.
- 5) Liberdade na fusão e na intercessão de linguagens das artes cênicas (dança, teatro, teatro de bonecos e circo), das artes visuais (vídeo), da Arte *Site-specific* e da música (acústica e eletroacústica).
- 6) O espectador tem papel ativo no espetáculo. Existem espaços de leitura que operam em nível sensorial e energético, por meio do trabalho com o ritmo e o canto, pela vibração corpórea do ator no espaço, no nível da radicalidade corporal. Lyotard (1971, *apud* PAVIS, 2010, p. 80) propõe um modelo energético de efeito sobre o espectador em detrimento da comunicação pelo signo, fazendo uma clara diferenciação entre o *discurso*, que é da ordem do signo linguístico, e o *figural*, que é da ordem da pulsão, do libidinal. É no espaço tensionado entre abstrato e concreto, racionalização e sensação, que se dá a *leitura* dos espetáculos do grupo. Daí o papel do espectador em buscar outros sentidos, não apenas o racional, para a fruição da obra. Especificamente no espetáculo *The Theatre*, como se verá adiante, o espectador faz parte da criação dramaturgica e da encenação.
- 7) A voz é entendida como o prolongamento do corpo e os recursos vocais usados passeiam entre a fala, o canto e uma espécie de palavra entoada, que enfatiza certo tom e o ritmo, porém não chega a ser declamatória. O uso da palavra não é descartado, mas

não é a via principal. A palavra é sim usada, porém seu uso é explorado em nível fônico, a partir de entonações e cantos, criando assim uma palavra corporificada que enfatizada a materialidade sonora, a plástica.

- 8) Uso consciente do ritmo e da dinâmica musical na construção de sentido da obra. A corporalidade está conectada à noção de musicalidade.
- 9) De acordo com características do teatro físico apontadas por Romano (2005, p. 21), também no Farma há a tendência para “perspectivas globalizantes e de internacionalização”, por meio da colaboração de artistas de diferentes nacionalidades, temas universais e exploração da fisicalidade como forma de “extrapolar barreiras linguísticas”.
- 10) Treinamento físico-vocal como prática basilar para criação de partituras dos atores e composição do diretor e da dramaturgia.

CAPÍTULO 2 – *THE THEATRE*

Para esse capítulo, parti especificamente da análise do espetáculo *The Theatre* em DVD (2010); da experiência como espectadora nas apresentações e ensaios do mesmo espetáculo no FITBH 2012; dos trabalhos acadêmicos de Mogilnicka (2010) e Kršiaková (2010); das entrevistas de Kršiaková (2011), Dočolomanský (2012), Pilátová (2011), Martins (2013) e Amaral (2013) e, ainda, das duas palestras de Dočolomanský realizadas no Brasil em 2008, e 2010. A título de confirmação das informações sobre a passagem do grupo em Belo Horizonte, fiz também uma entrevista com Mário Moraes (2013)⁶⁶, ator e produtor, que colaborou com a pesquisa do Farma na cidade.

2.1 Primeiras motivações e primeiro contato com o Brasil

Em 2007, o grupo realizou em Praga o *Festival Farma 2007*, em que participaram artistas e pesquisadores de várias nacionalidades, com destaque para o antropólogo e teatrólogo polonês Leszek Kolankiewicz⁶⁷. Na palestra intitulada *Between the Theatre and Another Genre. Between Cultures/Entre o teatro e um outro gênero. Entre culturas*, de acordo com Mogilnicka (2010, p. 7), Kolankiewicz apresentou seu estudo antropológico sobre o fenômeno do transe e da possessão no Brasil em âmbitos distintos como o Candomblé e o futebol. Infelizmente não tive acesso ao texto, pois não foi publicado em inglês, apenas em polonês. Mogilnicka também afirma ainda que a partir dessa palestra o Farma se interessa pelos Orixás e não exatamente pelo Brasil. Cuba e Haiti foram outros países pensados para a realização de uma próxima expedição.

Em março de 2008, Viliam Dočolomanský veio a Belo Horizonte e participou do evento *ECUM/Encontro Mundial de Artes Cênicas*, com a palestra *Expressão como transmissão da experiência humana*. A palestra abordou o processo de criação de *Dark Love Sonnets, Sclavi – the song of an emigrant* e *Journey to the station*. Em junho do mesmo ano, Viliam

⁶⁶O ator Mário Moraes (nome artístico Mário Barro) conheceu o Farma como participante de oficinas: uma em Rosário, na Argentina, em 2005, e outras duas em Praga, em 2006 e 2007. Pelo fato de já conhecer o grupo, foi responsável pela produção da pesquisa do Farma em Belo Horizonte, após as apresentações no *FITBH 2008*.

⁶⁷Professor de Estudos Culturais e Antropologia da Performance na Universidade de Warsaw, Polônia. Diretor do Instituto Cultural Polonês da mesma universidade. Autor de *On the Road to Active Culture: The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970–1977* (Editado pelo Instituto do Teatro Laboratório, 1978); *Saint Artaud* (1988, 2001); *Samba with Gods: An Anthropological Tale* (1995, 2007); *Forefather's Eve: Theatre of the Feast of Dead* (1999); *Big Little Vehicle* (2001).

Dočolomanský, Anna Kršiaková, Zuzana Pavuková, Roman Horák, Patricie Poráková, Hana Varadinová, Jun Wan Kim, Róbert Nižník e Cecile da Costa vieram ao Brasil para apresentar o espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant* no *Festival Internacional de Teatro de Londrina/FILO* e no *Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte/ FITBH 2008*.

Em Londrina, de acordo com Dočolomanský (Informação verbal)⁶⁸, o grupo encontrou pela primeira vez o ator-bailarino brasileiro Augusto Omolu⁶⁹, por meio de Eugênio Barba, que também participou do festival naquele ano. Na ocasião, os atores do Farma fizeram uma aula da *Dramaturgia da Dança dos Orixás*. Nessa oficina, que mais tarde o grupo irá realizar com mais profundidade, conceitos da Antropologia Teatral⁷⁰ são aplicados aos movimentos advindos dos Orixás do Candomblé, procurando ressaltar a estética desses movimentos e suas possibilidades expressivas para o teatro em conexão com a ancestralidade religiosa. Foi o primeiro contato do grupo com elementos e informações sobre o Candomblé.

Em Belo Horizonte, o ator mineiro Mário Moraes (2013) afirmou que após as apresentações do espetáculo no FITBH, o grupo fez uma residência artística de uma semana na *Escola de Artes Cênicas da UFMG/Universidade Federal de Minas Gerais*, por meio do contato com o Prof. Dr. Fernando Mencarelli. Nessa residência, o Farma ocupou uma sala durante uma semana, onde fazia ensaios pela manhã e aulas de Capoeira Angola⁷¹ à tarde, com Marcos e Tiago Jurandir. Como troca pela residência, o grupo fez uma aula-demonstração na mesma universidade. Cheguei a participar como ouvinte dessa aula, que abordou aspectos do treinamento corporal e vocal dos atores no espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant*.

⁶⁸Palestra [ago. 2010]. Tradutor: Julius Gonçalves. São Bernardo do Campo: Câmara de Cultura de São Bernardo do Campo, 2010.

⁶⁹Augusto Omolu era ator-bailarino integrante do grupo *Odin Theatre*, da Dinamarca, dirigido por Eugênio Barba. Natural de Salvador, nasceu no Candomblé. Estudou dança clássica e moderna. Foi integrante e diretor do balé Teatro Castro Alves. Colaborou artisticamente com vários artistas nacionais e internacionais, até sua morte prematura em maio de 2013. Disponível em < <http://augustoomolu.blogspot.com.br> > Acesso em: 15 abr. 2012.

⁷⁰Antropologia Teatral é, segundo Eugênio Barba (1995, p.5), “o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Esta utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos técnica”. A Antropologia Teatral não é uma disciplina da Antropologia como ciência e se distancia dessa, segundo o próprio Barba.

⁷¹A Capoeira Angola é uma manifestação afro-brasileira. Misto de jogo, *irmandade*, modo de vida e arte, que inclui cantar, tocar e jogar em roda. Relacionada ao universo da rua e da luta. Possui como referência o baiano Mestre Pastinha e dá maior ênfase aos movimentos lentos e rasteiros. Difere da chamada Capoeira Regional, que tem movimentos mais acrobáticos.

Antes de partir para Salvador, que foi a próxima parada do grupo no Brasil naquele ano, Dočolomanský (Informação verbal)⁷² disse que encontrou um livro de Pierre Fatumbi Verger, pesquisador e fotógrafo francês radicado no Brasil. Em verificação às informações do diretor e de Mogilnicka (2010, p. 14), trata-se do livro-catálogo da exposição *O Brasil de Pierre Verger* do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2006), que retrata aspectos e manifestações da cultura urbana e rural de Pernambuco e Bahia, como o Bumba-meu-boi de Recife, o Carnaval dos Travestidos de Salvador, a literatura de cordel, entre outras. Muitas dessas fotografias, segundo Tacca (2006), pertencem a uma série de fotorreportagens que Verger realizou no final da década de 1940 e início da década de 1950 para as revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, retratando tanto manifestações espetaculares e ritos quanto situações cotidianas nordestinas. Entre essas reportagens estão *Candomblé* (em parceria com o sociólogo Roger Bastide na edição de junho de 1949 de *A Cigarra*), *Frevo* (texto de Odorico Tavares, na edição de 19 de abril de 1947 de *O Cruzeiro*), *A vida de um circo* (texto de Guerra de Holanda, na edição de 17 de janeiro de 1948 de *O Cruzeiro*), entre outras. Parte das fotografias não chegou a ser publicada e hoje pertence ao acervo da *Fundação Pierre Verger*⁷³.

Pode-se dizer que pelo olhar de Verger, Dočolomanský encontrou um primeiro *mapa-texto* de investigação dos elementos da cultura brasileira, capaz de motivá-lo a usar concretamente imagens para a criação do espetáculo. Verger teve importante papel na documentação da cultura nacional entre as décadas de 1940 e 1950, como diz Lühning (2004, p. 15 *apud* SANTOS, 2007, p. 1):

Verger ocupa um lugar de destaque como fotógrafo no universo da fotografia e de estudos de documentação e visibilização da cultura brasileira, pois realmente tornou visível o que para muitos ficava oculto pelo véu de um regionalismo pálido ou significava uma demonstração e um atestado de atraso cultural, preferencialmente a ser esquecido e ignorado em vez de ser visto, olhado e divulgado.

As situações captadas nas fotografias e a própria história de vida de Verger – um estrangeiro que *escolhe* sua nacionalidade – foram importantes inspirações na construção do *The Theatre*. A partir dessas informações visuais, Viliam afirmou que foi motivado a tentar entender o que estava por trás do olhar de Verger, por isso a decisão de ir para Salvador e Recife.

⁷²*Idem*.

⁷³A *Fundação Pierre Verger* foi fundada em 1988 e funciona na casa em que Pierre Verger viveu em Salvador. Disponível em < <http://www.f-pierreverger.org/fpv/index.php/br/>> Acesso em: 12 abr. 2013.

Para Salvador foram apenas dois integrantes: o diretor e a atriz Patricie Poráková. Eles entraram em contato com o Candomblé, e de acordo com Mogilnicka (2010, p. 14), visitaram quatro terreiros (espaço cerimonial do Candomblé), tanto abertos para visitação de turistas quanto fechados somente para a comunidade religiosa. Do olomansk y (Informa o verbal)⁷⁴ disse que em uma dessas visita es teve contato com o que chamou de poder de uma cultura ligada ao corpo, pois para *rezar*   necessário dançar, cantar e perder a individualidade para dar lugar ao outro. *Perder a individualidade para dar lugar ao outro*   uma interpreta o de Viliam sobre o momento do transe, quando o indivíduo em um estado alterado de consciência empresta seu corpo para que o Orixá se manifeste. Dançando, cantando e tocando ele cria uma rela o e uma experiência compartilhada com o *santo* e também com aqueles que participam do ritual. Esse aspecto, que pode ser considerado como uma forma de alteridade, vai influenciar a dramaturgia do espetáculo *The Theatre* como veremos adiante.

O Candomblé é uma religião afro-brasileira complexa e ritualizada, iniciática e de transe, baseada na oralidade em que o corpo   o principal meio de conexão entre visível-invisível, pela manifesta o dos Orixás. Originada de diferentes na es africanas (G ge, Angola, Ketu, Congo, Yorub , entre outras), revela uma enorme multiplicidade de origens, que faz com que apresente características distintas nos vários pontos do país onde está presente. Os terreiros se estruturam em hierarquias e práticas rituais, realizando cerim nias privadas (de inicia o) e públicas.

Ainda em Salvador, eles conheceram mais profundamente a vida e a obra de Fatumbi Verger, devido à visita   *Funda o Pierre Verger* e ao encontro com pessoas próximas ao fotógrafo. No mesmo período, a atriz Patricie Poráková fez aulas com o bailarino, coreógrafo e professor de Dança-Afro Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King⁷⁵. Colaboraram, naquele momento da pesquisa em Salvador, Augusto Omolu e os integrantes do grupo *Oco Teatro Laboratório*, Luiz Alberto Alonso e Rafael Magalhães.

Após Salvador, os dois integrantes do Farma foram para Recife. Mogilnicka (2010, p. 13) afirma que eles tiveram contato com Ana Valéria Vicente, dançarina e pesquisadora

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Mestre King   bailarino e professor de dança em Salvador, formado na Faculdade de Dança na Universidade Federal da Bahia na década de 1970 e nos terreiros de Candomblé da Bahia. Estudou dança moderna e clássica, bem como artes marciais e Capoeira. Desenvolveu uma técnica própria com fusão de suas experiências e por isso é considerado precursor da Dança-Afro contemporânea no Brasil. Inspirou Augusto Omolu e uma série de bailarinos profissionais. Ver estudo de Oliveira, D. F. (2008).

pernambucana que se dedica ao estudo e à prática do Frevo. Indicados por Vicente, a atriz Patricie Poráková fez aulas com Mestre Gil⁷⁶, dançarino e professor de Frevo. Como os integrantes do Farma estiveram em Recife no mês de julho, eles não conheceram as manifestações que futuramente foram pesquisadas para a criação do espetáculo, como o Cavalo Marinho e o Maracatu Rural. Isso porque essas manifestações culturais são mais comuns no ciclo natalino e carnavalesco.

Eles retornaram para Praga no final de julho de 2008, levando outro material que foi fundamental na construção do *The Theatre*: a coleção de CDs *Missão de Pesquisas Folclóricas* de Mário de Andrade (2006). A coletânea consiste em quatro catálogos/encartes com fotografias e textos e seis CDs contendo gravações originais realizadas por Mário de Andrade no Norte e Nordeste do Brasil, em 1938. A *Missão* tinha por objetivo o registro de músicas dessas regiões e foi financiada pelo Departamento de Cultura de São Paulo da época, hoje Secretaria de Cultura. Sobre as motivações para a realização da pesquisa de Mário de Andrade, Calil (2006, *apud* ANDRADE, 2006, p. 11-12) comenta:

Mário de Andrade deparava-se com o dilema da modernidade: ao mesmo tempo em que as manifestações populares corriam o risco de desaparecer com a crescente urbanização do país, o avanço tecnológico da época proporcionava meios de capturá-las em discos, fotografias e filmes. Nesse jogo ambíguo, entre ameaça e destruição do fato e a construção de referências, o projeto adquiria um caráter urgente. O interesse pela cultura nacional levou Mário de Andrade viajar ao Norte e Nordeste do país na década de 1920. Anotada no livro póstumo *Turista Aprendiz*, a aventura existencial e intelectual marcou sua trajetória como pesquisador de campo e o convenceu da necessidade de deslocar-se ao Brasil profundo, a lugares onde nossas tradições culturais ainda não teriam sucumbido ao peso da industrialização. [...] a Missão foi, sob muitos aspectos, a institucionalização de uma experiência pessoal.

Esse material foi sem dúvida um segundo *mapa-texto* para o espetáculo. Além da utilização de várias faixas e imagens contidas na coleção de CDs, o Farma teve a intenção de procurar um *Brasil mais profundo*, ao optar por não pesquisar manifestações mais difundidas internacionalmente, como o Carnaval e o Samba cariocas ou a Capoeira Regional. O grupo também usa, como motivo dramaturgico, a problemática entre a sobrevivência e a morte de uma cultura.

⁷⁶Mestre Gil é bailarino e professor de Frevo muito conhecido e respeitado em Recife. Leciona na escola de Frevo pernambucana *Guerreiros do Passo*. Participou como bailarino de espetáculos do multiartista Antônio Nóbrega. É citado na dissertação de Vicente (2009).

No final do segundo semestre de 2008, entre os dias 6 e 11 de dezembro 2008, o Farma realizou em Praga a *Conferência Afro-brasileira*, que teve como motivação aprofundar questões relacionadas à cultura brasileira e ao tema da escravidão. Da *Conferência Afro-brasileira*, como relata Mogilnicka (2010, p. 19), participou a Profa Dra Eva Stehlíková⁷⁷, com a palestra *The Role of the Slave – Plautus and Others/ O Papel do Escravo – Plautus e Outros*, sobre o arquétipo do escravo com ênfase na Roma antiga. Novamente o polonês Leszek Kolankiewicz, mas desta vez com a palestra *Theatrical Aspects of Afro-Brazilian Cultura/Aspectos Teatrais da cultura afro-brasileira*, que explora o tema do seu livro *Samba with Gods: An Anthropological Tale/ Samba com os deuses: uma narrativa antropológica*⁷⁸. Trata-se de pesquisa que correlaciona o transe e a possessão com a questão da personagem; compara o estado de possessão com as últimas apresentações públicas do bailarino russo Vaslav Nijinsky (1890-1950), considerados na época como atos esquizofrênicos e, ainda, compara o Candomblé com formas pagãs de celebração da cultura antiga do Leste Europeu como *The Forefathers' Eve/Noite dos Antepassados* e o *All Souls' Day/Dia de Finados*, realizados na Lituânia, Ucrânia e Bielorrússia. Dočolomanský (Informação verbal)⁷⁹ deixa claro que o grupo se sentiu motivado a abordar esses temas a partir da visão de Kolankiewicz: reconhecimento de que haviam rituais perdidos de transe e possessão na cultura eslava, uso no *The Theatre* da comparação ator-personagem com indivíduo-Orixá e uso do motivo da impossibilidade de dançar de Nijinski, por causa da sua *perda* de identidade, inspiração das cenas finais do espetáculo *Chair Scene* e *Suicide*.

Além dos seminários teóricos, houve a realização de oficinas práticas com Augusto Omolu, Cléber da Paixão e Jan Ferslev. Augusto ministrou a oficina *Dramaturgia da Dança dos Orixás*, e o Farma teve a oportunidade de aprofundar experiências anteriores como as que tiveram em Londrina e em Salvador. Cléber da Paixão, músico e percussionista brasileiro que acompanhou Augusto Omolu em espetáculos e aulas, ministrou oficina de atabaque e os toques dos Orixás⁸⁰. Jan Ferslev, ator e músico do grupo *Odin Teatret*, expôs seu material de pesquisa sobre a música brasileira.

⁷⁷Professora doutora do Instituto de Teoria e História do Departamento de Estudos Teatrais na Faculdade de Filosofia na Masaryk University, em Brno.

⁷⁸Título do livro publicado por Leszek Kolankiewicz, em polonês (*Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*. KR Publishing House 1995). Fragmentos do livro foram traduzidos para o checo por Jana Pilátova, orientadora literária e dramaturga do Farma. Não tive acesso ao texto, porque não há publicação em inglês. O relato no corpo do texto foi feito por Mogilnicka (2010).

⁷⁹*Idem*.

⁸⁰Toques são padrões rítmicos ou conjunto de células rítmicas que, no caso do Candomblé, variam de acordo com cada Orixá. Atabaque: tambor cilíndrico ou ligeiramente cônico, com uma das partes coberta com pele de

2.2 Expedição e cotidiano da pesquisa em Pernambuco

Motivados pelas imagens de Verger, pelos cantos da *Missão de 38*, e pelas vivências na *Conferência Afro-brasileira*, o grupo chega a Pernambuco no final de dezembro de 2008 e permanece até o fim de janeiro de 2009. Os integrantes percorreram parte do caminho de Mário de Andrade, tendo como motivação, principalmente, as faixas de Andrade (2006): *Carregadores de piano de Recife* (CD 1, faixas 1 a 7), *Bumba-meu-boi* (CD 1, faixas 8 a 13), *Chamada de Aricury* (CD 1, faixa 19) e *Meu papagaio* (CD 2, faixa 47). Kršiaková (2011) afirma:

From the first time in Brazil we brought records from Mário de Andrade, the CD *Missão de Pesquisas Folclóricas*, with indigenous songs, Candomblé, Bumba-meu-boi, and we chose some of these interesting recordings which gave us some inspiration, or some interesting way for us, that's why we made a schedule for our trip to Brazil. And we found our "guides" Juliana Pardo and Alício Amaral.⁸¹

Alício Amaral e Juliana Pardo, atores-bailarinos da *Cia Mundurodá/SP*, colaboraram na expedição como assessores artísticos, principalmente na zona da mata norte de Pernambuco e em Recife. Eles foram ponte entre o Farma e os mestres e artistas locais. Contribuíram nessa pesquisa integrantes do *Cavalo Marinho Estrela de Ouro*, como Mestre Biu Alexandre, Aguinaldo Silva, Martelo, Fábio Soares, entre outros; Barachinha e seu terno de Maracatu Rural; Mestre Shacon da *Nação do Maracatu Porto Rico*⁸², moradores da tribo Pancararu em Brejo dos Padres, entre outros.

Participaram da expedição o diretor Viliam Dočolomanský, as atrizes Anna Kršiaková e Zuzana Pavuková e o ator Roman Horák. Os brasileiros Luiz Augusto Martins e Ludmila Reis⁸³, intérprete e produtora, acompanharam o grupo durante toda a expedição. Juntos eles

couro. Percutido diretamente com as mãos, ou indiretamente com duas varetas finas, ou as duas formas juntas (direta e indireta), dependendo do ritmo.

⁸¹Da [nossa] primeira vez no Brasil trouxemos gravações de Mário de Andrade, o CD *Missão de Pesquisas Folclóricas*, com músicas indígenas, Candomblé, Bumba-meu-boi, e escolhemos algumas dessas gravações interessantes, que nos deram inspiração ou algum caminho interessante. Por isso fizemos uma programação para a nossa viagem ao Brasil. E descobrimos nossos "guias" Juliana Pardo e Alício Amaral. (Tradução nossa). Entre aspas foi um gesto feito pela atriz.

⁸²Mais sobre o *Cavalo Marinho Estrela de Ouro*, de Condado, Pernambuco, ver Oliveira, E. J. S. (2006) e Carneiro (2009). Barachinha é o mais aclamado mestre do Maracatu Rural de Pernambuco, tendo já gravado CD com o músico Siba, ex-integrante da banda Mestre Ambrósio. Mestre Shacon comanda a *Nação do Maracatu Porto Rico*. Disponível em < <http://nacaoportorico.maracatu.org.br/> > Acesso em: 10 jun 2013.

⁸³ Ludmila Reis é também atriz. Conheceu o Farma em 2008 quando trabalhava na equipe de produção do *FITBH2008*.

passaram pelos municípios pernambucanos de Recife, Olinda, Nazaré da Mata, Goiana, Condado, Arcoverde, Tacaratu/Aldeia Brejo dos Padres, dos índios Pancararu.

Amaral (2013) cita que quando teve o primeiro contato com o grupo no Brasil, o diretor já tinha desejos em mente a partir do material estudado teórica e praticamente, ou seja, o grupo havia desenhado o percurso da pesquisa, por isso fez escolhas mais precisas do que almejava vivenciar *in loco*:

[...] O Viliam tinha muitas questões que ele estava seguindo pistas, por exemplo, da própria origem do boi, da estória da língua do boi, de algumas canções específicas que grudaram mais na cabeça dele. Eu acho que o CD foi um ponto de partida sim e a gente até encontrou uma toada no próprio cavalo marinho, *Sapo Cururu* [Andrade (2006, CD 1, faixa 09)] que ele queria mesmo saber o que era sapo cururu, a relação entre Catirina e Mateus.

Mesmo com escolhas delimitadas, o objetivo principal da expedição era vivenciar, estabelecer contato, ser afetado pelo outro. A expedição é de certa maneira um instrumento de criação do grupo, que por meio de uma noção fenomenológica, considera o corpo como o lugar do afeto, da experiência e da sensação. Entendendo a fenomenologia como caminho, Beividas (2010, p. 10) aponta:

espécie de caminho obrigatório quando se quer adentrar o regime sensível da significação, a mediação do corpo e seus reclames perceptivos, quando se quer fazer as estruturas descenderem de um suposto Olimpo formal (e textual) para a concretude das ruelas da vida cotidiana, das grandes e pequenas paixões do cotidiano, nomeáveis ou não, para as inter-relações, situações, eventos, o cenário concreto dos acasos e riscos da vivência do sujeito no mundo.

Nesse sentido, chama a atenção o relato de Amaral, que manifesta a necessidade do grupo em manter uma proximidade com os artistas locais, bem como a atenção não só às manifestações culturais em si, mas aos detalhes de acontecimentos corriqueiros vividos. Ele completa:

[...] Nós recebemos o grupo e apresentamos alguns mestres que a gente trabalhava na pesquisa da nossa companhia. [...] O que a gente fazia: ficamos hospedados na zona da mata e a gente promovia esses encontros com os mestres e trabalhava também algumas vivências com o grupo do *Farm* e com os mestres juntos. Por exemplo, a gente marcava umas aulas com o Aguinaldo, com Fabinho [Fábio Soares, ator-bailarino integrante do Cavalo Marinho citado], com o pessoal do Maracatu Rural, [...] pra ter essa parte prática, né. [...] Foi um período longo que a gente ficou junto, praticamente metade de dezembro e metade de janeiro [...] Nesse período a gente ficou 24 horas do dia juntos em função disso. Era muita coisa. Acho que muito do que o Viliam

absorveu foi do dia a dia, do contato com as pessoas, das coisas que estavam até fora da brincadeira do que dentro. [Alício refere-se a elementos presentes no espetáculo que ele percebe advindos das vivências. Ele teve oportunidade de assistir o *The Theatre* no FITBH em 2012]. Não era só uma pesquisa da estética, dos movimentos, era muito mais profundo... era das relações.

A disponibilidade do grupo para receber experiências diversas se afirma ainda pela escolha de se hospedar nas próprias comunidades, ou próximo a elas, para dedicar o maior tempo possível à expedição:

[...] ficamos uma noite numa casinha nossa lá na Chã⁸⁴ de Esconso, que é um sitiozinho do interior, e aí a gente passou uma noite de Natal, fizemos uma comida e a gente resolveu cantar [...] e nesse dia as pessoas começaram a chegar na casa e quando a gente se deu conta tinha um monte de gente na janela, debruçada, todo mundo curioso, querendo ver o que tava acontecendo lá. É essa relação que eu acho que vai muito além da própria pesquisa... é viver ... Isso eu acho que traz outras informações para o trabalho que eu acho que são as perolazinhas.

Martins (2013) também comenta a importância dessa proximidade, mas a partir da vivência com os Pancararu:

[...] Uma vez a gente ficou na aldeia e viu um ritual à noite. Era lua cheia. A poeira subia enquanto os encantados dançavam. Foi um momento de conexão onde todos sentiram que aquele era um momento muito potente, talvez o mais potente da expedição. Alguma coisa se abriu muito.

As situações que surgem no contexto de uma pesquisa de campo são, ao mesmo tempo que preparadas, inusitadas. Elas permitem a ação do acaso, mesmo que haja intenção e roteiro prévios.

Amaral cita um recurso usado que contribuiu para estreitar a relação entre os artistas locais e o Farma, a partir da troca artística:

E o que eu acho que foi muito especial que até a gente propôs pro Viliam e pros atores, que foi interessante, foi a troca. Então a gente fazia assim, por exemplo: nós fomos em Nazaré da Mata conversar com Barachinha [...] a gente chegou lá às cinco da tarde, tocamos até a noite com eles [com os músicos do Maracatu Rural] ... a prática era isso, os caras tocavam, mostravam

⁸⁴Chã é uma planície, um terreno plano. Na zona da mata norte pernambucana, as chãs são sítios próximos aos centros das cidades onde vivem algumas famílias. Configuram-se em geral como uma área central de chão batido e de terra e as casas em volta. Alguns mestres das brincadeiras moram em chãs, onde ensaiam e apresentam seus brinquedos, como em Chã de Camará e Chã de Esconso.

como é que tocava, a gente fazia o terno de maracatu e ficava tocando, tocando. E aí a gente falou, puxa, agora mostra alguma coisa de vocês pra eles. Então sempre como troca tinha isso: o grupo cantava alguma música do *Sclavi*. E era muito legal. Porque tinha esse diálogo artístico bacana. [...] o que eu posso dar do que é meu pra você? Do meu conhecimento, da minha informação, da minha arte. Isso ajudava a criar outros laços também.

A troca permite que a relação entre o pesquisador e o artista local se estabeleça de maneira diferenciada. Não se trata apenas de recolher dados. Ao mostrar para o artista local um canto advindo de outro país a fronteira se rompe. Fala-se a mesma língua. A língua da música e da dança. Os cantos do espetáculo *Sclavi – the song of an emigrant* com certeza foram escolhidos porque pertencem à matriz cultural eslava.

No cotidiano da pesquisa Martins diz que Viliam instigava o grupo a fazer reuniões diárias de discussão, em que todos se dedicavam a longas conversas para analisar a pesquisa em andamento e traçar novos objetivos e tarefas:

Eram reuniões matinais de questionamento, eram horas de discussão. Viliam queria entender a análise de cada ator, o que cada ator conseguia entender do que cada um estava vendo. A Anna focava na parte da musicalidade, Roman na absorção do ritmo, Zuzana na análise da parte física, o Viliam ficava na parte dramática, ele estava focadíssimo em dramaturgia e no entendimento musical como um todo e a Ludmila tinha essa coisa da condução da produção muito firme e conduziu a gente até os Pancararu.

Na voz de Amaral:

[...] Nós fizemos várias práticas no interior e a gente também ministrou umas vivências para o grupo durante a expedição.

[...] O Viliam tem um olhar muito apurado, muito técnico, técnico no sentido de que ele sabe muito bem o que ele está buscando. Por mais que esteja aberto, ele sabe. Ele escuta um ritmo e diz “ah isso aqui funciona pro que eu quero. Esse passo aqui é legal”.

Martins pontua o momento que ele considerou mais forte da expedição:

os índios ... foi talvez a parte mais de imersão. A gente viu os rituais de cura dos Pancararu. Encontramos na aldeia o cacique, sua mulher e seu filho. A mulher do cacique estava junto com uma toadeira que cantou e reconheceu a música Mestre Bonito [Ele se refere à faixa *Chamada de Aricury*, de Andrade (2006, CD 1, faixa 19), que o grupo para ser reconhecida na aldeia].

[...] Era muito interessante como o ritual se dava. De repente começava, assim sem preparação. Acontecia. Eles começavam do nada... Isso era incrível de ver, o tanto que eles estavam disponíveis.

Encontrar uma pessoa que conhecia e ainda cantava o mesmo canto gravado em 1938 foi um elemento importante na expedição. O fato do canto ainda sobreviver mostra sua força, contida também em quem sustenta sua permanência. Kršiaková (2011) diz que esse acontecimento potencializou o interesse do grupo em usar esse canto no espetáculo – a faixa é usada na cena *Dream*. Ela complementa com uma fala que revela a importância desses encontros:

[...] And all these meetings bring you something very special, what we cannot take out from the books because you begin to be part of people and they start to become part of you. [...] so this process is connected with these people and it's like a gift. They give you some gift which you try to really take care of, all the time, and try to give it to other people, in my case as an actress is the audience, spectators. To give this gift again to someone else. You understand ... to move, move⁸⁵.

A fala da atriz revela seu desejo de comunicação, de retribuição e de respeito à fonte como material humano e afetivo.

2.3 Enredo e divisão de cenas no espetáculo

Faz-se necessária uma explicação do enredo e da divisão das cenas do *The Theatre*, porque no subcapítulo a seguir, quando analiso as fontes para a criação do espetáculo, essas referências serão essenciais para a localização do leitor.

Existem no espetáculo três agrupamentos bem definidos: uma *trupe de teatro* (que chamarei de *trupe*), uma plateia de espectadores de olhos vendados (que chamarei de *espectadores ficcionais*) e um grupo de três músicos que garantem toda a percussão do espetáculo, realizada ao vivo.

A *trupe*, dirigida por Capitão e integrada por Catarina, Vaqueiro e o Boi (eles são ao mesmo tempo os atores e os personagens que eles representam na *trupe*), vive em cena situações de

⁸⁵ [...] E todos esses encontros trazem para você algo muito especial, o que nós não podemos tirar dos livros... porque você começa a fazer parte das pessoas e elas começam a se tornar parte de você. [...] então este processo é conectado com essas pessoas e é como um presente. Eles dão a você um presente que você realmente tenta cuidar, o tempo inteiro, e tenta dar a outras pessoas, no meu caso, como atriz, é o público, os espectadores. Para dar este presente novamente para outra pessoa. Você entende... mover, mover. (Tradução nossa).

ensaio, de cotidiano e de apresentação de seu único repertório: a encenação da morte e ressurreição do boi. As apresentações são feitas para uma plateia de *espectadores ficcionais*, que estão de olhos vendados e que obriga a *trupe* a realizar seu repertório para eles.

A caracterização da *trupe* foi inspirada em um grupo de Cavalo Marinho, tanto como um grupo de teatro popular como no uso de vários elementos formais e dramáticos contidos na manifestação. A relação *trupe-espectadores ficcionais* foi baseada na relação escravos-senhores de engenho contida na brincadeira. Não há, no espetáculo, caracterização de época, mas sim com a relação entre opressor e oprimido. Há uma tentativa de transposição/comparação com as relações humanas e estéticas no teatro contemporâneo: rito/teatro, mestre/diretor, discípulos/atores, espectadores/opressores, atuação/escravidão (os atores da *trupe* são obrigados a entreter seus espectadores/opressores) e ainda morte da tradição/espetacularização da arte.

A partir dessa estrutura de relações, a proposta dramatúrgica procura encontrar um sentido universal e atual, sobre a sociedade do espetáculo, como pensa Debord (1997): a manipulação das forças do consumo sobre o indivíduo obriga-o a se desconectar da sua própria humanidade. Na cena *Wedding* uma das *espectadoras ficcionais* se casa com o Vaqueiro (metáfora do pacto capitalista?). “Dance, dance”, ela grita, mas é impossível para ele dançar fora do seu terreiro. Estatelado, sem vida, seu fio se rompeu. O fio, representado objetivamente pelo fio de uma marionete, é metaforicamente a conexão com a vida, que depende da relação com o outro que o manipula.

Na sinopse da peça, como escrito no sítio eletrônico *Farm in the Cave* (2012/2013):

A game for actors and spectators which can overpower its own players, a game that no one can escape. What happens when people lose their cultural identity, and with it their sources of vitality and meaning of life? This performance, ironically entitled “The Theatre” is like a black mass, which violates the boundary between those who are watching and those who are giving. Theater is a way of searching for human freedom within a social system. Freedom, however, gradually becomes merely a game, theater. For whom and why do we play*?⁸⁶

⁸⁶Um jogo para atores e espectadores que pode dominar os seus próprios jogadores, um jogo de que ninguém pode escapar. O que acontece quando as pessoas perdem sua identidade cultural, e com ela, suas fontes de vitalidade e o significado da vida? Este espetáculo, ironicamente intitulado “O Teatro”, é como uma missa negra, que ultrapassa a fronteira entre aqueles que estão assistindo e aqueles que estão atuando. O teatro [ta falando do teatro em geral ou da peça? Se for da peça tem que ser teatro com maiúscula] é uma forma de busca da liberdade

Esse *jogo que ninguém pode escapar* é uma sugestão que aparece na cenografia: os *espectadores ficcionais* ficam sentados numa arquibancada de frente para a arquibancada real, onde está o público. É uma proposta de espelhamento. A plateia é considerada na significação da obra, já que a encenação sugere nesse espelhamento que nós, *espectadores reais*, fazemos também parte da espetacularização da arte, portanto também opressores.

O palco está entre essas duas arquibancadas. Ambíguo, separa e une, é um terreiro como lugar da ação ou palco como lugar do rito. Essas ambiguidades estão presentes em toda a dramaturgia, reforçando o aspecto da metalinguagem: teatro, vida, sociedade.

O espetáculo divide-se em três partes: a primeira é um prólogo, uma entrada festiva em que todos os atores se apresentam numa espécie de bloco carnavalesco, pequeno, irônico. A cena se chama *Papagaio*. A segunda é toda voltada para as relações da *trupe* com os *espectadores ficcionais*, finalizada com a morte do Capitão. São as cenas *Roman/Ana*, *Bumba 1*, *Bumba 2*, *Resurrection/Ressurreição*, *Play for us!/Atue para nós!*, *I Belong to you/Eu pertenço a você*, *Brazil/Brasil*, *Merci Merci/Obrigada Obrigada*, *Sticks/Varas*, *Bar/Bar*, *Hop/Salto*, *Dream/Sonho* e *End of game/Fim de jogo*. O terceiro momento é a dissolução da *trupe* e a consequente perda de referência cultural. É constituído pelas cenas *Wedding/Casamento*, *Puppetry World/Mundo Marionetizado*⁸⁷, *Normalization/Normalização*, *Chair Scene/Cena da cadeira* e *Suicide/Suicídio*. Os nomes das cenas são informações de Martins (2013) e Kršiaková (2010).

2.4 No terreiro da criação: da fonte à encenação

Tendo em vista a impossibilidade de abranger todas as formas e motivos usados pelo grupo na criação do espetáculo, optei por elencar as fontes ou aspectos mais visíveis das manifestações e materiais que o grupo usou como referência para a criação. O percurso escolhido foi o da fonte para o espetáculo e não o contrário, porque dessa maneira me aproximo do *mapa-texto*,

humana dentro de um sistema social. A liberdade, entretanto, gradualmente torna-se meramente um jogo, um teatro. Para quem e por que atuamos? (Tradução nossa). *A palavra *play* parece carregar aqui duplo sentido entre atuar e jogar.

⁸⁷ *Puppet* pode ser traduzido como fantoche ou marionete. Mas a qualidade de movimento que o grupo trabalhou no espetáculo, de forma poética, foi a partir da marionete-de-fio e não da marionete-de-luva conhecida também como fantoche. Já no espetáculo o grupo usa dois tipos de manipulação: luva e de fio. *Puppetry World/Mundo Marionetizado* é uma livre tradução.

ou os *textos-espetaculares* que se constituem de situações, coreografias, motivos melódicos e rítmicos, temas e imagens das manifestações pesquisadas.

A título de maior apreensão das fontes, faço breves descrições das manifestações – Bumba-meu-boi, Cavalo Marinho, Frevo, Coco, Maracatu Rural, Maracatu Nação, Candomblé – abarcando uma noção mais geral de cada fenômeno, principalmente a formação musical, aspectos coreográficos, socioculturais e antropológicos que o grupo usou diretamente na criação e no treinamento. Optei também por transcrever algumas partituras de ritmos e melodias das fontes pesquisadas, para dar uma dimensão mais clara do uso das fontes musicais.

Faço citação de vários instrumentos de percussão característicos das manifestações pesquisadas e, por isso, uso nota de rodapé para uma descrição mais detalhada desses instrumentos. Isso porque eles possuem nomes e especificidades locais. Muitos deles também foram usados no espetáculo.

2.4.1 Bumba-meu-boi e Cavalo Marinho

Segundo afirmação de Martins (2013) e Amaral (2013), o Farma não teve contato direto com grupos de Bumba-meu-boi em Pernambuco, exceto o próprio Cavalo Marinho. A atriz Anna Kršiaková (2011) disse que o grupo pesquisou o Bumba-meu-boi, mas não soube dar detalhes específicos. Investigando, percebi que o Bumba-meu-boi citado por ela é na verdade a referência musical advinda do CD de Mário de Andrade, de imagens de Verger e da concepção de Danças Dramáticas de Mário de Andrade.

Andrade (1982) chamou de Danças Dramáticas todo o complexo de folguedos, autos, bailados e danças populares que possuíam algum conteúdo narrativo envolvendo dança, música, poesia e teatro. O Bumba-meu-boi é uma das variações das Danças Dramáticas que tem foco na morte e ressurreição do boi, ou simplesmente na aparição dele, brincando, sacudindo, fazendo algazarra. Acontece em todo o território nacional. Nessa classificação, o Cavalo Marinho é um tipo de Bumba-meu-boi.

A principal estória atribuída ao folguedo, como uma espécie de lenda reconhecida nacionalmente, é a seguinte: Catirina (ou Catarina) e seu marido, Vaqueiro, são escravos em

uma fazenda. Ela está grávida e conta ao marido que deseja comer língua de boi. Sendo o desejo da mulher uma ordem, Vaqueiro rouba o boi de seu patrão, o Capitão, mata o boi, corta e cozinha a língua do animal para Catirina. Capitão descobre que perdeu seu maior boi, e, inconformado, chama rezadeiras e benzedadeiras para ressuscitá-lo. Ao ser ressuscitado, o boi sai chifrando quem estiver pela frente. O auto não é feito no Cavalo Marinho, nem na maioria de grupos de Bumba-meu-boi de Pernambuco, mas é encontrada em outros pontos do país.

No espetáculo, é feita uma encenação de toda essa estória, que é narrada pelo Capitão e encenada pelos integrantes da *trupe*: Catarina (como o Farma usa), Vaqueiro e o Boi, este último feito por um ator e não pelo boneco, como no Bumba-meu-boi e no Cavalo Marinho. A língua é uma fita de pano vermelha e comprida (imagem 5).

Imagem 5 - Cena da morte do Boi



À esquerda no alto, o boi com a língua de tecido vermelha na boca. No centro o Vaqueiro. Em primeiro plano à direita, Catarina com a faca na boca. Autor: Guto Muniz. Fonte: Foco in Cena (2012/2013)

Imagem 6 - Cena *Bumba 1*

Capitão à frente apresentando a *trupe* à sua esquerda. Ao fundo do lado direito, os *espectadores fictionais* de olhos vendados.
 Autor: Guto Muniz. Fonte: Foco in Cena (2012/2013)

Musicalmente, o ritmo básico, presente no bater do tambor do Bumba-meu-boi e na *bexiga*⁸⁸ do Cavalo Marinho (partitura 2), que Murphy (2008, p. 69) identifica como “padrão rítmico amplamente disseminado na região Nordeste”, é explorado durante toda a presença da *trupe* em cena. Ritmo constante e vibrante, porém variante em intensidades e timbres, com o uso também de outros padrões, como os do Maracatu Rural (partitura 5), do Maracatu Nação (partitura 6) e do Coco (partituras 10 e 11).

Partitura 1 - Ritmo base do Bumba-meu-boi pernambucano



Fonte: Murphy (2008, p. 69).

Partitura 2 - Conjunto de percussão do Cavalo Marinho

⁸⁸Bexigas de boi, secas e cheias de ar. Mateus e Bastião, figuras do Cavalo Marinho usam-nas como instrumento musical e como objeto cênico (imagem 7).

No espetáculo, o Cavalo Marinho é a manifestação presente mais marcante. Praticamente toda a movimentação coreográfica e as partituras corporais da *trupe* são feitas a partir dele, como descreve Kršiaková (2010, p. 7): “dance steps of this dramatic dance became the main movement and unifying pattern in *The Theatre* performance”⁸⁹.

O Cavalo Marinho é chamado localmente de brinquedo, sambada ou folguedo. Possui características cênicas específicas, estando no limiar entre espetáculo de rua e brincadeira popular. Brincador, brincante ou folgazão é o nome dado ao atuante da brincadeira, sejam eles os músicos ou figureiros, ou seja, aqueles que *botam* figuras. O Capitão, uma dessas figuras, é o próprio mestre do brinquedo, que além de comandar a realização da brincadeira, organiza as apresentações, os materiais, o transporte. Mateus e Bastião são presenças marcantes durante toda a noite e são considerados os palhaços, os cômicos que têm maior relação com o público, e, como o Capitão, permeiam a brincadeira do início ao fim. Catirina, que é um homem vestido de mulher, é namorada de Mateus e Bastião. Os três pintam o rosto de preto, o que os identifica como escravos. Mestre Ambrósio, Veia do Bambu, Vaqueiro, Soldado da Gurita são algumas das mais de 70 figuras que fazem parte do brinquedo, que variam entre humanas, animais e fantásticas. Cada figura possui passos específicos (pisadas ou trupés), versos falados (loas) e uma música tocada e cantada (toadas). A brincadeira é toda acompanhada pela música do banco, nome dado ao grupo de músicos, que tocam rabeca, pandeiro, bage e mineiro⁹⁰.

Durante a primeira aparição da *trupe* no espetáculo, a encenação se inspirou na mesma estrutura de um início de Cavalo Marinho, numa formação coreográfica que consiste em um bloco de linhas em fila, cujo deslocamento principal é deslocar para frente (em direção ao banco) e para trás, executando várias das pisadas que serão feitas no decorrer da brincadeira.

No espetáculo, essa coreografia é recriada e transformada, mas mantém a relação em bloco e, dramaturgicamente, funciona como apresentação da *trupe* para o público e revelação das relações internas de opressão existente entre esta e os *espectadores ficcionais* (imagens 6 e 8).

⁸⁹Os passos dessa Dança Dramática tornaram-se o principal movimento e padrão de unificação no espetáculo *The Theatre*. (Tradução nossa).

⁹⁰A rabeca é uma espécie de violino popular fabricado artesanalmente na região, ver Carneiro (2009). Mineiro é um ganzá de metal, tipo de chocalho cilíndrico, oco, com esferas dentro. O pandeiro do Cavalo Marinho é de pele sintética e com platinelas. Bage é um reco-reco de bambu fino e de timbre mais estridente e agudo.

Imagem 7 - *Cavalo Marinho Estrela da Ouro*

Mateus (à esquerda), Mestre Ambrósio (ao centro) e Bastião com a bexiga na mão. Autora: Márcia Torquato. Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 8 - *Cena Bumba 1*

Sequência da cena. Fonte: frames do DVD *The Theatre* (2010)

Após essa primeira aparição, já na cena *Bumba 2*, um dos *espectadores ficcionais* chama, em tom de ordem, um a um dos personagens da *trupe*, e cada um deles – Vaqueiro, Catarina, Boi e Capitão – se apresenta, com uma pisada e com uma variação rítmica e melódica cantada por todos da *trupe* e tocada pelos músicos. Também no Cavalo Marinho, quando as figuras entram na roda, elas são anunciadas e apresentadas pelo Capitão, e o banco toca e canta uma toada específica para cada uma. Mas dentro da estrutura do brinquedo não há tom de ordem, mas de jogo cômico.

Na cena *Bumba 2* (imagem 9) a entrada do Vaqueiro inicia com uma pisada do Cavalo Marinho e musicalmente é tocada a célula básica do Coco (partitura 10) e finaliza a sequência com toque da variação do baque do Maracatu Nação (partitura 6). Já na entrada do Boi, o grupo usa a faixa 11 do CD 1 de Andrade (2006), *Toada do passo da ema*, cantada em coro

Imagem 10 - Cena *I belong to you*Sequência da cena. Fonte: *frames* do DVD *The Theatre* (2010)

Na cena *I belong to you* (imagem 10) uma das atrizes dos *espectadores ficcionais* entra no espaço da *trupe* conduzida pela energia do transe. Após ser notada, ela é aceita a partir de um jogo com a troca de figurino: vestir-despir é um jogo de aceitar-renunciar. A movimentação espacial anuncia um desenho de adentrar e sair de uma roda imaginária que não chega a se configurar no espaço, mas mantém uma relação centro-periferia. No jogo do mergulhão, o movimento dos braços de quem chama para dentro da roda é retomado na cena a partir do toque no corpo do outro, chegando até o abraço. A atmosfera é de tensão, limiar entre pertencimento e não pertencimento. A pisada do mergulhão aparece à medida que intensifica o jogo de relações entre os atores, que passam de um caráter mais sensualizado para mais violento, porém revelando afeto entre eles pelo abraço. Mesmo que a pisada do mergulhão não esteja presente desde o início da cena, o ritmo é iniciado externamente pelo tambor, em *piano* (intensidade). A troca de olhares já está instalada como elemento de comunicação. Sem dúvida, essa foi uma das mais interessantes recriações que o grupo fez do brinquedo, porque partiu do princípio de oferecer e receber contido no mergulhão e ressignificou de maneira poética a questão da troca cultural, da aceitação ao estranho.

Na cenografia e na iluminação do espetáculo, percebe-se a transposição do espaço real e natural das brincadeiras de Pernambuco: o palco como misto de chã e terreiro, cotidiano e sagrado, vida e arte. O espetáculo se passa praticamente todo à noite, ao som de assovios de pássaros: iluminação e sonoridade alusiva às festas que acontecem à noite, em espaço aberto, próximo à natureza. Ainda outra referência na encenação que remete à paisagem geográfica de Pernambuco é na cena *End of Game* (Imagem 11): depois da morte do Capitão, Vaqueiro, inconformado com a partida, entra numa espécie de cova, e como se a cavasse, tira de lá

muita areia. A poeira sobe. É uma areia fina, marrom clara, típica das chãs da zona da mata norte de Pernambuco e da aldeia Pancararu.

Imagem 11 - Cena *End of game*



Autor: Guto Muniz. Fonte: Foco in Cena (2012/2013)

2.4.2 Maracatu Rural

O Maracatu Rural ou Maracatu de Baque Solto é uma manifestação da zona da mata norte de Pernambuco. Nasce lá, no início de século XX, mais especificamente nos engenhos de Nazaré da Mata, sendo hoje feita em praticamente toda a região. Segundo estudo de Silva S.V. (2005, p. 22), tem sua origem no povo caboclo e seus ancestrais indígenas e “foi-se fazendo assim: um pouco de cada brinquedo que o povo conhecia, um cadinho de Reisado, um tanto de Cavalo Marinho, outro tanto de Bumba-meu-boi e outro de Caboclinho”.

Como prática espetacular, acontece em forma de cortejo e tem seu ápice no Carnaval. Mas os encontros de sambada acontecem durante todo o ano, principalmente após o período natalino. As sambadas são uma espécie de ensaio que acontecem em chãs, nas ruas, em sedes criadas pelos grupos onde os maracatuzeiros se encontram para fazer suas manobras (evoluções do cortejo no espaço). Feitas as manobras, começa o embate musical: diferentes mestres de Maracatus Rurais improvisam suas loas e versos e regem com apito o terno, ou orquestra,

formado por bumbo, tarol, gonguê, mineiro, póica⁹¹, trompete ou outro instrumento de sopro de metal.

Partitura 5 - Conjunto de percussão do Maracatu Rural

O caboclo de lança é a figura mais emblemática e vistosa do Maracatu Rural. Tem espírito guerreiro, concentrado, protetor. É feito apenas por homens. Sua vestimenta ou *arrumação* atual é imponente, composta principalmente por gola, cabeleira, surrão e guiada. A gola é uma espécie de manto brilhante que cobre todo o corpo, muito bem trabalhado com lantejoulas e que requer uma destreza de bordado. A cabeleira é um chapéu brilhante e multicolorido que praticamente esconde todo o rosto que é pintado de vermelho, com uma rosa ou cravo branco na boca e óculos escuros (os de estilo Rayban espelhado são os mais apreciados). O caboclo carrega em suas mãos uma lança toda enfeitada de fitas e nas costas o surrão, espécie de caixas retangulares de madeira com quatro ou cinco cincerros pendurados na parte de baixo. O cincerro é um tipo de sino de metal usado no pescoço do boi para ele ser identificado no pasto, e os do Maracatu Rural são grandes e de metal mais espesso, que soam quando o caboclo se movimenta.

No *The Theatre*, elementos do Maracatu Rural aparecem na instrumentação da orquestra ; no uso da célula rítmica principal em vários momentos do espetáculo, e no uso de adereços típicos como o cravo na boca e a cabeleira (imagem 13). A sonoridade peculiar dos cincerros

⁹¹Póica: tipo de cuíca grave com pele de couro, cilíndrica, de madeira. Mineiro: mesmo do Cavalinho. Caixa: tarol que possui duas membranas sintéticas, percutido indiretamente por duas baquetas do mesmo lado. Gonguê: tipo de agô bem mais grave e maior, de ferro, com duas campânulas percutidas por duas baquetas grossas de madeira. Bombo: tambor de dimensão pequena, de metal ou madeira, com peles de couro retesadas por chave, percutido indiretamente por duas baquetas.

do surrão é usada na cena *Resurrection*, na qual o som do cincerro marca a existência do Boi. Quando o Boi morre, o som do cincerro para imediatamente.

Imagem 12 - Mestre Barachinha



Ao fundo, *cabeleiras* dos caboclos de lança. Fonte: *Frame* do vídeo *O carnaval de Mestre Barachinha ...* (2012)

Imagem 13 - Elementos do Maracatu Rural



À esquerda, *espectadores ficcionais* com cravo na boca. Ao centro, Vaqueiro com cabeleira do caboclo. À direita, músicos em formação instrumental do Maracatu Rural (da esquerda para a direita: póica, gonguê, trompete e caixa). Autor: Guto Muniz. Fonte: *Foco in Cena* (2012/2013)

De acordo com Amaral (2013), o grupo viu apresentações de Maracatu Rural, tanto em Olinda quanto na zona da mata pernambucana. Mas teve maior contato com Mestre Barachinha (imagem 12) e seu terno.

2.4.3 Maracatu Nação

O Maracatu Nação ou Maracatu de Baque Virado é outra referência presente no espetáculo. Doçolomanský (2012) fala da sua impressão:

(...) there is an existence of double meaning, the meaning which they have as slaves, adoring their own orixás, and the meaning which they show their lords. For me there is an inner plasticity in, something that is fascinating. So I ask, what is freedom?⁹²

As Nações de Maracatu, têm relação direta com o Candomblé. Na sua fala, Viliam refere-se ao fato de que os integrantes da corte do maracatu se vestem com roupas que remetem à corte real portuguesa. Esse duplo sentido, que Viliam chama de *plasticidade interior*, é a criação de uma imagem externa para manter uma liberdade religiosa interna. Para Souza (2001, p. 255), os negros africanos usavam esse recurso como inserção no sistema escravista colonial, recriando para isso organizações comunitárias e religiosas, escolhendo reis e capitães, descobrindo novas identidades e novas instituições para representá-los.

Com as festas de reis congo, os ritos que as compunham, os mitos que veiculavam e os símbolos que exibiam, as comunidades construíram e consolidaram uma identidade formada a partir da escravização e da integração à sociedade colonial e na qual elementos de origem portuguesa, como o catolicismo e as irmandades religiosas, foram recheados de simbolismos e significados que uniam os africanos e seus descendentes a seus ancestrais e a suas terras natais.

Souza (*Idem*, p. 258) acredita que “mesmo tendo adotado formas portuguesas para expressar valores africanos”, cada grupo e cada organização se afirmam como detentores de uma cultura e história próprias. Em Pernambuco há registros de coroações de reis do Congo e de Angola a partir de meados de século XVII. Destas, as que mais se destacavam eram as coroações do Congo, que pertenciam às Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e de São Benedito. As Nações de Maracatu são uma transformação dessas irmandades, que não saíam no carnaval como hoje, mas nas comemorações religiosas ou, como afirma Silva L. D. (1999, p. 371), “em ocasiões outras como o embarque de africanos libertos de volta à mãe África”.

Hoje, as seculares nações saem às ruas no carnaval, onde entoam suas loas, batem seus tambores e baques em cortejo, com estandarte, umbela (espécie de grande guarda-chuva de pano), a corte com a dama-do-paço e a calunga, rei e rainha, baianas e a orquestra regida pelo apito e pelas loas do mestre. A orquestra é composta apenas de percussão: alfaias, caixas,

⁹²Há uma existência de duplo significado, o significado que eles têm como escravos, adorando seus próprios orixás e o significado que eles mostram aos seus senhores. Para mim, existe uma plasticidade interior, alguma coisa que é fascinante. Então eu pergunto: o que é a liberdade? (Tradução nossa).

gonguês e xequerês⁹³. Possui uma ampla variação de baques, que são um conjunto de células rítmicas que configuram um toque específico.

No *The Theatre*, é usado o baque marcação, principalmente nas cenas *Bumba 1* e *Bumba 2*. Há também o uso dos mesmos instrumentos da orquestra. No figurino: a saia amarela de Catarina faz referência à vestimenta da corte real (imagem 15).

Partitura 6 - Baque marcação do Maracatu Nação

Alfaia

Caixa

Gonguê

Partitura 7 - Variação da alfaia

Imagem 14 - Aula com Mestre Shacon



Aula de percussão de Maracatu Nação. À esquerda da imagem, Viliam, e à direita, Mestre Shacon. Fonte: *Frame* do vídeo *Farm in the Cave-Do nitra Brasília ...* (2010)

⁹³Alfaia: tambor grande e grave, sempre de madeira, cilíndrico, típico do Maracatu Nação. Possui pele de couro nas duas bocas, que são retesadas por cordas, permitindo afinação, de percussão indireta com duas baquetas tocando do mesmo lado. Gonguê ou ferro: diferente do gonguê do Maracatu Rural, apresenta apenas uma campânula de ferro bem maior, tocada com baqueta grossa de madeira. Xequerê é um instrumento de cabaça coberto por uma trama de miçangas que, friccionadas ou sacudidas, repercutem na cabaça. Também chamado de abê.

O Farma teve maior contato com a *Nação do Maracatu Porto Rico*, fundada em 1916. Os integrantes do grupo participaram de aulas de percussão e dança com Mestre Shacon Viana⁹⁴ (imagem 14).

2.4.4 Candomblé

Já citei nas páginas 56 e 58 informações sobre o Candomblé e as motivações para o grupo, desde a viagem à Salvador em 2008 às palestras do polonês Leszek Kolankiewicz, passando pelas aulas com Augusto Omolu. Ressalto aqui outros elementos usados no espetáculo.

Na cena *Resurrection*, após a morte do Boi, a atriz Patricie Paráková, que faz Catarina, constrói sua partitura física a partir da dança do Orixá *Omolu*. Ele é o Orixá da morte, considerado o responsável pela passagem dos espíritos do plano material para o espiritual. Cobre o rosto com uma máscara de palha, que no espetáculo a atriz usa o próprio cabelo. A cena ritual é assistida pelos *espectadores ficcionas* e um deles é tomado involuntariamente pelo transe e adentra o palco/terreiro. Percebe-se que o tema é abordado tanto como possibilidade de comunicação entre o mundo dos vivos e o dos mortos (função do Orixá *Omolu*), para ressuscitar o Boi, como possibilidade de comunhão e de abertura para uma comunicação entre as pessoas, que não poderia existir não fosse nesse estado alterado de percepção.

No espetáculo, Dočolomanský (Informação verbal)⁹⁵ usa a associação entre transe, possessão e o ofício do ator com a seguinte proposição: *algo* dança por meio do ator. O ator necessita estar em um estado diferenciado, dilatado. Não como personificação ou encarnação da personagem, mas como *corpo-voz-mente* em sinergia, totalmente disponível para a troca com o espaço, o público, com as próprias energias potenciais psicofísicas que cada ator possui. Esse paralelo ator-personagem-possessão, como já ressaltado, é uma visão de Leszek Kolankiewicz, apresentada tanto na palestra feita no *Festival Farma 2007*, quanto na *Conferência Afro-brasileira* em 2009, e defendida por Viliam em sua proposta cênica.

⁹⁴Mais informações sobre o Mestre Shacon Viana, ver sítio oficial da *Nação Maracatu Porto Rico*. Disponível em < <http://nacaoportorico.maracatu.org.br/o-mestre-e-os-batuqueiros/> > Acesso em: 20 jun. 2013.

⁹⁵*Idem.*

Imagem 15 - Cena *Resurrection*

Sequência da cena. Fonte: *Frames* do DVD do *The Theatre* (2010)

No instrumental usado no espetáculo advindo do Candomblé, destacam-se dois atabaques e o agogô⁹⁶. O agogô é um instrumento muito importante no Candomblé, pois faz a marcação. Na cena de abertura, *Papagaio*, ele dá o andamento, mas não configura um toque específico de Orixá.

2.4.5 Pancararu

O contato do Farma com os índios Pancararu se deu na aldeia Brejo dos Padres, em um momento em que a comunidade fazia um ritual de cura. Martins (2013) cita que “eles estavam vestidos com uma roupa de palha e tocavam uma maraca⁹⁷.”

A vestimenta de palha é o praiá. De acordo com Albuquerque (2010, p. 14), a veste só é usada durante festas cerimoniais, dedicadas a algum acontecimento milagroso ou curas em geral. As curas são atribuídas aos encantados, personificados pelo próprio praiá:

os encantados fazem parte [...] do “complexo da jurema”⁹⁸. Campo religioso afro-indígena cuja linguagem ritual guarda a herança colonialista católica e as alianças territoriais, simbólicas e de parentesco entre os povos autóctones e escravos negros durante a formação histórica da região nordeste do Brasil.

Os índios Pancararu habitam a região da Serra da Borborema, nas proximidades do Rio São Francisco, entre os municípios pernambucanos de Tacaratu, Petrolândia e Jatobá. Eles se

⁹⁶Atabaque: já descrito na página 60. Agogô: instrumento típico do Candomblé, também chamado de gan. Muito usado na música brasileira em geral, especialmente no samba. Possui duas campânulas presas por haste, percutidas com baqueta de madeira.

⁹⁷Maraca ou maracá: tipo de chocalho com esfera oca de cabaça preenchida com sementes, conchas ou miçangas, presa na ponta de um pedaço pequeno de pau. Instrumento típico dos povos ameríndios.

⁹⁸Jurema é uma planta da qual se faz uma bebida ou se fuma. Usada em cultos de religiões como a Umbanda, Candomblé de caboclo e o catimbó. Muito popular em Pernambuco. Também relacionada ao Maracatu Rural. Ver Andrade (1983).

dividem em 15 aldeias, sendo a principal delas Brejo dos Padres, que pertence ao município de Tacaratu, onde o Farma esteve.

Imagem 16 - *Encantados*



Aldeia Brejo dos Padres. Fonte: *Frame* do vídeo *Farm in the Cave-Do nitra Brazílie...*(2010)

O canto *Chamada de Aricury* de Andrade (2006, CD 1, faixa 19) é usado na cena *Dream*: é noite e todos vão dormir. Nessa atmosfera de silêncio, aparece uma das atrizes sendo arrastada por um boneco de olhos vendados (tecnicamente a atriz manipula um boneco que a manipula, arrastando-a. Chamam a atenção o rigor e o apuro técnicos). Embalada pelo canto, a cena marca o momento de transformação da *trupe*, anunciando um novo tempo, que não será dos mais fáceis. O canto é microfonado, com tratamento especial de áudio em cima de uma base harmônica gravada. Não vemos o ator que canta em cena, o que dá uma atmosfera bem mágica, de suspensão, também porque o canto tem esse caráter hipnótico e circular da repetição (partitura 8).

Existem muitos momentos no espetáculo em que o arranjo musical foi feito a partir do padrão rítmico binário e na repetição hipnótica de semínimas⁹⁹ típica da marcação da maraca da música indígena. Encontra-se também na cena *Resurrection*, que usa o padrão indígena como iniciação do ritual de ressurreição do Boi: transe e cura se relacionam.

⁹⁹Semínima é a figura musical, com bolinha preenchida e haste simples. Padrão rítmico binário se refere ao compasso 2/4. O 4 representa o valor da semínima, ou seja, no compasso binário, duas semínimas ou *dois tempos* é o valor máximo desse compasso. Um exemplo da figura da semínima é a partitura 5, na página 74, a linha da póica, no caso, em um compasso 4/4.

Imagem 18 - Cena de Mercado



Autor: Pierre Verger (s/d). Fonte: Fundação Pierre Verger.

Imagem 19 - Rinha de canários



Autor: Pierre Verger (1948). Fonte: Fundação Pierre Verger.

A cena *Papagaio* abre o espetáculo. Antes que os atores adentrem o espaço cênico, já ouvimos o som da algazarra, com gritos e barulheira percussiva, sem configurar um ritmo específico. Os atores entram no espaço em tom de festa, embriagados, brincando, tocando e cantando, fora do palco, criando uma espécie de bloco carnavalesco de rua. A construção da partitura física dos atores na cena foi criada a partir dos movimentos de pássaros – bater de asas, movimentos de pescoço, perfil e protuberância do bico – em contraste com o corpo largado da brincadeira de rua, carnavalesco, bêbado, festivo.

A entonação e o arranjo vocal da cena foram criados a partir da repetição de fragmentos da faixa *Meu Papagaio* de Andrade (2006, CD 2, faixa 47). (partitura 9).

Partitura 9 - Fragmento da faixa *Meu Papagaio*

Meu pa - pa - gaio, meu loro, me dê o pé. In - da

5
ho - je eu vi meu loro dan - çando num car - ros - sé.

Os fragmentos de frase nos quais se cantam *meu papagaio* e *me dê o pé* viraram entonações, que mantiveram o ritmo: a primeira, *meu papagaio*, é uma ação de chamar feita em coro e o segundo fragmento, *me dê o pé*, é uma ação de ordem, pedido, feita apenas por uma atriz. Já os fragmentos *meu loro* e *dançando* são cantados com mesma melodia e ritmo, como uma resposta feita em coro. As vozes femininas na cena são a mímese da gravação feita por Andrade – a faixa é cantada por mulheres em timbre anasalado e agudo – e se mistura ironicamente com o timbre de um papagaio.

No espetáculo, vendo em vídeo e ao vivo, antes de saber das fontes, não percebi nenhum resquício de paródia na cena, mas sim um apurado tratamento sonoro-vocal. Mas não deixa de ser uma proposta, de acordo com denominação de Pavis (2008, p. 174), “metacultural”, que é “a paródia de uma forma pela outra” que “implica a faculdade de imitar o outro, mas, sobretudo de citá-lo”. Essa forma *metacultural* aparece em outros momentos, como na encenação da morte de Boi, em que o Capitão faz as falas de todos os personagens, que na verdade são imitações de entonações: voz aguda e fina feminina para Catarina, mugido para o Boi, voz grave masculina para o Vaqueiro. Como as entonações são muito precisas e surpreendentes, a atenção se volta mais para o recurso técnico que para o cômico.

Existem mais referências a pássaro no espetáculo, no corpo e na voz, principalmente nas cenas *Sticks/Varas*, *Hop/Salto* e *Wedding/Casamento*: assovios caracterizando o espaço aberto onde a *trupe* se apresenta, bater de asas (imagem 20), saltos como voos curtos, pedir alimento com o movimento de pescoço e boca como os pássaros fazem com o bico, uso de varas (tipo mastro chinês) como puleiro dos pássaros (imagem 20), entre outras.

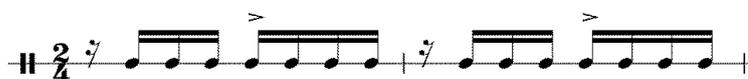
Imagem 20 - *Birds*

À esquerda, na cena *Papagaio*, ator batendo asas. Fonte: *Frame* do DVD *The Theatre* (2010). À direita, na cena *Sticks*, ator empoleirado nas varas. Autor: Guto Muniz. Fonte: *Foco in Cena* (2012/2013)

2.4.7 Coco

A referência musical e corporal ao Coco – além da faixa *Meu papagaio* que é um Coco da Paraíba – vem do samba de Coco de batida percussiva do grupo *Raízes de Arcoverde* (Arcoverde é o nome de uma cidade no sertão de Pernambuco), que utiliza uma batida forte e frenética no chão, feita com um pé ao lado do outro, com tamancos de madeira, praticamente sem deslocamento no espaço. O grupo utiliza o ritmo em vários momentos do espetáculo, com variações timbrísticas – solado do sapato, tambor, trompete, palmas – e com fusão de algumas células rítmicas do Cavalo Marinho, como a do mergulhão (partitura 4).

Partitura 10 - Ritmo básico do Coco



Partitura 11 - Variação do Coco



O Coco caracteriza-se principalmente como uma dança de roda, com cantos de pergunta e resposta, sendo comumente associado ao litoral, tanto em Pernambuco como em outros estados do Nordeste, mas também é encontrado no interior do país, em vários estados. O

tirador de Coco, coquista ou coqueiro é quem canta os versos da estrofe, sendo o refrão respondido pelo coro. O grupo de Coco *Raízes de Arcoverde* possui a seguinte formação instrumental: pandeiro, bombos, tamancos, mineiro e triângulo. No espetáculo, o Farma utiliza o pandeiro, o triângulo e o mineiro (este último é do mesmo tipo do Cavalo Marinho e do Maracatu Rural).

2.4.8 Frevo

Na finalização da cena *Papagaio*, atores que se retiram do bloco adentram o palco e iniciam um jogo entre duplas em que a partitura e a coreografia dos atores são baseadas numa espécie de embate-brincadeira de rua, a partir de alguns passos de Frevo recriados coreograficamente – Ferrolho, Tesoura, Ponta de pé e calcanhar¹⁰¹. Pode-se perceber a semelhança da imagem feita por Verger com a corporalidade da cena do espetáculo (imagens 24 e 25).

Percebe-se também o uso das referências socioculturais do Frevo no espetáculo a partir da visão da pesquisadora, bailarina e coreógrafa Valéria Vicente (2009). O Farma teve contato com o trabalho acadêmico dela, segundo Mogilnicka (2010, p. 13). Vicente (2009, p. 61) afirma que o nome *Frevo* surge no Recife, no fim do século XIX e início do XX, e vem da fusão de trocas artísticas e culturais que incluem expressões da dança, como a Capoeira, de gêneros musicais como a Modinha, o Maxixe e a Quadrilha, e de clubes carnavalescos e bandas musicais militares. Por isso, a palavra *Frevo* pode ser sinônimo de um ritmo musical, uma maneira de dançar ou um bloco carnavalesco, separadamente. Vicente ressalta (*Idem*, p. 69) que existem muitas conexões entre a Capoeira Angola e a forma de dançar dos passistas do Frevo, por causa do jogo e da disputa que existem nas duas manifestações. O olhar de Viliam para a criação dessa sequência de cena também buscou a fusão das fontes relacionadas à disputa e à rua como a Capoeira, o Frevo e a briga de canários.

¹⁰¹Nome de passos de Frevo. Ver Vicente (2009).

Imagem 21 - Carnaval de rua



Passistas de Frevo em Recife. Autor: Pierre Verger (1947). Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=583631>

Imagem 22 - Cena Papagaio



Sequência da cena. Fonte: *Frames* do DVD *The Theatre* (2010)

Musicalmente, na mesma cena, não há referência ao Frevo, nem à capoeira e nem ao samba, sendo uma livre criação com a marcação do toque do gonguê do Maracatu Rural (partitura 5) e forte presença do agogô.

2.4.9 *Puppet/Marionete*

A marionete-de-fio foi uma importante inspiração para a fisicalidade e dramaturgia do espetáculo. Surgiu, como informa Mogilnicka (2010, p. 6), como proposta dos atores Zuzana Pavuková e Roman Horák, que criaram uma cena a partir da marionete e de acordeons de brinquedo. Esse material foi criado em outro contexto, fora do Farma, mas foi incorporado ao espetáculo. Ao contrário do que se poderia supor, os movimentos e o uso de bonecos no espetáculo não partiram da vivência direta com o teatro de bonecos mais popular de Pernambuco, os babaus ou mamulengos. Amaral (2013) afirma que Roman Horák ficou muito

interessado no mamulengo e chegou a assistir a algumas apresentações durante a expedição. Interessante observar que é muito comum o uso dos acordeons para acompanhar o mamulengo, chamado localmente de sanfona de oito baixos ou gaita.

No espetáculo, a qualidade corporal dos atores advinda da marionete-de-fio dá sentido à dramaturgia por meio de uma corporalidade autômata, sem vontade e vitalidade, manipulada, que junto à referência do livro *Sociedade do Espetáculo* (1997) de Guy Debord, constrói o sentido dramaturgicamente de aniquilação da vontade do indivíduo. Martins (2013) cita que a dramaturga Jana Pilátová usou o livro como referência.

Imagem 23 - *Puppet*



À esquerda, cena *Puppetry world* e à direita, cena *Suicide*. Autor: Guto Muniz. Fonte: Foco in Cena (2012/2013)

Para Debord (1997, p. 26), a “automação é o setor mais avançado da indústria moderna e ao mesmo tempo o modelo que define sua prática” para a produção de mercadorias, para servir a sociedade de consumo, para o aumento de produtividade. O espetáculo em Debord (*Idem*, p. 11) é entendido como “o sentido da prática total da formação econômico-social, o seu emprego do tempo”, “é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência” que distancia o olhar do sujeito e foca na sua representação (no sentido apenas de mostrar). *Kiling the time* foi a primeira versão do nome do *The Theatre*.

2.5 Apontamento sobre o treinamento específico

De acordo com Kršiaková (2010, p. 6), o foco do treinamento específico e coletivo para o espetáculo *The Theatre*, após a primeira viagem a Salvador, em 2008, foi principalmente na qualidade vocal e corporal dos *Birds* e do *Puppet*. Ela afirma ainda que o treinamento a partir da marionete-de-fio foi muito importante, principalmente pela possibilidade do ator estudar qualidades de movimento pela percepção de cordas imaginárias que penduram o corpo pelas articulações. A partir dessa imagem foi possível ativar as articulações corporais em conexão com o centro de gravidade do corpo, trabalhar a qualidade de um corpo sem músculo e sem pele, ativando mais a estrutura óssea. Praticaram também diferentes quedas a partir da imagem do fio rompido.

No treinamento com *Birds*, houve a exploração de várias qualidades e ritmos do animal, além de exercícios com as varas, por exemplo: pendurar, escalar, girar em torno, saltar sobre, entre outras ações. Em ambos os casos, *Puppet* e *Birds*, houve um trabalho de mímese, porém o mais importante foi o empenho em encontrar qualidades, suposições e imagens para embasar a criação da corporalidade: forma, ritmo, impulsos.

Após a expedição de Pernambuco, em 2009, o treinamento corporal foi mais voltado para as bases corporais (pernas, pés e bacia), criadas na fusão de elementos das pisadas e passos principalmente do Cavalo Marinho, mas também do Frevo e do Coco. Musicalmente, houve mais empenho no estudo de padrões rítmicos do Cavalo Marinho, do Maracatu Rural, Nação, além do canto a partir das faixas de Andrade (2006) escolhidas. O estudo musical era feito tanto pelos músicos que fazem parte do espetáculo, quanto pelos atores.

No treinamento em grupo, Kršiaková (2010, p. 7) cita exercícios de movimentação em bloco a partir da imagem do deslocamento em grupo dos Pancararu, cujo objetivo era procurar um fluxo contínuo, um ritmo comum para andar e respirar, estabelecendo a conexão entre os atores, e buscar a sensação não só do próprio movimento, mas também do movimento do parceiro. Ainda como exercício em grupo, outra inspiração foi a imagem dos Carregadores de piano de Recife (imagem 28). Nesse treinamento, o objetivo era da mesma forma, a conexão rítmica entre os parceiros e também o ajuste de altura entre eles. Os cantos dos carregadores de piano também foram gravados por Mário de Andrade. De acordo com Lima Júnior (2001, p. 37), esses cantos podem ser considerados como cantos de trabalho, de gêneros diversos,

puxados por um dos carregadores e respondidos pelos demais, de forma ritmada para ajudar no transporte do piano. Lima Júnior comenta que entre seis e oito homens carregavam o instrumento e um chefe dirigia o serviço. Colocavam o piano na cabeça e iniciavam passo ritmado, cantando, “para tornar o peso mais maneiro” ou “para não desafinar o instrumento”, diziam em Recife e Maceió.

Imagem 24 - Carregadores de piano



Recife. Autor: Luis Saia (1938). Fonte: http://www.secsp.org.br/secsp/hotsites/missao/fotos_frameset.html

Em fevereiro de 2009, logo após a expedição no Brasil, Alcício Amaral e Juliana Pardo estiveram em Praga para assessorar o grupo nas questões técnicas e na transmissão dos padrões de movimento para os atores que não haviam participado da expedição. Nos princípios técnicos, aplicaram a metodologia que desenvolvem a partir do que eles chamam (2010, *apud* CIA MUNDURODÁ, 201) de estudo do “corpo brincador”, que inclui, além dos exercícios “biomecânicos”, o estudo de “corporeidades” que as danças constroem, com o objetivo de entender as imagens, as qualidades, os impulsos em relação com os movimentos advindos de ações cotidianas e estéticas dos brincantes, por exemplo, a relação entre o corte da cana e o eixo corporal das figuras do Cavalo Marinho; o uso da foice e a manipulação da lança do caboclo etc. Nesse momento, segundo Amaral (2013), o trabalho principal era voltado para dar suporte às “matrizes” de movimento corporal e rítmico, principalmente do Cavalo Marinho, na batida do *Coco Raízes de Arcoverde* e no ritmo do Maracatu Rural.

O processo de exploração da zona da mata norte pernambucana, do colonialismo até metade do século XX, foi caracterizado pela estrutura de latifúndio, com a monocultura da cana-de-açúcar, passando, durante os anos, de um modelo escravocrata para de contratos trabalhistas informais e formais, sendo ainda uma prática na região. Tanto o Cavalo Marinho quanto o Maracatu Rural acontecem nesse contexto do trabalho da cana-de-açúcar e muitos mestres de Cavalo Marinho brincam ou são mestres de Maracatu Rural. Trabalho e estética estão intimamente conectados aos movimentos das brincadeiras. Como afirma Silva S. V. (2005, p. 37), “aprende-se a usar a guiada no dia a dia, no uso de uma foice no caule da cana e nas noites de sambada”.

Imagem 25 - Aguinaldo Silva



Brincante de Cavalo Marinho e Maracatu Rural demonstrando o corte da cana. Fonte: *Frame* do vídeo *Farm in the Cave-Do nitra Brazilie...* (2010)

Um mês depois desse primeiro encontro, Alício e Juliana retornaram a Praga e acompanharam os ensaios. Nesse momento, o Farma já estava focado em algumas demandas coreográficas e construção de personagens, como fala Amaral (2013):

O olhar se voltou muito para questões musicais, corporais e da dramaturgia específica do Cavalo Marinho. Do próprio Vaqueiro por causa de uma toada que o Viliam já tinha ouvido [...] e trabalhei com o Robert [ator] focando na fisicalidade do Mateus, material que não chegou nem a entrar no espetáculo.

Alguns movimentos dos Orixás foram trabalhados desde o início do processo. Mesmo que o treinamento tenha sido feito por todos os atores, a atriz Patricie Paráková foi a que mais teve contato com o Candomblé em Salvador, e por isso ela teve um treinamento mais profundo para a construção da sua partitura na cena *Resurrection*.

Nota-se que na metodologia do treinamento específico, o grupo teve contato com fontes das artes cênicas (teatro e dança) voltadas para o treinamento transcultural e intracultural, ligadas ao pensamento da Antropologia Teatral de Eugênio Barba, por meio principalmente de Augusto Omolu, Alício Amaral e Juliana Pardo. Portanto, podem-se definir dois momentos: o primeiro foi o contato direto com os mestres e manifestações culturais locais, em que os integrantes tiveram a oportunidade de ter uma relação direta com o contexto das festas, das brincadeiras e cultos ou em aulas particulares. Esse foi o momento de aprendizado mais livre, em que não houve aprofundamento técnico, já que o grupo optou por fazer uma viagem de expedição e não uma residência mais prolongada. Sem dúvida, o caráter desse tipo de aprendizagem *in loco* é mais lento, pois, pelo menos a partir da minha experiência, não existem correções diretas, depende mais da vivência com os mestres, do que de aulas agendadas, e os corpos dos aprendizes são respeitados nas suas presenças e tempos distintos, o que faz com que o aprendizado seja mais lento. Já o segundo momento, com os artistas, foi, como diz Amaral (2013), de apuro técnico, busca de especificidades, escolhas, conexões entre os vários materiais apreendidos em campo e a construção do espetáculo.

2.6 Apontamentos sobre a música

A música está presente do início ao fim e segue um fluxo ininterrupto e vibrante, construído quase que totalmente a partir de padrões melódicos e rítmicos das fontes pesquisadas. Ela se apresenta, de acordo com a classificação Tragtenberg (1999, p. 38), em “estado dialógico”, como “fenômeno acústico” e como “elemento referencial dentro da narrativa” com as funções de “apoio, contraste e voz paralela”.

Apoio, quando, tanto dramaturgicamente quanto musicalmente, reforça o andamento da cena ou cria uma camada sonora repetitiva e de base, por meio principalmente da sonoridade percussiva, acústica. No *The Theatre* esse apoio funciona como uma música ritual, que tem a função, sobretudo, de estabelecer uma ligação entre todos os elementos presentes na cena, assumindo funções, como destaca Tragtemberg (*Idem*, p. 59), de introdução, finalização e pontuação; como comentário direto e como reforço da movimentação cênica. Exemplos marcantes são as cenas *Roman/Ana*, *Bumba 1*, *Bumba 2*, *Resurrection*, *I belong to you*.

O apoio rítmico e suas dinâmicas conferem ao *The Theatre* uma sensação de pulsão (mais que pulso!), de condução vibratória e energética, em diálogo entre o gesto musical e o gesto

corporal dos atuantes. O gesto aqui é entendido como o impulso para a ação, seja tocar ou se mover no espaço. Os gestos musicais e corporais estão em comunhão constante. A relação consciente do músico com o ator e do ator com o som faz com que eles percorram as mudanças de andamento e intensidade e controlem juntos, os ritmos e as pausas. Esse controle também é possível porque a construção musical do espetáculo parte de um princípio dramático que deve ser comungado pelos músicos e pelos atores juntos. Por isso vemos tanta sincronia rítmica e entendimento das dinâmicas, cadências, ápices, crescendos e decrescendos etc.

O *contraste* é muito usado e se dá tanto como comunicação direta com a qualidade corporal dos atores, com uso abusivo de pausas repentinas para causar suspensão ou variações abruptas de intensidade, quanto na oposição entre a qualidade corporal e a proposição sonora: uma fisicalidade densa com sonoridade leve e suave ou vice-versa. O contraste é usado principalmente na finalização de cenas, para conferir tanto mudança de atmosfera quanto ápice dramático.

Na *voz paralela*, identifico dois momentos marcantes que utilizam duas músicas gravadas: *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso (1903-1964), uma versão em inglês na cena *Brazil/Brasil* e *Noturno Opus 9 n.2* (1830-1831), de Frédéric Chopin (1810-1849), na cena *Puppetry world/Mundo Marionetizado*. Ambas são usadas para estabelecer uma atmosfera ao mesmo tempo irônica e poética. O que se vê na cena está em paralelo com o que se ouve, acentuando a leitura ativa do espectador. Tragtemberg (*Idem*, p. 91) diz que “a visibilidade dessa manipulação que confere à intervenção sonora a qualidade de música de cena, ao invés de mera sonoplastia”.

As fontes sonoras usadas são acústicas e eletroacústicas, tendo sido empregados com ênfase os instrumentos de percussão já destacados e ainda outros como zabumba, triângulo e o pandeirão¹⁰². Uso também de instrumentos melódicos: trompete, acordeons de brinquedo, escaleta, violino. Nos objetos sonoros, destaque para sapatos, tubos de PVC afinados e as

¹⁰²A zabumba é um tambor típico do forró. Possui membranas nas duas bocas, esticadas com cordas quando o instrumento é de madeira e pele de couro, ou esticada com parafusos, quando o bojo é de metal e a pele é sintética. É tocada com duas baquetas: na parte de cima da zabumba usa-se baqueta de madeira com abafador na ponta que emite o som grave e, na parte de baixo da zabumba, usa-se o bacalhau, uma vareta fina de bambu ou madeira fina, que emite um som mais agudo. O triângulo, também típico do forró, é uma barra de metal dobrada em forma de triângulo, de percussão indireta com baqueta de mesmo material. O pandeirão é um pandeiro sem platinelas, com dimensões bem maiores que o pandeiro comum, com membrana de couro.

varas, que são também utilizadas como fonte sonora. A voz, com ênfase nas entonações, cantos e também respirações.

A presença dos músicos no espetáculo não ultrapassa a função de tocar. Porém entram e saem do espaço cênico e usam uma presença codificada, mas não são exatamente personagens. Quando os atores tocam ou cantam, ora eles se apresentam como atores-músicos, ora como atores-músicos-personagens.

CAPÍTULO 3 – A POÉTICA DO ESTRANGEIRO

*While researching, it is important to empathize, to engage ourselves directly (thanks to the others, we can identify ourselves)*¹⁰³. Dočolomanský, 2007, p. 10

*The scenic research requires a personal commitment, because its purpose is not to provide an objective ethnographic material, but to absorb this knowledge into ourselves as a form of inspiration. What we are looking for and studying is the scenic quality of expression and what we are searching for in that expression is the general, the archetypal.*¹⁰⁴. Varadinová, 2008, p. 8-9

Pavis (2008, p. 3-6) propõe uma análise para a troca entre culturas no teatro por uma imagem: a ampulheta. Na parte de cima está a cultura estrangeira ou *cultura-fonte* e, na parte de baixo, a *cultura-alvo*, ou seja, aquela a que se destina a criação. Entre elas (fonte e alvo) existe uma série de filtros que designam as formas e os obstáculos de “transferência cultural”. Esses filtros – objetivos, adaptações, escolhas e abordagens antropológicas, sociológicas e estéticas – são estratégias que ajudam a análise da cena a percorrer o caminho da criação, da inspiração à encenação. Mas “a ampulheta é feita para ser virada, para remeter de volta toda a sedimentação, a fim de que se escoie indefinidamente de uma cultura para a outra”. Está, exatamente nesse *embaralhamento* cultural, a dificuldade de se estabelecerem os meandros da troca, porque “é tanto um entrecruzar de caminhos quanto uma hibridação de raças e tradições”.

Dentre os filtros sugeridos por Pavis, identifico no *The Theatre* o objetivo principal de recriar esteticamente elementos da cultura-fonte a partir de uma visão “técnica e antropológica” –, citando aqui dois termos usados por Pavis (2008, p. 191). Aspectos técnicos, porque o grupo utiliza elementos formais das manifestações na encenação – corporais, musicais, coreográficos etc. – e dá ênfase ao trabalho de preparação dos atores, elementos esses explicitados no capítulo anterior. Antropológico, porque se interessa, além dos aspectos técnicos, por temas e campos simbólicos da cultura-fonte. Para Geertz (1989, p. 58), o campo simbólico “não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade”. Em algumas dessas especificidades é que o grupo busca inspiração, principalmente para criar a dramaturgia do espetáculo.

¹⁰³Enquanto pesquisa, é importante ter empatia, engajar-nos diretamente (graças aos outros, podemos podemos identificar a nós mesmos). (Tradução nossa).

¹⁰⁴A pesquisa cênica exige um compromisso pessoal, porque o seu objetivo não é fornecer um material etnográfico objetivo, mas absorver esse conhecimento em nós mesmos como uma forma de inspiração. O que estamos procurando e estudando é a qualidade cênica da expressão e o que estamos procurando nessa expressão é o geral, o arquetípico. (Tradução nossa).

Dočolomanský (Informação verbal)¹⁰⁵, ao explanar o percurso da pesquisa para o espetáculo *The Theatre*, deixou claro que o grupo tentava buscar o que “estava por trás” ou o que eles supunham estar por trás das manifestações pesquisadas, das fotos de Verger, dos cantos etc. Há aí um filtro que ressalta determinados traços, gestos, qualidades, de acordo com os próprios pressupostos e interesses, ou uma maneira própria de ver o mundo, que não é (e nunca será) o olhar do outro. Ao analisar o espetáculo, entender as premissas teóricas usadas pelo grupo e a fala dos integrantes, vejo que o grupo destacou dois temas-chave: opressão/escravidão e vitalidade.

Historicamente, o contexto de opressão em que as manifestações afro-brasileiras se formaram é considerado por muitos teóricos como fruto de resistência ao sistema instituído, sendo o surgimento e a transformação delas uma maneira coletiva de auto-organização, para a manutenção e a ressignificação sempre atualizada de mitos e práticas ancestrais. No espetáculo, a ênfase na opressão é reforçada justamente na obrigação que a *trupe* tem de realizar suas apresentações para os *espectadores ficcionais*. Se pensarmos nesse campo simbólico, o que acontece é o oposto, pois as manifestações vivem por elas próprias, conectadas ao trabalho e à realidade dura da vida sim, mas capazes de manter imagens vitais de renovação para a sua existência. Como diz um verso popular de Maracatu Rural: “Cana é de usineiro, maracatu é da gente”.

No enredo do Cavalo Marinho articulam-se, de forma cômica, elementos sociais, morais e religiosos, amalgamados no que poderíamos chamar de ritual da festa, do riso, cuja relação jocosa patrão-empregado é a tônica, já que é recorrente em vários episódios. Portanto, apesar do tema da opressão estar presente, ele se dá, antes, pelo cômico, e não no reforço da imagem de um povo sofredor, oprimido, sem saída. O Farma aborda a questão da opressão no espetáculo a partir do Cavalo Marinho, sem ligá-la à noção de riso, ou do que Oliveira, E . J. S. (2006, p. 44) chama de *corpo prazenteiro*, e diria ainda do *rir de si* e do outro. Essa visão é uma abordagem de Bakhtin (1987), na sua obra reveladora, sobretudo das formas, festas, festejos pagãos e religiosos da cultura popular na Idade Média e no Renascimento e sua concepção de “riso festivo”, “riso alegre”, “riso carnavalesco”, “riso universalizante”, pois atinge tudo e todos. Oliveira, E . J. S. (*Idem*, p. 61) comenta:

¹⁰⁵*Idem*.

Bakhtin [...] faz emergir uma significativa comunhão entre festa, representação e espetáculo tanto nos festejos pagãos como nos religiosos [...] as festas agrícolas, ou cerimônias civis da vida cotidiana, também aconteciam em clima de diversão e humor, o que leva Bakhtin a observar que toda uma outra visão de mundo e de relações humanas emergia de forma não oficial [...] contrapondo-se ao poder vigente e criando uma espécie de segundo mundo tão importante, necessário e real quanto a vida ordinária.

Outro ponto abordado na dramaturgia é a relação entre vitalidade e opressão, que se dá pela relação *trupe* (oprimido) x *espectadores ficcionais* (opressor). O fato da *trupe* usar continuamente vigor e força na sua caracterização, não é suficiente para retratar a vitalidade da brincadeira na sua completude, pois na relação entre vitalidade, riso e fé reside a complexidade das brincadeiras. É o que define Nogueira (2006, prefácio), sobre o Maracatu Rural:

Trabalhadores da cana-de-açúcar de Nazaré da Mata da Zona da Mata norte pernambucana. Excluídos. Poderiam se render às cruéis limitações impostas pela lógica da exclusão. Qual nada! ... Tal cenário não conseguiu impedir que se juntassem. Irrompe o Cambinda Brasileira. Maracatu de Baque Solto. Religiosidade e festa. Família e trabalho. [...] Calçados na Jurema, como que suspensos no ar, cantam e dançam sua existência e dão significados à condição humana.

Bakhtin (*Idem*, p. 7-8) vai afirmar que as festividades, independentemente dos tipos, “são uma forma primordial, marcante, da civilização humana”, não estão relacionadas a uma resposta direta ao poder vigente, finalidade ou “necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico”:

As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo. Exprimiram sempre uma concepção de mundo. [...] têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico.

A virtuosidade abordada na encenação está de certo modo, presente nas brincadeiras de Pernambuco, principalmente o Cavalo Marinho, Maracatu Rural e Nação. Mas não de uma maneira espetacular. A brincadeira em geral é, como fala Murphy (2008, p. 138) em relação ao Cavalo Marinho, “espaço para a mostra de competências em música, dança, composição poética e humor”. Se de um lado apresentam essa *mostra de competências*, de outro, carregam em si certa incompletude, um inacabamento, uma crueza que nos faz aproximar do humano

dos brincantes: as pausas para descansar, os cochilos durante a noite e principalmente o *não objetivo* imediato de mostrar. Eles fazem, antes, para si mesmos. Nem são obrigados a mostrar nada.

Na composição da *trupe* no *The Theatre*, a vitalidade se perde na virtuosidade. SupervalORIZAM o vigor, afirmam a força, às vezes distanciam o olhar do espectador das várias relações internas, muito ricas, aliás: olhares, toques, desejos. Não me refiro aqui à capacidade técnica impecável dos atores, nem à quantidade de materiais que eles articulam na cena, mas na maneira como abordam a fisicalidade, principalmente um tónus continuamente forte; no uso de elementos circenses; na música que ressalta excessivamente as articulações rítmicas do Maracatu Rural e Nação, que são muito vigorosas; na cenografia, pois o palco é muito grande e distante da plateia (pelo menos em Belo Horizonte). Ainda assim, o grupo consegue, por meio da relação ritmo-corpo-vibração-canto, pela percussão, utilização de cantos modais, repetitivos e circulares, momentos ritualísticos de beleza e de conexão com o público.

O grupo não opta por fazer uma leitura histórica e nem uma encenação de época, ainda que trabalhe com elementos que remetam a momentos históricos específicos – Brasil colonial, imagens das décadas de 1930 a 1950 –, mas busca, segundo o próprio Dočolomanský (2010, *apud* CIA MUNDURODÁ, 2010/2013), não tomar “o passado de maneira inconsciente, mas objetivando um efeito imediato e autêntico, para um teatro do aqui e agora”. Para isso a dramaturgia propõe que, a partir da síntese entre opressão-vitalidade vinda, aos olhos do grupo, da cultura-fonte, encontre-se outra síntese, esta relacionada à universalização temática para a cultura-alvo: a relação com o próprio fazer teatral e a espetacularização da arte. O ator como escravo, ou o personagem aprisionado: atuação é também possessão, *espectadores ficcionais* e *espectadores reais* estão espelhados, a individualidade perdida na coletividade ou massificada por poderes globalizantes. Se para Dočolomanský o que mais chamou a atenção foi como uma cultura afro-brasileira manteve sua liberdade de expressão, mesmo numa situação opressora, conseguindo manter sua religião e suas práticas (e isso o levou ao questionamento sobre qual seria então a verdadeira liberdade), essa pergunta está sendo respondida pelo próprio espetáculo. E na visão da dramaturgia, não há saída. Somos e continuaremos sempre oprimidos.

Para Pavis (2008, p. 197-198), a teatralização ou a encenação, tanto transfere quanto interpreta os fragmentos da cultura estrangeira, já que mostra seus mecanismos. O Farma tem

na sua linguagem um fator de vantagem, porque o teatro físico não pressupõe a fidelidade entre a realidade e a ficção. A fidelidade está não na imitação em si, mas na *performance* técnica corporal e musical. E eles investem nisso. No espetáculo, percebe-se que utilizaram os padrões musicais e corporais mais simples, porém, com total domínio técnico deles, não com o objetivo final de “representar (imitar, mostrar) essa cultura, mas de realizá-la (*to perform it*)”. Nesse sentido, em nenhum momento o grupo folcloriza as manifestações pesquisadas, mas opta por adentrar e recriar o universo pesquisado, sem se alienar numa visão exótica ou imitativa (de querer fazer igual). Os elementos estéticos da cultura estrangeira são mais uma voz dentro de todo o complexo expressivo na encenação. Tudo fala. Tudo compõe.

Mesmo correndo o risco de criar associações forçadas para justificar, dentro da estrutura dramatúrgica, campos simbólicos difíceis de serem desconectados de seus contextos – rupturas de tempo e espaço (rituais), a alteração de estados mentais (transe e possessão) –, é por meio do trabalho preparatório dos atores, na expedição e no treinamento que o grupo adentra e de certa maneira sacraliza o encontro com o outro. As relações entre ser um corpo e ter um corpo é para o grupo uma ferramenta de aproximação e também de superação de si, pelo outro, como observado na própria fala dos integrantes no início deste capítulo: abertura de percepção, qualidade de presença, observação das singularidades, comprometimento pessoal na pesquisa como engajamento essencial para a criação.

3.1 Interculturalidade, transculturalidade e eurasiático: investigando conceitos

Para De Marinis (2011, p. 21), Pavis (2008, p. 6) e Schechner (1996 *apud* Pavis, 1996, p. 42-49), a encenação ocidental experimenta de maneira consciente cruzamentos diversos, que vêm sendo nomeados também de forma diversa de acordo com os objetivos de cada poética teatral em tempos históricos distintos. Mas me pergunto ainda em que instância esse contato com o outro se dá dentro das atuais propostas sobre os estudos interculturais.

De Marinis (2011, p. 21) faz uma análise histórico-estética definindo e diferenciando os termos *interculturalidade*, *transculturalidade* e *eurasiático*. No final do século XIX e início do XX houve um momento chamado por ele de *Teatri Orientali*, em que existia uma “immagine leggendaria dell’Oriente e dei suoi teatri”¹⁰⁶, como um modelo ideal de alteridade e uma

¹⁰⁶ imagem lendária do Oriente e de seus teatros. (Tradução nossa).

busca por uma alternativa ao teatro que se fazia na Europa. Ele relaciona esse momento à prática intercultural. As imagens principais eram as de que o Oriente possuía um teatro *cenocêntrico* e não *textocêntrico*, um teatro codificado e fundado na arte do ator, um teatro que era resultado de uma arte milenária e por isso um teatro mais autêntico e original. De Marinis aponta que uma das contribuições para essa visão era o fato de que o Oriente, por meio de exposições e apresentações artísticas em feiras, museus e festivais, *chegou* à Europa e não o contrário. Portanto, muito do que era tomado por autêntico, não era de fato. Afirma Savaresi (2002, p. 49 *apud* DE MARINIS, 2011, p. 22): “i teatri orientali apparvero come le realizzazione, sotto diversi topici, della propria utopia di teatro”¹⁰⁷.

Após a segunda metade do século XX, que De Marinis (*Idem*, p. 22) chama de *Teatri Asiatici*, a troca cultural no teatro se embasa no contato direto com as culturas asiáticas, de um lado pelo crescimento dos Estudos Teatrais Asiáticos na Europa, e de outro, pelos próprios artistas e encenadores (Barba, Grotowski, Brook, Mnouchkine, entre outros), que foram em busca de conhecimento e contato direto com o Oriente, tentando superar equívocos e ultrapassar qualquer visão mítico-lendária. Para De Marinis, é principalmente a partir dessas experiências práticas que o reconhecimento de uma nova realidade e da diferença de cada cultura se dá. Cresce o interesse então sobre as questões técnicas e profissionais comuns, e não sobre o foco nas diferenças, o que De Marinis define como “Le basi transculturali dell’arte dell’attore”¹⁰⁸. Ele cita, como exemplo prático, duas realidades-modelo: o *teatro das fontes* de Grotowski e os *princípios-que-retornam* de Barba, base da Antropologia Teatral. O teatro das fontes foi uma das fases da pesquisa de Grotowski, entre 1978 e 1982, e teve desdobramentos posteriores com o *Drama Objetivo* e a *Arte como Veículo*¹⁰⁹. Os princípios-que-retornam são fundamentados por Barba (1995, 2009) pela observação de aspectos técnicos recorrentes das artes da cena, em diversas manifestações culturais e tradições artísticas. Esses princípios se relacionam à *performance* do ator-bailarino e se dividem em: oposição, equivalência, virtude da omissão, incoerência coerente e o equilíbrio de luxo ou equilíbrio precário.

Um terceiro momento, pretendendo ser uma unidade *inter-trans*, De Marinis (*Idem*, p. 23) chama de *Teatro Eurasiano*, que a partir da afirmativa de Goethe, citado por Barba (2009, p.

¹⁰⁷os teatros orientais apareceram como a realização, sob diversos tópicos, da própria utopia teatral. (Tradução nossa).

¹⁰⁸As bases transculturais da arte do ator.

¹⁰⁹Ver Schechner; Wolford (1997) e De Marinis (1993).

73), propõe colocar em questão a não diferenciação *eu-outro* – “Quem conhece a si mesmo e aos outros sabe bem que Ocidente e Oriente já não se podem separar. Tenho como regra estar em um sábio equilíbrio entre dois mundos, e assim a escolha será sempre movimento entre Este e Oeste”. Na voz de Barba (*Idem*, p. 79):

Teatro Eurasiano não significa os teatros compreendidos num espaço geográfico do qual a Europa é a península. Sugere uma dimensão mental, uma ideia ativa na cultura teatral moderna. Encerra a totalidade dos teatros que se converteram em “clássicos” pontos de referência para a pesquisa dos que se concentraram na problemática do ator. [...] Essa “enciclopédia” foi formada a partir do repertório das tradições cênicas europeias e asiáticas.

O *Teatro Eurasiano* para De Marinis (*Idem*, p. 26) seria então uma proposta de “unità profonda” – noção comungada por Barba (2009) e Savarese (2002) – que abarca um vasto campo e que possibilita o trânsito entre uma abordagem intercultural (mais tendenciosa ao mimético, ao sincretismo e à contaminação), transcultural (mais interessada na pesquisa do que une para além das diferenças) e multicultural (que reúne várias nacionalidades). E nesse campo, de acordo com o autor, encaixam-se as propostas de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Tadashi Suzuki, Richard Schechner e da dança Butoh.

A análise histórico-estética de De Marinis ajuda sem dúvida, porém, ela não deixa de ser um olhar parcial. A julgar pelas análises de Said (1990), o ponto de vista é unilateral, europeu: Oriental (o que está lá, pois eu estou aqui), Asiático (eu vou até lá, desde aqui) e Eurasiano (eu incluo o outro no meu mundo). Esse último, uma visão polarizada, mesmo que se deseje global.

Sem deixar de concordar que os tais clássicos pontos de referência de que fala Barba guiam a poética de grupos teatrais europeus (e brasileiros), permito-me tentar encontrar novos olhares para a análise do meu objeto. Mesmo entendendo que o Farma teve contato direto com Barba e até com, poderíamos dizer, uma perspectiva Grotowskiana por meio de, principalmente, Staniewski, ainda me pergunto se os objetivos do grupo não respondem ou tentam suscitar outras questões, mesmo que complementares, para o teatro que parte do encontro com o outro. Quais questões seriam essas?

- 1) O grupo parece se importar com a investigação nos *princípios-que-retornam*, base do pensamento transcultural de Barba, no sentido de uma busca metodológica para fortalecer a presença cênica do ator. Ao mesmo tempo, entendendo como Geertz

(1989, p.143) que símbolos rituais e sagrados funcionam para “sintetizar o *ethos* de um povo – seu estilo, suas disposições morais e estéticas, formando sua visão de mundo”, o grupo utiliza elementos e materiais das manifestações culturais pesquisadas como base da dramaturgia e da encenação, o que ultrapassa a utilização desses materiais apenas para o nível da preparação do ator.

- 2) Há o interesse no pensamento do arquétipo. Para Jung (1992, p. 67) os arquétipos são “formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo, e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano”. O que pode ser pensado como uma base transcultural, já que se interessa por níveis de comunicação capazes de ultrapassar diferenças linguísticas e culturais.
- 3) O grupo não deseja afirmar os cânones da dramaturgia europeia ou asiática especificamente: as dramaturgias dos espetáculos do Farma surgem da própria experiência com o outro. Não se pretende canonizar nenhuma obra, pois mesmo quando usam obras literárias como referência, não são elas que definem o espetáculo, mas sim a experiência com uma dada cultura.
- 4) O eixo escolhido para a criação do *The Theatre* atravessa a linha Norte e Sul, portanto, o grupo ultrapassa a “enciclopédia” formada pelo repertório das tradições cênicas europeias e asiáticas. Por exemplo, o uso de tradições afro-brasileiras e indígenas.
- 5) É observável que, para além de adquirir uma técnica específica que alimente e afirme uma prática idealizada – clássico, enciclopédia –, aponta-se uma direção que pretende reconhecer o que *é de cada um, singular, irrepitível* em confronto com o que é humano. Não para afirmar nacionalismos, mas como reconhecimento de singularidades na pluralidade. Existem tantas poéticas, quanto existem grupos. Existem tantas *escolas*, quanto desejos de realização.

Se para Pavis (2008, p. 6) as buscas dos encenadores teatrais do início até a metade do século XX por outras culturas estão mais relacionadas à crise do teatro ocidental, hoje a crise está mais centrada no ser humano, em meio ao sistema social, do que na crise do teatro em si. Para Fernandes (2001, p. 19-20) – mesmo que ela parta de uma análise do teatro contemporâneo brasileiro, pois me parece uma tendência mundial –, a contemporaneidade na arte teatral está cada vez mais aberta, a partir de uma curiosidade ou necessidade de se reconhecer, para a busca de espaços diferentes, ao desejo de expor fraturas sociais por meio de coletas de depoimentos, cartas, entrevistas, testemunhos, viagens exploratórias a espaços geográficos *marginais* [grifo da autora]. Fernandes afirma que cada vez mais, hoje em dia, os grupos

teatrais estão interessados nas pequenas relações humanas, nos desejos latentes que movem a si e ao outro para o reencontro e, de certa forma, para denunciar questões humanas, ligadas ao periférico, à exclusão. No caso do Farma, isso é muito presente: no primeiro espetáculo, opção de gênero *versus* radicalismo político e moral; no segundo, as emigrações; no terceiro, o nacionalismo latente; no quarto, a vitalidade humana em detrimento das opressões, sejam elas de qualquer ordem.

Schechner (1996, *apud* PAVIS 1996, p. 42-49), pioneiro na teorização da interculturalidade teatral na década de 1970, em entrevista dada a Pavis, sugere essa denominação pela necessidade de traçar uma diferenciação entre internacional e intercultural:

In other words, there were lots of national exchanges, but I felt that the real exchange of importance to artists was not that among nations, which really suggest official exchanges and artificial kinds of boundaries, but the exchange among cultures, something which could be done by individuals or by non-official groupings, and it doesn't obey national boundaries. As we know, especially in the post-colonial world, national boundaries and cultural boundaries differ.¹¹⁰

Para ele deve-se levar em conta a quantidade enorme de informação, acesso e comunicação que hoje possuímos, e com isso tem-se a oportunidade de escolher elementos ou mesmo uma cultura como pertencimento ou propagação. Embora seja um ato individual, é um pressuposto que acaba gerando consequências políticas, mesmo que localizadas num nível não-oficial. A ideia de pertencimento se afasta da ideia de posse, um bem ou patrimônio nacional inegociável. Para ele, é muito difícil a um artista não usufruir de algum elemento do outro para seu próprio repertório e desejos de criação, o que torna os artistas verdadeiros adaptadores e *bricoleurs*¹¹¹. Por outro lado, e como premissa, deve haver, antes de tudo, uma equalização artística entre os profissionais, com respeito mútuo, sem uma relação hierárquica, mas sim uma relação de trabalho *em troca*. Ele também acredita que os objetivos artísticos de cada grupo ou artista acabam por definir como essa troca se realiza. Realidades individuais de pequenos grupos nem sempre refletem realidades políticas de grandes interesses

¹¹⁰Em outras palavras, existem muitos intercâmbios nacionais, mas eu notei que o real intercâmbio de importância para os artistas, não era entre nações, que realmente sugerem intercâmbios oficiais e um tipo artificial de fronteira, mas o intercâmbio entre culturas sugere algo que poderia ser feito por indivíduos ou grupos não-oficiais, e isto não obedece a fronteiras nacionais. Como nós sabemos, especialmente no mundo pós-colonial, fronteiras nacionais e fronteiras culturais se diferem. (Tradução nossa).

¹¹¹No sentido de Lévi-Strauss (1976, p. 38-40): *Bricoleur* é aquele que reúne um conjunto de materiais diversos e diferentes entre si, reaproveita e conserva esse montante para formar um novo material, dando-o novo sentido, um novo arranjo. Esses materiais iniciais podem servir sempre como um “tesouro de ideias”.

institucionais. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de pontuar que o artista necessita estar conectado às implicações éticas e políticas de seu fazer teatral e isso define, em grande medida, a forma do intercâmbio artístico proposto e seus encadeamentos.

3.2 Entrelaçamentos

Para finalizar (no contexto desta dissertação, porque o assunto é vasto e complexo): enquanto De Marinis propõe *eurasiano* como unidade e Schechner *interculturalidade*, para denominar essas diversas possibilidades de interpenetração culturais no teatro, Erika Fischer-Lichte (2011) propõe o termo alemão *Verflechtungen* (traduzido para o inglês se aproxima de *interweaving*, que traduzido literalmente para o português significa *entrelaçamento* – *to weave* quer dizer tecer, entrelaçar), numa tentativa de redefinir o termo *interculturalidade* e abrir para as novas formas de interação e cooperação no teatro ou às inúmeras colaborações mundiais que vêm acontecendo de forma crescente.

Mas por que ela sugere esse termo? Ao analisar o teatro em sociedades pós-colonialistas como Índia e África, Fischer-Lichte percebeu que muitas práticas teatrais dessas sociedades foram influenciadas pelos colonizadores como ferramenta no processo de colonização, a partir da imposição de repertórios de acordo com interesses, por exemplo, de catequização. Ao mesmo tempo, essas formas teatrais foram transformadas, reelaboradas ou misturadas com as próprias tradições e teatros populares locais. Então pergunta: Por que essa forma de teatro não é chamada de teatro intercultural? E ela mesma responde: porque o termo *intercultural* foi concebido no teatro para referenciar as trocas, em geral, Oriente-Occidente, a partir da visão do Occidente, principalmente Europa e Estados Unidos. Ela sugere, portanto, que utilizar o termo é perpetuar um pensamento de dominação, de lógica imperialista e dominante.

Nas palavras de Fischer-Lichte (2001, p. 11):

In this context, it seems to me that “intercultural” was used as a term that came to suggest that all nations can now meet on an equal ground. It’s no wonder that this term came up in the West. The West was interested in suggesting the idea that we all meet on an equal ground. Interestingly enough, in all those cases where the term “intercultural” was applied, it always indicated a mixture of something Western and non-Western. Not of something

within Africa, or between Africa and Latin America, or between different Asian states.¹¹²

Para aprofundar um pouco o pensamento de Fischer-Lichte, recorro ao interessante estudo de Edward Said (1990, p. 24), que afirma, a partir da noção de discurso em Foucault (1987, 2004), que o orientalismo é uma elaboração de vários campos de poder (a citação é extensa, mas é válida para completar o amplo raciocínio de Said):

[o orientalismo] É antes uma distribuição de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é uma elaboração não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é feito de duas metades, o Ocidente e o Oriente), como também de toda uma série de “interesses” que, através de meios como descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica e a descrição paisagística e sociológica, o orientalismo não apenas cria como mantém; ele *é*, em vez de expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), com o poder intelectual (como as ciências reinantes da linguística comparada ou anatomia, ou qualquer uma das modernas ciências ligadas à decisão política), com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou entender como “nós” fazemos).

A proposta de Said discute esferas de poder invisíveis e está em paralelo com a tentativa de reflexão de Fischer-Lichte sobre teorias que desde a década de 1970 abarcam a noção de interculturalidade no teatro. Noções que Said (1990, p. 20) vai chamar de vontade e intenção de incorporar um mundo diferente e novo em um discurso artístico-intelectual que perpetua “visões dogmáticas” de dominação. Fischer-Lichte discute essa visão dogmática relacionada ao termo *intercultural*, que reforça posições binárias de gosto (bom-ruim), de geografia (oriental-ocidental) e de política (colonizador-colonizado).

¹¹²Nesse contexto, parece-me que *intercultural* foi usado como um termo que veio sugerir que todas as nações podem agora se encontrar num mesmo nível. Não é de admirar que este termo surgiu no Ocidente. O Ocidente estava interessado em sugerir a ideia de que todos nos encontramos num mesmo nível. Particularmente interessante, em todos aqueles casos em que o termo *intercultural* foi aplicado, sempre indicou uma mistura de algo Ocidental e não-Ocidental. Não algo dentro da África, ou entre a África e a América Latina, ou entre estados asiáticos diferentes. (Tradução nossa).

É válida a proposta de Fischer-Lichte, pois ao utilizar o termo entrelaçar traz um frescor que tenta escapar de premissas intelectuais e institucionais, para tocar numa possibilidade de troca efetiva, que se dá no *entre* e não na polarização deste ou daquele. Somente nesse não-lugar é possível estabelecer *laços* efetivos e afetivos. Entre-laços ou laços-entre. O não-lugar, que é o entre, é um incômodo, uma ruptura. Inclusive da própria afirmação eu-outro. Talvez esteja aí a possibilidade de um real exercício de alteridade. Porque se olharmos com um pouco mais de cuidado, o outro, o estrangeiro, do ponto de vista social e político, é sempre uma imagem meio homogênea que de longe não se distingue muito bem. São imagens retorcidas, turvas. Mas para um teatro que pretende ser criado no encontro, pelo encontro e para o encontro, torna-se necessário falar, então, mais que dessas fronteiras culturais – diferença ou igualdade – das dificuldades humanas e pessoais que impedem o encontro.

Motivada por essa visão de Fischer-Lichte, pela palestra de Bharucha (2011) e pelas poéticas contemporâneas da cena, a proposta do termo *poética do estrangeiro* se afirmou no contexto dessa dissertação como modo de nomear a troca cultural na criação teatral. Surgiu em princípio como um norte, um caminho para focar na criação do Farma, já que a relação entre tema, forma e a cultura pesquisada foi determinante na criação dos quatro primeiros espetáculos. O estrangeiro foi problematizado em diversas instâncias: estranhamento, intolerância, barreiras, fronteiras afetivas, culturais, de gênero, falta de contato humano. A *poética do estrangeiro* se apresenta, portanto como uma proposta de desdobramento e com futura possibilidade de análise de outros espetáculos que têm como base da sua criação a etnografia e a documentação desdobrada na atuação, na encenação e na dramaturgia, e que, sobretudo entenda a pesquisa de campo como o encontro com o outro, como experiência, como material para a criação que não deixa de lado as implicações éticas e políticas, despolarizando e denunciando fraturas sociais. O estrangeiro e todas as questões que carrega: outro, raro, extraordinário, estranho, maravilhoso, distante, diferente, desigual.

CONSIDERAÇÕES

Sertão que se alteia e abaixa ...

(...) dificultoso mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra.
Guimarães Rosa.

O principal objetivo no início da pesquisa, já apontava para o entendimento do processo de criação do Farma a partir de elementos da cultura estrangeira, com um viés de análise prática. O foco no espetáculo *The Theatre* esteve presente desde o princípio. Mas no decorrer da escrita, os objetivos às vezes se perdiam, tantas as possibilidades de abordar o tema. No alçar e abaixar do caminho, às vezes se avista o horizonte, às vezes não.

Antes de partir para a primeira pesquisa de campo, que foi realizada ainda no primeiro semestre de ingresso no programa, fiz uma lista de perguntas para me guiar na pesquisa, mas não cheguei a usá-la efetivamente naquele primeiro contato, resolvendo ir, antes, disposta para colher materiais, pois vi que, para entender melhor o contexto, seria necessário antes de tudo entrar em *contato humano*. Ainda assim realizei entrevistas, mesmo que abertas, porém tentando conduzir para os objetivos iniciais.

O que se desenhou como proposta metodológica basilar foi a etnografia. Porém, alguns percursos foram necessários até que a metodologia se estabelecesse de fato como uma prática. Passei muitos meses, depois de retonar de Praga, apenas levantando material e escrevendo a partir de princípios teóricos e conceituais relativos à interculturalidade no teatro, bem como de temas que eu identificava como parte da prática do grupo: teatro físico, musicalidade na cena, treinamento intercultural etc. Esse percurso foi necessário, porém o identifico hoje como uma espécie de *doença do conceito*. Explico: demorei a entender que todo o material do grupo que eu tinha em mãos necessitava ser trabalhado, urdido, dissecado. Traduções, transcrições, associações, conexão de informações, escuta e apreciação. Entender essa prática da etnografia foi o ponto-chave da pesquisa. A tal densidade de que fala Geertz (1989, p.10) era para mim apenas um pressuposto teórico que demorou a se tornar uma prática. E essa prática requer encontrar as fontes de primeiro grau. E para encontrá-las é necessário estabelecer parcerias e contatos e ter muita calma e paciência, porque depende muito do tempo do outro, mais do que do seu próprio.

As perguntas que fiz no início da pesquisa acabaram se resumindo em três, apontadas já na introdução: como o Farma 1) *interage* com uma dada cultura, 2) favorece uma *integração* artística em *nível estético e operativo*, 3) estabelece uma *nova criação* que não poderia existir se não tivesse havido esse contato, focando na opção de narrativa que o grupo adota e nas imagens que procura ressaltar. Como ele *interage* está intimamente conectado ao teatro físico do grupo, que parte da corporalidade e da musicalidade como eixos. A *integração*, isto é, o elo entre as técnicas corporais adquiridas na pesquisa e as próprias corporeidades dos atores, se dá principalmente por meio de um estudo temático, do treinamento, da mímese e de uma prática relacionada ao universo musical e da dança, que é a noção de repertório. Um repertório codificado. A *nova criação* parte de um processo etnográfico, do desejo de conhecer o outro e que procura uma comunicação universal. A corporalidade é o meio, a musicalidade é o eixo e a troca cultural é a voz do outro pela visão do eu.

Uma questão revela-se na análise de pesquisa em artes e é muito bem explicitada por Pavis (2008, p. 10): “é impossível [na encenação] constatar-se a interiorização das técnicas”. Tanto no processo de pesquisa, quanto no espetáculo, são muitos elementos em jogo. São muitos criadores juntos e a colaboração entre eles é sempre dinâmica. Numa autoria totalmente compartilhada, os mecanismos e materiais geradores da criação muitas vezes advêm do acaso, da intuição, da fusão de técnicas distintas. Também não é fácil, nesse contexto, apontar as referências e influências estéticas no trabalho do grupo. Em geral, isso não é explicitado pelo diretor e nem pelos integrantes, muitas vezes porque nem eles pensaram sobre isso a ponto de explicitar. Outras vezes, porque simplesmente não falam sobre isso. O caráter contemporâneo da criação do grupo faz com que algumas tradições das artes cênicas – poderia citar Grotowski, Barba e Pina Bausch, como exemplos – sejam atravessadas de maneiras diversas, sem uma necessidade de explicitação logocêntrica ou o desejo de criação de um método totalmente baseado nessas experiências. Nos trabalhos acadêmicos desenvolvidos pelos integrantes do grupo o que fica mais evidente é, principalmente, a necessidade de registro como afirmação de uma prática.

Dentre as primeiras perguntas esboçadas no início, havia uma que considero não ter sido respondida nesta dissertação: como é feita a transposição cênica desses elementos no espetáculo? Mesmo que eu tenha analisado os elementos-fonte da criação, essa pergunta ainda permanece não respondida, pois para respondê-la totalmente seria necessário criar um tipo de escrita que possibilitasse uma leitura mais fiel à composição cênica do grupo. Por exemplo, a

escrita das partituras musicais finais e sua conexão com as categorias de movimento Forma e Espaço. Com certeza, essa seria uma grande contribuição para a afirmação de uma escrita cênica que não parte do texto escrito. A maneira de compor do diretor propicia uma análise nesse sentido, principalmente pela forte relação com a música e a dança.

Outro aspecto que não foi discutido na dissertação, mas pensado no decorrer da escrita, foi a questão da recepção do espetáculo, a partir de depoimento do público e da imprensa sobre as apresentações feitas em Belo Horizonte e da apreciação dos mestres e de pessoas ligadas às manifestações culturais. Muito assunto poderia ter sido levantado, em relação à troca cultural, já que o outro (espectador) ou a cultura-alvo, também faz parte desse processo. Pensando que o intuito da criação é antes de tudo o acontecimento e o próprio encontro, e que, segundo depoimento de Dočolomanský (2012), o significado final se dá mesmo é no que acontece entre o ator e o espectador, esse seria um campo de aprofundamento profícuo.

Os dois aspectos levantados – escrita e recepção – não foram possíveis, mesmo que tentadores, por questão de foco e tempo para a finalização deste trabalho.

Posso dizer que tive sorte, e eu acredito nela (nada científico, porém, constatada como realidade): o *The Theatre* foi apresentado em Belo Horizonte, o que me possibilitou entrar em contato com o objeto da pesquisa ao vivo. Ainda ressalto a presença de Krystyna Mogilnicka nas traduções, que além de fluente em polonês, checo e inglês, trabalhou com o Farma entre 2008 e 2010, o que facilitou a tradução, mais do que da língua, mas também da linguagem do grupo.

O que ressalto como extremamente fundamental para a realização desta dissertação foram os recursos financeiros que obtive para a pesquisa, tanto da Bolsa Capes quanto do Programa de Intercâmbio Cultural do Ministério da Cultura. Sem eles, a finalização deste trabalho ficaria, sem dúvida, mais comprometida.

Um último fator – que influencia totalmente um trabalho que parte da etnografia – é a participação dos informantes. Estes constituem uma valiosa rede de relações que permite ao pesquisador fazer pontes, analogias, conexões. Os agradecimentos no início da dissertação revelam aqueles que foram absolutamente fundamentais: os informantes diretos (o grupo e seus integrantes), os indiretos (pessoas que tiveram contato estreito com o grupo na pesquisa

do espetáculo *The Theatre*) e os informais (pessoas que indicam outras pessoas, materiais e detalhes que nos fazem chegar às informações necessárias). Todos igualmente importantes e necessários.

Tive algumas dificuldades: a primeira, já apontada, foi a inexperiência com a etnografia que o próprio caminho da dissertação tem sanado. Tive dificuldade também de programar questionários e perguntas mais focadas no tema, o que me fez praticamente perder uma entrevista com a dramaturga Jana Pilátová. Ainda que a entrevista tenha me ajudado, ela tornou-se quase um informante indireto, sendo que poderia ser um informante direto, pois ela fez a dramaturgia do espetáculo *The Theatre*. Outro problema foi a questão do idioma, pois entre mim e os integrantes do grupo a comunicação era feita em inglês. O diretor domina o inglês, mas eu não domino totalmente, fato que fazia as conversas serem meio duras e diretas demais, impossibilitando às vezes entrar em detalhes que então me tomaram muito tempo para serem confirmados posteriormente.

Espero contribuir com este estudo para outros encenadores, estudantes, atores e investigadores. Delinear as formas e as inspirações de um grupo teatral que se propõe a pesquisar a linguagem, não é tarefa fácil. Pode-se facilmente cair em enganos e, sem perceber, cristalizar conceitos e práticas que são dinâmicas, que fluem à medida do tempo, afinal, a criação cênica se transforma a cada pesquisa, a cada espetáculo. Segui a densidade que me cabe: jogar um feixe de luz no intrincado processo artístico do teatro físico nesse amplo universo da troca cultural.

Em relação à musicalidade, fator que considero diferencial na prática do grupo enquanto material de criação para o teatro, espero ter demonstrado como a consciência musical contribui como dramaturgia, como vibração, como material para a encenação. A música está a serviço da teatralidade e constrói o sentido da obra, é força propulsora da consciência do ator e ferramenta de composição do diretor. Com certeza é um campo fértil, mesmo que já desenvolvido pelos integrantes do grupo em seus trabalhos acadêmicos, pois possui desdobramentos para análise e apreciação da composição musical no teatro.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. **A intenção Pancararu**. Cadernos do LEME/Laboratório de estudos em movimentos étnicos, v. 2, n. 1, p. 2-33, jan.a jun. Campina Grande: 2010. Disponível em <
http://www.ufcg.edu.br/~leme/pdf/Cadernos_leme2pdf/LEME2_1%20-%20Albuquerque.pdf> Acesso em: 7 mai. 2013.

AMARAL, Alício do. **Depoimento** [mai. 2013]. Entrevistadora: Juliana Macedo Carneiro. São Paulo: 2013. Vídeo câmera Sony, 64 min 18 seg. Entrevista concedida à autora.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia. Brasília: Minc. São Paulo: IEB da USP/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **Missão de Pesquisas Folclóricas: Música tradicional do Norte e Nordeste**. Gravações feitas no ano de 1938. Realização Serviço Social do Comércio – SESCSP, Prefeitura da cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural São Paulo. São Paulo: 2006. Caixa com 6 CD's. Disponível em <
<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html> > Acesso em: 4 mai. 2013.

_____. **Música de Feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

APPIA, Adolphe. Conferência para Zurich. Tradução Fátima Saad, p 2-7. In **Folhetim nº 1**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 1998. Disponível em <
<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim1.pdf> > Acesso em: 15 fev. 2013.

_____. **Work of Living Art and Man is the Measure for All Things**. Miami: University of Miami Press, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBA, Eugênio. Um amuleto feito de memória: significado dos exercícios na dramaturgia. In: **Revista do Lume**, n. 01 Campinas; LUME/Unicamp, 1998, p. 32-38. Disponível em: <

<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/165/158> > Acesso em: 12 abr. 2013.

_____ ; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BEIVIDAS, Waldir. **A dimensão do afeto em semiótica**: entre fenomenologia e semiologia. Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo /FFLCH-USP, p.1-17. São Paulo: USP, 2010. Disponível em < http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/faps/2010/wb-afeto-semio_fenomeno.pdf > Acesso em: 21 jun. 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Míriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BHARUCHA, Rustom; FISCHER-LICHTE, Erika; Dialogue: Erika Fischer-Lichte and Rustom Bharucha. In: **Textures - On line plataform for Interweaving Performance Cultures**. Berlin, 2011. Disponível em http://www.textures-platform.com/wp-content/uploads/2011/08/Dialogue_Fischer-Lichte_and_Bharucha.pdf > Acesso em: 12 nov. 2012.

BIÃO, Armindo. Aspectos epistemológicos e metodológicos da Etnocenologia: por uma cenologia geral. In **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. Disponível em: <<http://etnocenologia.org/pdf/ETNOCENOLOGIA1.pdf#page=33>> Acesso em: 06 abr. 2012.

_____ ; GREINER, Christine. (Org). **Etnocenologia textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. In: **Motriz**, Rio Claro, v.11, n.2, p. 89-96, mai./ago. 2005. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf > Acesso em: 12 jan. 2013

BRAGA, Carolina. Um dos espetáculos mais esperados do FIT, The Theatre, tem elementos da cultura popular brasileira. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 11 jun. 2012. Caderno Divirta-se, p.?

BULIK, Linda. **Comunicação e teatro**: por uma semiótica do Odin Teatret. São Paulo: Arte e Ciência, 2001.

CALIL, Carlos Augusto. Viagem pessoal e missão institucional. In: ANDRADE, Mário de. **Missão de Pesquisas Folclóricas**: Música tradicional do Norte e Nordeste. Gravações feitas no ano de 1938. Realização Serviço Social do Comércio – SESCSP, Prefeitura da cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural São Paulo. São Paulo: 2006. p. 11-13.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CARNEIRO, Juliana Macedo. A impossibilidade de dançar é a morte. In: **O tempo on line**. Belo Horizonte: 11 jun. 2012. Divirta-se. Disponível em < http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_11/2012/06/16/ficha_teatro/id_sessao=11&id_noticia=54398/ficha_teatro.shtml> Acesso em: 16 jun. 2012.

_____. **Entre a cena e o som**: uma abordagem do Cavalinho Pernambucano. 2009. 43 f. Monografia (Graduação). Escola de Música, Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____; FILHO, Moacyr Laterza. Entre a cena e o som: uma abordagem do Cavalinho Pernambucano. **Revista Modus**, Barbacena, Ano V, v. 1, n. 7, p. 31-43, nov. 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1959.

CASTARÈDE, Marie-France. **La voix et ses sortilèges**. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

CASTILHO, Jacyan. A Musicalidade da cena. In: **Revista Repertório Teatro e Dança**, Salvador, 2008. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2013/1/3234.pdf>> Acesso em: 29 ago. 2012

_____. Tempo, ritmo, dinâmica: como soa a música da cena. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2007, Belo Horizonte. **Comunicação**. Disponível em < <http://ebookbrowse.com/tempo-ritmo-dinamica-como-soa-a-musica-da-cena-jacyan-castilho-pdf-d70455506> > Acesso em: 23 dez. 2011.

CASTRO, Raquel. **O jogo musical no teatro de meierhold**: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CAVALIERE, Arlete. **O inspetor geral de Gogol/Meyerhold**: um espetáculo síntese. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. In: **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.11, p.44-59, jan/jun 2005. Disponível em < http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf > Acesso em: 13 abr. 2012.

CIA MUNDURODÁ. Coordenação de Alcício Amaral e Juliana Pardo. Blog desenvolvido pela Cia Mundorodá, 2010/2013. Apresenta informações sobre espetáculos, oficinas ainda fotos e vídeos dos eventos. Disponível em < <http://www.munduroda.blogspot.com.br/search/label/Espet%C3%A1culo%20Estrada%20%28primeira%20vers%C3%A3o%29> > Acesso em: 10 fev. 2013.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. In: **Sala Preta**. São Paulo, v.1, n. 1, p. 105-112. 2001. Disponível em < <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/46/44>> Acesso em: 27 fev. 2013.

CRAIG, E. Gordon. O actor e a ‘sur-marionete’. In: **Da Arte do Teatro**. Tradução Redondo Junior. Lisboa: Arcádia, [19--]. p. 87-120.

CUNHA, Maximiliano Carneiro da. Ritos e Festas Pankararu: uma etnografia da música ritual. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 4, 1999, Natal. **Anais eletrônicos...** Natal: UFRN, 1999. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAIN EIS/DACUNHA.PDF> Acesso em: 4 mai. 2013.

DARK LOVE SONNETS. Produção do Farm in the Cave. Praga: Teatro Palác Akropolis, 2002. DVD (50 min). Gravação do espetáculo na íntegra.

DE MARINIS, Marco. El actor eurasiático: del exotismo al transculturalismo. In: **Escena y realidad**, Buenos Aires, 1ª ed., p.41-48, 2003. Disponível em < http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=b7jHIWVG TU0C&oi=fnd&pg=PA41&dq=interculturalidade+e+transculturalidade+marco+de+marinis&ots=fLn26POpe6&sig=hFHsKNR2K_43bTcIcFA9AHhiRCE#v=onepage&q&f=false > Acesso em: 4 abr. 2013.

_____. **Il teatro dell'altro**: Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea. Firenze: La Casa Usher, 2011.

_____. Teatro rico y teatro pobre. In: **Máscara**, México, Ano 3, n. 11-12, p. 83-95, jan 1993.

DEBORD, Guy. A Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOČOLOMANSKÝ, Viliam. **Expression as a transmittal of human experience**: a reflexion of practices during the work on Sonnets of dark love and *Sclavi-the song of an emigrant* – the song of an emigrant performances). 2007. 14 f. Resumo da Tese (Doutorado em teatro). Research Institutes Dramatic and Stage Creation, DAMU/Academy of Performing Arts, Praga.

_____. **Expressão como transmissão da experiência humana**: palestra [mar. 2008]. Tradutora: Patrícia Braga Alves. Belo Horizonte: Centro de Cultura Nansen Araújo-Teatro Sesiminas, 2008. Vídeo 65 min 08 seg. Palestra promovida pelo ECUM2008/Encontro Mundial de Artes Cênicas 2008

_____. **Viliam Dočolomanský**: palestra [ago. 2010]. Tradutor: Julius Gonçalves. São Bernardo do Campo: Câmara de Cultura de São Bernardo do Campo, 2010. 143 minutos. Palestra promovida pela Cia Mundurodá como atividade no projeto de residência do grupo na Câmara de Cultura de São Bernardo do Campo.

_____. **Viliam Dočolomanský**: depoimento [jun. 2012]. Entrevistadora: Juliana Macedo Carneiro. Belo Horizonte: 2012. Vídeo câmera Sony, 38 min 19 seg. Entrevista concedida à autora.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Coordenação de Carlos Ceia. Colaboradores Adriano Duarte Rodrigues, Alberto Pimental ... [et. al.]. 2010. Apresenta termos técnicos em teorias da literatura, na crítica literária, nos textos acadêmicos, nas bibliografias específicas de estudos literários e culturais. Verbete pesquisado: Cante jondo. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=591&Itemid=2> Acesso em: 10 abr. 2012.

FARM IN THE CAVE. **Farm in the cave**: depoimento [dez. 2011]. Entrevistadores: Juliana Macedo Carneiro e vários. Praga: 2011. Vídeo câmera Sony, 28 min. Entrevista concedida aos integrantes da oficina *Musicality in theatre and scenic art in music*.

_____. Coordenação grupo Farm in the cave. Site desenvolvido pelo grupo, 2002-2013. Apresenta informações, fotos e vídeos sobre o grupo em checo e inglês. Disponível em <<http://www.infarma.info>> Acesso em: 06 mai. 2013.

FARM IN THE CAVE-DO NITRA BRAZÍLIE / INTO BRAZIL'S INTERIOR, EXPEDICE. Vídeo produzido pelo grupo com imagens feitas na expedição em Pernambuco. Praga: 2010. Duração 2:25 minutos. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=gnEAVmO9Hlc&feature=player_embedded Acesso em: 21 fev. 2013

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. In **Repertório**, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391/3860> > Acesso em: 20 mar. 2013.

FERNANDINO, Jussara. **Música e cena:** uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 2008. 149 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FISCHER-LICHTE, Erika. Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between. In: **Textures - On line platform for Interweaving Performance Cultures**. Berlim, 2010. Disponível em <http://www.textures-platform.com/wp-content/uploads/2010/08/interweaving-cultures-in-performance.pdf> > Acesso em: 12 nov. 2012.

_____. The performative generation of materiality. In **The transformative power of performance: a new aesthetics**. London and New York: Routledge, 2008. Cap. 2, p 75-137.

FOCO IN CENA. Coordenação de Guto Muniz. Site desenvolvido pelo fotógrafo Guto Muniz, 2012/2013. Apresenta história das artes cênicas em Minas Gerais através de fotos da autoria do fotógrafo. Disponível em <http://www.focoincena.com.br> Acesso em: 05 abr. 2013.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2004.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

_____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRONTEIRA, N. (Ed.). **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Antônio Geraldo da Cunha; assistentes: Cláudio Mello Sobrinho ... [et. al.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. Coordenação de Angela Elisabeth Lühning. Site desenvolvido pela Fundação Pierre Verger, ?/2013. Objetivo de preservar, organizar e

divulgar a obra de Pierre Verger, bem como disponibilizar o acervo ao público. Disponível em <<http://www.pierreverger.org/fpv/index.php/br/>> Acesso em: 16 mai. 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GORDON, G. E. **Motion arrested: body politics and struggle for physical theatre**. Inaugural lecture delivered at Rhodes University. Grahamstown: Dupli-Print, 1996. Disponível em <<http://eprints.ru.ac.za/1386/>> Acesso em: 14 nov 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC: Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das Palavras**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003.

HODGE, Alison. **Actor Training**. Segunda edição. Londres: Routledge, 2010.

_____; STANIEWSKI, Włodzimierz. **Hidden territories: the theatre of Gardzienice**. Contém CD-ROM produzido por Arts Archive. Londres: Routledge, 2004.

JAQUES-DALCROZE, Emile. **Rhythm, music & education**. London: The Dalcroze Society, 1980.

KNUST, Martin. The dissemination of the 'Gesamtkunstwerk' around 1900 –A survey. In: **Revista Música em contexto**- Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UnB, Brasília, ano 3, v. 1, p. 27-51, dez. 2009. Disponível em <<http://www.red.unb.br/index.php/Musica/article/view/921/586>> Acesso em: 16 fev. 2013.

KRŠIAKOVÁ, Anna. **Anna KršIAková: depoimento** [dez. 2011]. Entrevistadora: Juliana Macedo Carneiro. Praga: 2011. Vídeo câmera Sony, 45 min 11 seg. Entrevista concedida à autora.

_____. **Research and its application in practice: the importance of ethnic research in the actor's art and its application in methodologies for teaching actor's physical education**. Tradução Krystyna Mogilnicka. 2010. 14 f. Resumo de Tese (Doutorado). Theatre Faculty, DAMU/Academy of Performing Arts, Praga.

KWON, Miwon . One Place after Another: Notes on Site Specificity. In: **October Magazine**-The MIT Press, Massachusetts, v. 80, p. 85-110, 1997. Disponível em <http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/One_Place_After_Anoter_MKwon.pdf> Acesso em: 12 nov. 2012.

LACERDA, Marcos Branda. Os Registros musicais da Missão de Pesquisas Folclóricas. In: ANDRADE, Mário de. **Missão de Pesquisas Folclóricas: Música tradicional do Norte e Nordeste.** Gravações feitas no ano de 1938. Realização Serviço Social do Comércio – SESCSP, Prefeitura da cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural São Paulo. São Paulo: 2006. p. 33-50.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido.** São Paulo: Brasiliens, 1991.

_____. **O pensamento selvagem.** 2 ed. São Paulo: Ed.Nacional, 1976.

LIMA JÚNIOR, Félix. **Maceió de Outrora.** Maceió: EDUFAL, 2001.

LORCA, Federico García. **Assim que se passarem cinco anos.** São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2000.

_____. **Sonetos del amor oscuro.** Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez. Ed. de Javier Ruiz-Portella. Barcelona: Altera, 1995.

LYOTARD, Jean François. **Discours, figure.** Paris: Klincksieck, 1971.

MARTINS, Luiz Augusto. **Luiz Augusto Martins:** depoimento [abr. 2013] Entrevistadora: Juliana Macedo Carneiro. Belo Horizonte: 2013. Vídeo câmera Sony, 132 min 18 seg. Entrevista concedida à autora.

MAURO, Helena Leite. **A conexão orgânica *corpo-voz-som* em processo de atuação, com base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski.** 2011. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MEIERHOLD, Vsevolod. **Écrits sur Le théâtre,** t IV, Lausanne, l'Âge d'homme, Paris, 1992, p. 325 e 331.

MOGILNICKA, Krystyna. **"Teatr" jako gabinet luster. O inspiracjach antropologicznych Farchy w Jaskini.** Kultura i Społeczeństwo, n 2., 2012. Disponível em < <http://www.isppan.waw.pl/ksiegarnia/kis.htm> > Acesso em: 20 mai. 2013.

_____. **The Theatre:** from anthropological inspiration to theatre practice. 2010. 46 f. Trabalho apresentado em inglês e aprovado em 22 de setembro de 2010 no *State Exam* da Faculdade de Estudos Teatrais da Charles University, Praga. Não publicado.

MORAES, Mário. **Mário Moraes**: depoimento [mai. 2013] Entrevistadora: Juliana Macedo Carneiro. Belo Horizonte: 2013. Via telefone. 20 min. Entrevista concedida à autora.

MURPHY, John Patrick. **Cavalo-marinho pernambucano**. Tradução André Curiati de Paulo Bueno. 1 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **O Brasil de Pierre Verger**: fotografias de Pierre Verger. Textos de Alex Badarel, Tasso Franco, *et al.* Catálogo-livro. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2006. 251 p.

NAÇÃO DO MARACATU PORTO RICO. Coordenação do grupo. Site desenvolvido pelo próprio grupo que apresenta informações em português, fotos e entrevistas. Disponível em < <http://www.nacaoportorico.maracatu.org.br> > Acesso em: 06 abr. 2013.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. Prefácio. In BARRETO, Luca; FEITOSA, Aline; FIGUERÔA, Beto; SÁ, Mateus; SOARES, Elenilson. **A cambinda do Cumbe**. Recife: Canal 03, 2006.

O CARNAVAL DE MESTRE BARACHINHA. Vídeo. Recife: 2012. Produção: Jacaré Filmes. Canal TV Pernambuco. Duração 1 min 31 seg. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=HEr7G-1HgmE> > Acesso em: 9 jun. 2013.

OLIVEIRA, Débora Ferraz de. **A construção da identidade negra através da dança Afro Brasileira**: A História de Mestre King. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa. Salvador: Fundação da Biblioteca Nacional-Minc, 2008. Disponível em < http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/debora_ferraz.pdf > Acesso em: 10 mar. 2013.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A roda do mundo gira**: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – PE). Recife: SESC, 2006.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

_____. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **The intercultural performance reader**. London and New York: Routledge Taylor e Francis Group, 1996.

PICON-VALLIN, Béatrice. A música no jogo do ator meyerholdiano. In **Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov**, Paris, T. III, p.35-56, 1989. Tradução: Roberto Mallet. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html. > Acesso em: 16 mar. 2013.

PILÁTOVÁ, Jana. **Jana Pilátová**: depoimento [dez. 2011]. Entrevistadora: Juliana Macedo Carneiro. Praga: 2012. Vídeo câmera Sony, 57 min 12 seg. Entrevista concedida à autora.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2005.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In **Texto e contexto**, 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 21-43.

SAIA, Luis. **Carregadores de piano**. Recife: 1938. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html > Acesso em: 04 mai. 2013.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia das letras, 1990.

SANTOS, Eunice Ribeiro dos. **CHIOU PERDEU! Narrativas e discursos sobre o Canarismo**: Pierre Verger e Fernando Lobo na Revista O Cruzeiro. In III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2007. Comunicação. p. 1-10. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/EuniceRibeirodosSantos.pdf> > Acesso em: 10 abr. 2013.

SAVARESI, Nicola. **II Teatro Eurasiano**. Roma-Bari: Laterza, 2002.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____; APPEL, Willa; **By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual.** Ambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. O que é Performance. In **O percebejo** – Revista do Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12, 2003. p. 25-50

_____; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook.** Londres e NY: Routledge. 1997

SCLAVI-THE SONG OF AN EMIGRANT THE SONG OF AN EMIGRANT. CD. Gravado, mixado e masterizado no estúdio Clown Town, Praga: 2006.

_____. Produção do Farm in the Cave. Praga: Teatro Švandovo, 2005. DVD (59 min). Gravação do espetáculo na íntegra.

SILVA, Leonardo Dantas. **A corte dos reis do Congo e os maracatus do Recife.** In *Ciência e Trópico*, v. 27, n. 2, p. 363-384, jul./dez. Recife: 1999. Disponível em < <http://periodicos.fundaj.gov.br/index.php/CIT/article/viewFile/880/825> > Acesso em: 5 mai. 2013.

SILVA, Severino Vicente da. **Festa de Caboclo.** Recife: Associação Reviva, 2005.

SOUZA, Marina de Mello e Souza. História, mito e identidade nas festas de reis negros no Brasil. In, JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (org.). **Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa, Volume 1.** São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial, 2001. p. 249-260.

TACCA, Fernando de. Os Brasis de Pierre Verger: um olhar etnográfico para além do fotojornalismo. **Agência Fotosite**, São Paulo, 18 mai. 2006. Disponível em < http://www.fotosite.com.br/novo_futuro/ler_coluna.php?id=282 > Acesso em: 12 abr. 2013.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto:** poética e pedagogia em V. E. Maierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

THE THEATRE. Produção do Farm in the Cave. Praga: Preslova 9, 2010. DVD (51 min). Gravação do espetáculo na íntegra.

VARADZÍNOVA, Hana. **Scenicity and Musicality:** musical base of the actor's expression in the performance Sclavi-the song of an emigrant of Farm in the Cave Theatre Studio. Tradução Krystyna Mogilnicka. 2008. 18 f. Resumo de Tese (Doutorado). Theatre Faculty, DAMU/Academy of Performing Arts, Praga.

VAVŘÍKOVÁ, Eliska. **Mímeses a poiesis**: From the ethno-scenic research to acting in the performance of Farm in the Cave - Sclavi-the song of an emigrant. 2008. 13 f. Resumo Tese (Doutorado em Teatro) – Theatre Faculty , DAMU/Academy of Performing Arts, Praga Disponível em: https://www.damu.cz/studium/doktorske-studium/teze-disertacnich-praci/Mímeses%20a%20poiesis_disertace.pdf/view. Acesso em: 15 dez. 2011.

VERGER, Pierre. **Carnaval de rua**. Recife: 1947. Disponível em <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=583631> > Acesso em: 20 mai. 2013

VICENTE, Ana Valéria Ramos. **Entre a ponta de pé e o calacanhã**: reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística. 2008. 194 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Dança e de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

VOSTRÝ, Jaroslav. Scenicity and artistic performability: from E. F. Burian's Gesamtkunstwerk to present. In: **Disk - Selection of articles from the czech journal for the study of dramatic arts II** - Akademie Múzických umení v Praze & Kont, Praga, p 113-137, 2006. Disponível em http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=z_dornNxQsUC&oi=fnd&pg=PA113&dq=Viliam+Docolomansk%C3%BD&ots=Q_YVh557kr&sig=tKUVKWtPOdf2g90Es7osQWK70ec#v=onepage&q=Viliam%20Docolomansk%C3%BD&f=false > Acesso em: 11 fev. 2013

WAITING ROOM. Produção do Farm in the Cave. Praga: teatro NoD Roxy, 2006. DVD (54 min). Gravação do espetáculo na íntegra.

APÊNDICE

Relato da minha participação na oficina *Musicality in Theater and Scenic Art in Music*

Imagem 26 - Oficina *Musicality in Theater and Scenic Art in Music*



Participantes da oficina e o diretor Viliam Docolomský. Autor: Divulgação Farma. Fonte: Arquivo pessoal

Imagem 27 - Oficina *Musicality in Theater and Scenic Art in Music*



Participantes na apresentação final da oficina. Autor: Divulgação Farma. Fonte: Arquivo pessoal

A proposta da oficina era vivenciar o processo de criação do grupo num curto espaço de tempo. Isso inclui tanto a pesquisa do ator no levantamento de material, a transformação desse material a partir da improvisação e ainda uma apresentação aberta para o público, como finalização. A apresentação aconteceu no dia 21 de dezembro de 2011, às 20h30, no Teatro *Alfréd ve dvore*.

Foi uma importante oportunidade de entrar em contato com o material de criação da pesquisa cênica do grupo. Um dos objetivos era exatamente partilhar a criação de cada aluno com o material que o grupo estava desenvolvendo para um novo espetáculo. Isso se deu tanto pela proposição da temática, como pela participação dos atores do grupo, que além de ministrarem junto com o diretor, também mostraram cenas que estavam ensaiando. Duas dessas cenas e alguns outros fragmentos foram incluídos ao final da apresentação, junto ao material que os integrantes desenvolveram. A oficina aconteceu de 17 a 21 de dezembro de 2011, em Praga, na República Checa, com 32 horas-aula.

As conversas com os participantes da oficina, em almoços e jantares, fora do ambiente de ensaio, foram muito ricas e nos faziam pensar sobre a vivência diária. Eram atores e não-atores, bailarinos, vindos principalmente de países vizinhos, exceto um rapaz inglês, uma italiana e eu. Cada dia de trabalho, antes programado para durar 5 horas/dia, durava, às vezes, até 10 horas. A atmosfera nos ensaios era de silêncio e concentração.

A proposta da oficina – criar e apresentar em apenas 5 dias – foi muito questionada pelos oficinairos. A meu ver, como pesquisadora, foi muito interessante e me possibilitou, mesmo que com menos detalhes, entender o processo de criação de uma cena e da composição para apresentação para o público.

Material de trabalho para os atores participantes na oficina

O material foi solicitado, via *e-mail*, para todos os participantes da oficina, como *fonte* para o trabalho de improvisação e desenvolvimento:

- 1) 2 vídeos de sons/barulhos de no máximo 1 minuto, nos quais possam ser observadas mudanças rítmicas e “colorações” diversas.

- 2) 2 vídeos e gravação de uma entonação, de no máximo 1 minuto, de preferência de uma língua que você não conheça, que chame sua atenção por algum aspecto. Também observar mudanças rítmicas e “colorações” diversas.
- 3) 1 texto curto, decorado, de no máximo 10 linhas, extraído da internet, que demonstre solidão ou falta de comunicação. Na sua própria língua e em inglês.
- 4) Escolher um dos vídeos do item 1 e criar uma sequência física que possa ser repetida e apresentada na oficina. Atentar para a não reprodução ou ilustração do som. Deixar-se levar pelo som e a sua reverberação no corpo. Escute com o coração.

Exercícios práticos desenvolvidos

As atividades durante o dia de trabalho se desenvolviam com aquecimento individual, aquecimento corporal em grupo, aquecimento e dinâmicas vocais, canto, rítmica corporal, mostra de material, improvisação coletiva, individual ou em pequenos grupos.

Aquecimento corporal coletivo: guiado pelo ator da companhia Jun Wan Kim, abordava basicamente exercícios de prontidão, desbloqueio de energia, trabalho com níveis espaciais, além de parede e solo. Na estrutura corporal exploraram-se principalmente a base (pés, perna e cintura pélvica) e a coluna. Também variação rítmica do movimento. Não houve nenhum trabalho com dança ou padrão de movimento de alguma cultura tradicional específica.

Aquecimento e algumas dinâmicas vocais e canto: conduzidos principalmente por Hana Varadinová, atriz da companhia. Trabalhos simples de abertura da laringe, exploração básica de altura e timbres. No canto, aprendizagem a partir de imitação de uma música colhida em uma das pesquisas do grupo no interior da Eslováquia. Variação a três vozes: uma voz na tonalidade mantendo uma base, outra voz com a melodia e letra principal e a terceira voz como contracanto em um intervalo de segunda, acima da voz principal. A esse trabalho eles chamam de polifonia e foi desenvolvido no espetáculo *Sclavi-the song of an emigrant*, junto da preparadora vocal da cantora Marjana Sadovska, a partir dos cantos eslovacos e rutenianos. Também realizamos cânone a três vozes com a mesma canção. Trabalhamos ainda outra canção cuja origem não foi identificada, que foi improvisada como fundo harmônico para uma cena.

Ritmos corporais: imitação de células rítmicas, usando palmas, pés e estalos com os dedos. Conduzida pelo diretor e pela atriz Hana Varadzinová.

Mostra de material: foi mostrado o material individual corporal que cada participante criou no primeiro dia. O áudio das entonações trazidas pelos participantes foi pré-selecionado pelos ministrantes e repartido entre nós. Cada participante escolheu um que achou mais interessante, memorizou sua melodia e prosódia, mesmo em outra língua. Também cada participante mostrou o texto memorizado em inglês e alguns em checo.

Improvisação e criação: todo esse trabalho foi praticamente guiado pelo diretor Viliam Dočolomanský. Exceto o de canto, que foi guiado pela atriz Hana Varadzinová. Houve improvisações em cima de material corporal e vocal. A partir do material corporal, ou seja, da sequência que trouxemos, o diretor desenvolvia várias dinâmicas, entre elas: “escolha o movimento que você acha mais interessante da sua sequência”, “trabalhe em cima do material que você acha que é o ápice da sua sequência”, “trabalhe com a mesa e deixe que o objeto transforme sua sequência”, “dialogue com o seu colega”, “escolha um movimento apenas”, “encontre a intenção deste movimento”, “o que quer dizer este movimento? de onde ele veio? tente lembrar a sensação quando você gravou o som”, “não ilustre o movimento”, “não crie uma história”, “crie junto com seus colegas de grupo uma cena com a mesa com os movimentos que achar mais interessante” etc. A partir dessas questões, fomos criando sequências que depois foram organizadas num roteiro que envolvia tanto os materiais dos participantes quanto dos já desenvolvidos pelos atores da companhia. As improvisações, que aos olhos do diretor, funcionavam, ficavam como material para apresentação final.

Improvisação e criação vocal e textual: depois que memorizamos a entonação, colocamos o texto que trouxemos para compor com a entonação. Aqui, o tempo todo era cobrado do diretor que mantivéssemos a entonação fonte. Depois que entrava o texto ela se modificava, mas o tempo todo o diretor pedia para manter sua cor, que pelo que entendi se relaciona a timbre, melodia e intenção juntos.

Na oficina tínhamos que escolher, para trabalhar, uma entonação de um idioma diferente do nosso e oferecer ao grupo duas entonações. Levei uma entonação brasileira (uma fala que retirei de um vídeo com dois cariocas – uma mulher e um homem). Um coreano e uma checa usaram minha entonação.

Cada material surgido nessas improvisações era escolhido pelo diretor e pelos integrantes do grupo e já era integrado na composição final. Como se fosse uma partitura, de acordo com o gosto do compositor – o diretor se denomina compositor. Ele se preocupa essencialmente com a sonoridade que cada material traz e também com o que ele chama de movimento essencial. Esse movimento essencial, com uma intenção, ele chama de ação. Isso é feito tanto com o corpo quanto com a voz, sem diferenciação. Também na voz é pedido para encontrar a intenção e não simplesmente cantar.