

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

RENATA ALESSANDRA WEBER

**NJILAS: DANCE E ESQUEÇA SUAS DORES – TÉCNICAS E POÉTICAS DE
ENCENAÇÃO E COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM**

Uberlândia, 2019.

RENATA ALESSANDRA WEBER

**NJILAS: DANCE E ESQUEÇA SUAS DORES – TÉCNICAS E POÉTICAS DE
ENCENAÇÃO E COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM**

Trabalho apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas
– Poéticas e Linguagens da Cena.

Orientador: Profº. Drº. Fernando Manoel Aleixo.

Uberlândia, 2019.

RENATA ALESSANDRA WEBER

**NJILAS: DANCE E ESQUEÇA SUAS DORES – TÉCNICAS E POÉTICAS DE
ENCENAÇÃO E COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM**

Apresentação à Banca de Defesa, integrada pelos professores:

Orientador: _____
Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Membro: _____
Prof. Dra. Mara Lúcia Leal
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Membro: _____
Prof. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Uberlândia, 26 de agosto de 2019.

A todas as mulheres atrizes, artistas, que
existem (resistem) em poesia nesses tempos
sombrios.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

W373 Weber, Renata Alessandra, 1986-
2019 Njilas: Dance e Esqueça suas Dores [recurso eletrônico] :
Técnicas e Poéticas de encenação e composição da personagem /
Renata Alessandra Weber. - 2019.

Orientador: Fernando Manoel Aleixo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Artes Cênicas.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2366>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Aleixo, Fernando|Manoel, 1973-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes
Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-
 902 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	26 de agosto de 2019	Hora de início:	14:10	Hora de encerramento:	17:05
Matrícula do Discente:	11712ARC008				
Nome do Discente:	Renata Alessandra Weber				
Título do Trabalho:	NJILAS: DANCE E ESQUEÇA SUAS DORES - Técnicas e Poéticas de Encenação e Composição da Personagem				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Poéticas e Linguagens da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Práticas e Poéticas Vocais nas Artes Cênicas				

Reuniu-se no Anfiteatro 5O-A, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professor Doutor Fernando Manoel Aleixo (orientador da candidata) e as Professoras Doutoras Mara Lúcia Leal e Daiane Dordete S. Jacobs.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Fernando Manoel Aleixo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Manoel Aleixo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/08/2019, às 13:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daiane Dordete Steckert Jacobs, Usuário Externo**, em 27/08/2019, às 13:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mara Lucia Leal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/08/2019, às 13:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1501241** e o código CRC **D53FD688**.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Fernando Aleixo, pela sensibilidade e paciência de se manter presente no meu silêncio e pelas palavras-guia que me conduziram livremente pelos percursos de elaboração desta dissertação.

As professoras Mara Lúcia Leal e Daiane Dordete Steckert Jacobs pela disponibilidade em comporem esta banca de defesa.

Aos colegas da turma de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFU/2017).

Aos meus pais Ivani e Eloi e ao meu irmão Diego por permanecerem compreensivos as ausências que minhas escolhas de vida nos impuseram, e por manterem-se como pilares fundamentais ao meu crescimento humano.

Ao Laborsatori pela profundidade das marcas deixadas no corpo e alma, as quais me trouxeram até aqui; em especial a todas as atrizes e atores que fizeram parte de *Njilas* em qualquer que tenha sido o tempo: Gabriela Lima, Alessandra Almeida, Aline Isabel, Clarice Martins, Eduardo Teixeira, Luiza Camilo, Lara Braga, Livia Vergara, Karine Matos, Flávia Suarez e Andreane Lima.

Ao diretor artístico, mestre e colega Alexandre Nunes pelos treinamentos corporais, pelos ensinamentos quanto aos assuntos de teatro e psicologia, pela contribuição no resgate dos registros de trabalho e por sua constante disponibilidade aos meus pedidos de socorro.

A amiga Gerda pelos conselhos quase sempre arianos e por me cuidar de longe, paciente na espera do meu retorno.

Ao amigo Jayme Marques pelas repetidas leituras desse material ainda em feitura, pelas longas conversas sobre os sentidos de arte e vida que me renovavam constantemente as energias e pelos puxões de tapete capazes de me despertar nos momentos de letargia.

A companheira de vida Iriane Viana por me inspirar na poesia diária, por fazer-se paz em meio ao caos, por ser quem é e me mostrar quem sou. Por ter sido minha motorista, dirigindo por quatro horas a cada ida e volta no trajeto Goiânia-Uberlândia durante um semestre para que eu pudesse cumprir as disciplinas. Ah, e sim, eu aceito!

Ao meu pai de santo, Babalorixá Marcos Torres de Odé pelo cuidado e orientação espiritual.

Ao dono do meu ori, Logunedé, e a senhora dos meus caminhos, Dama da Noite.

Para que um ponto de vista seja útil, temos que assumi-lo totalmente e defendê-lo até a morte. Mas, ao mesmo tempo, uma voz interior no sussurra: Não o leve muito a sério. Mantenha-o firmemente, abandone-o sem constrangimento.

Peter Brook

RESUMO

A presente dissertação se desenvolve no trânsito entre a teoria e a prática teatral. Reconhece a possibilidade de identificar um importante aporte de reflexão sobre fundamentos metodológicos, da prática e da criação teatral, na singularidade de uma prática cênica específica. Para tal, analisa os procedimentos criativos empregados na composição do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*, inserido no contexto geral da metodologia cênica do Laborsatori Teatro. Ainda, analisa as etapas criativas que compuseram a personagem Afoju, por mim interpretada e composta no limiar dos aspectos de arte e vida. Tecida sob um discurso que considera o universo íntimo, caótico e emocional de ser atriz, esta dissertação apresenta os entrelaçamentos técnicos e poéticos que constituem cena e personagem, por meio de aspectos inevitavelmente interdisciplinares, relacionando os estudos teatrais com a antropologia, a mitologia e a psicologia. Portanto, alguns documentos são tomados como fontes de observação (croquis, registros audiovisuais, anotações pessoais), além das minhas próprias reações somáticas que, em engajamento com a metodologia geral de trabalho, também operam como fontes significativas de informação.

Palavras-chaves: Composição; Encenação; Personagem; Atriz; Arte-Vida.

ABSTRACT

This dissertation is developed in the transition between the theories and practices of acting. It recognizes the possibility to place an important contribution of reflections about methodological foundations of theatrical practice and creation in the singularity of a specific experience. For this, it analyzes the creative procedures used in the composition of the play *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores* inserted in the general context of Laboratori Teatro theatrical methodology. It also analyzes the creative steps used to compose the character Afoju, played by me and created in the thresholds of art and life. Written by a speech that considers the intimate, chaotic and emotional universe of being an actress, this dissertation presents the poetic and technical intertwining that constitutes scene and character through inevitably interdisciplinary aspects, connecting theatrical studies and anthropology, mythology and psychology. Therefore, some documents were taken as observation sources (sketches, audio-visual records, personal notes) besides my own somatic reactions engaged with the work's general methodology, functioning as significant sources of information.

Keywords: Composition; Staging; Character; Actress; Art-Life.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - *Circulo Central*: encruzilhada formada pelas faixas de linóleo do cenário, 2014, Layza Vasconcelos. Página 18.

Figura 2 - *Croqui do Espaço Cênico*: croqui do espaço de cena para o espetáculo Njilas desenhado por Alexandre Nunes para o projeto inicial de encenação, 2014, acervo pessoal. Página 33.

Figura 3 – *Maquete do cenário*: protótipo do cenário produzido em papel cartão por Wagner Gonçalves, 2014, acervo pessoal. Página 33.

Figura 4 - *Trono de Eledá*, 2014, Layza Vasconcelos. Página 34.

Figura 5 - *Trono de Eledá*: Banco desmontável (composto por 03 partes) soldado em barras ocas de ferro, com uma base de compensado, na qual estão afixadas 06 rodinhas com travas manuais, 2014, Lizandra Olavrak. Página 35.

Figura 6 - *Público I*: momento em que o público é chamado para dançar, 2014, Layza Vasconcelos. Página 44.

Figura 7 – *Público II*: momento em que o público é chamado para dançar, 2014, João Paulo Cardoso. Página 44.

Figura 8 – *Oxalufã*: imagem de referência para o processo de fisicalização de imagens, 1995, Francisco Santos. Página 78.

Figura 9 – *Oxaguiã*: imagem de referência para o processo de fisicalização de imagens, 1995, Francisco Santos. Página 80.

Figura 10 - *Eu Afoju*, 2016, João Paulo Cardoso. Página 101.

Figura 11 – *Afoju em seu instinto njila*: imagem da cena constituída pelo exercício da caminhada no deserto, 2016, Carlos Monaretta. Página 102.

Figura 12 – *Será coincidência?* Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/763149099334792909/?lp=true>. Página 103.

Figura 13 – *Afoju*, 2016, João Paulo Cardoso. Página 112.

- Figura 14** – *Afoju*, 2014, Layza Vasconcelos. Página 112.
- Figura 15** – *Afoju*, 2016, João Paulo Cardoso. Página 113.
- Figura 16** – *Afoju*, 2014, Aline Siqueira. Página 113.
- Figura 17** – *Afoju*, 2014, Layza Vasconcelos. Página 114.
- Figura 18** – *Afoju*, 2014, Layza Vasconcelos. Página 115.
- Figura 19** – *Cartaz de divulgação*, 2014, Alexandre Nunes. Página 116.
- Figura 20** – *Cartaz de divulgação*, 2014, Alexandre Nunes. Página 116.
- Figura 21** – *Cartaz de divulgação*, 2014, Alexandre Nunes. Página 117.
- Figura 22** – *Cartaz de divulgação*, 2014, Alexandre Nunes. Página 117.
- Figura 23** – *Cartaz de divulgação*, 2015, Alexandre Nunes. Página 118.
- Figura 24** – *Cartaz de divulgação*, 2017, Alexandre Nunes. Página 118.
- Figura 25** – *Transformação de Eledá*, 2014, Fernando Monterane. Página 119.
- Figura 26** – *Transformação de Eledá*, 2014, Fernando Monterane. Página 119.
- Figura 27** – *Público*, 2014, Aline Siqueira. Página 120.
- Figura 28** – *Público*, 2014, Layza Vasconcelos. Página 120.
- Figura 29** – *Público*, 2014, Layza Vasconcelos. Página 121.
- Figura 30** – *Público*, 2014, Layza Vasconcelos. Página 121.
- Figura 31** – *Sonoplastia acústica*, 2014, Layza Vasconcelos. Página 122.
- Figura 32** – *Dando início aos trabalhos*, 2014, Aline Siqueira. Página 122.

SUMÁRIO

MOVIMENTO INICIAL	10
Trânsitos metodológicos.....	11
O Laborsatori e o espetáculo Njilas.....	13
1. NJILAS: DANCE E ESQUEÇA SUAS DORES - A ENCENAÇÃO.....	16
Atriz-narradora	16
Um trânsito entre teatro e ritual	23
Dramaturgia, texto, roteiro, contágios e associações.....	28
Configuração espacial e recepção em Njilas	32
1.1. NJILAS COMO <i>WORKIN PROCESS</i>	45
MOVIMENTO DE TRANSIÇÃO: ENTRELAÇAMENTOS POÉTICOS	51
2. AFOJU: UM PERCURSO TÉCNICO DE CRIAÇÃO	70
Energia	71
Imaginação	73
2.1. ENERGIA DE CONTENÇÃO	75
Primeira etapa – a leitura das imagens.....	78
Segunda etapa – transposição das imagens no corpo	81
Terceira etapa – ampliação das imagens no corpo	84
Quarta etapa – ampliação das imagens no espaço.....	85
Aspectos que conectam as energias de contenção e expansão	87
2.2. ENERGIA DE EXPANSÃO	91
Paisagem propulsora	94
A dança de njilas	99
MOVIMENTO FINAL	107
REFERÊNCIAS.....	109
ANEXOS	112

MOVIMENTO INICIAL

Dei início a esta pesquisa cedendo a uma série de angústias reunidas ao longo de uma trajetória de 19 anos de teatro e de 32 anos de vida. Para isso, fui levada a reaver partes minhas deixadas ao longo deste percurso que inevitavelmente coaduna arte e vida. Do mesmo modo, deixei-me ser conduzida pelo resgate de diversos desejos (uns concernentes à atriz, outros, à mulher) que foram sendo abandonados pelo caminho. Alguns desejos abandonei por escolha; outros, nem mesmo tinha me dado conta de que não haviam me acompanhado. Entretanto, na prática da atriz, os processos de arte e vida estão entrelaçados num só corpo e, nesse tempo, atriz e personagem amadurecem juntas, traçando relações de desafios mútuos.

Meu nome é Renata. Nasci no Estado do Paraná, Região Sul deste país, às -vésperas|da primavera, mais precisamente em 11 de setembro de 1986. Como as aspas sugerem, flertei com a primavera, mas nasci mesmo no frio do inverno, sob o signo solar de virgem. Mas do frio pouco sei, pois aos dois anos de idade, sobre a caçamba de um caminhão, parti acompanhada de meus pais que, atraídos pelo brilho dourado do ouro e do sol mato-grossenses, me fizeram filha adotiva desse Estado.

Fui a primogênita de um casal de jovens gaúchos criados na lida da terra, tentando reimprimir na prole (hoje somos dois – meu irmão mais novo e eu –, mas fomos três, e ainda seríamos se, entre nós, minha mãe não tivesse sofrido o aborto de um segundo irmão) as noções de determinação e trabalho duro por meio de uma disciplina rígida que buscava moldar convicções e comportamentos.

Cresci mulher ao mesmo tempo em que me formei atriz e, sendo assim, os processos formativos próprios dos âmbitos pessoais e profissionais sofreram constantes e conflituosos atravessamentos. Quero dizer que, identificada com uma educação dirigida pelo controle de qualquer impulso que pudesse me afastar de um comportamento tido como adequado, me adaptei bem quando, no teatro, fui orientada pelas convenções de uma atuação nos moldes clássicos. Essa relação de proximidade, ou quase identificação, entre o pensamento tradicional acerca da criação do indivíduo e o modelo clássico de atuação me acompanhou até poucos anos atrás, mais precisamente até 2012, quando teve início a experiência artística aqui analisada.

Ser mulher tem um sentido especial a esta dissertação, e, por isso, anuncio que o substantivo feminino -atriz| será utilizado frequentemente neste escrito, e com sentido amplo, podendo se referir também ao trabalho do ator, de forma indiferenciada. Esta é somente uma

escolha particular que considera, em primeiro lugar, o gênero da atriz-pesquisadora e, em segundo lugar, uma opção ideológica que também se conecta a aspectos da pesquisa que serão desenvolvidos ao longo do texto.

Trânsitos metodológicos

Observo que, com o recente avanço das pesquisas acadêmicas na área das artes da cena, muitas reflexões vêm sendo realizadas no campo do teatro. Dentre elas, grande é o número de estudos baseados em processos práticos específicos, por meio dos quais teoria e prática podem se encontrar. Cito, aqui, Ana Cristina Colla¹, Pamella de Caprio Villanova² e Roberta Carreri³ como grandes inspirações para a elaboração desta dissertação. Atrizes que se propuseram a romper limites e a jogar com tensões como a deste texto, que, de certa forma, se assume como um exercício mítico, posto que resgato memórias, ao passo que [...] se pretende conhecimento, visto que se trata de um trabalho acadêmico (VILLANOVA, 2014, p. 01).

Portanto, instigada pela possibilidade de identificar importante aporte de reflexão sobre fundamentos metodológicos da prática e da criação teatral, na singularidade de uma prática cênica específica, a presente dissertação foi estruturada a partir de um memorial analítico sobre os procedimentos criativos empregados na composição do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*, inseridos no contexto geral da metodologia cênica do Laborsatori Teatro e, ainda, das etapas criativas que compuseram a personagem Afoju, por mim interpretada, composta no limiar dos aspectos de arte e vida.

Por esse motivo, utilizo uma abordagem qualitativa de caráter empírico como uma alternativa discursiva, na qual –a subjetividade é compreendida como construção dialógica em processos interpessoais que ocorrem em contextos multiculturais (VERSIANE, 2002, p. 58). Para descrever e compreender meu próprio processo criativo, atrelado ao contexto metodológico do Laborsatori na composição do espetáculo, me aproximo do método da

¹ Atriz-pesquisadora do LUME TEATRO desde 1993. Elaborou sua dissertação de mestrado a respeito da própria trajetória de pesquisa no LUME, e sua tese de doutorado consistiu na análise do seu processo criativo no espetáculo –Você!, elaborado dentro do mesmo grupo.

² Atriz e professora de teatro, fez seu mestrado no programa de pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no qual desenvolveu dissertação a respeito da criação e atuação na *performopalestra* intitulada *Helena Vadia*.

³ Atriz, professora e escritora, integra o Odin Teatret desde 1974 e a Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA) desde 1980. Roberta Carreri é autora de uma autobiografia na qual revisita a própria história, ressaltando seus valores acerca dos treinamentos, dos improvisos e da busca constante por aprendizados.

autoetnografia, dado o entendimento de que ela –se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009, p. 83).

O método da autoetnografia é desenvolvido, aqui, em conexão com as bases da própria etnografia como –um método que valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados (SANTOS e BIANCALANA, 2017, p. 85). Ou seja, a observação e a descrição concernentes ao método da etnografia seguem presentes. Contudo, compreendo-me também como parte do foco de estudo (IBID). Portanto, coloco-me, nos capítulos centrais deste escrito, em primeira pessoa, de modo a reiterar a unicidade do olhar lançado sobre o processo criativo em questão.

No percurso da pesquisa, vou tateando uma forma de reestabelecer contato com a experiência por meio de uma nova consciência, definida por um –caráter de resistência e de *empowerment* que pode oferecer uma narratividade se afirmando sobre a base da experiência sensível e singular (IBID, p. 83). Não como Narciso, ao se apaixonar por seu próprio reflexo visto através das águas de um lago, mas municiada da noção de responsabilidade que, segundo Fortin (IBID), acompanha a introdução do subjetivismo à pesquisa e, como consequência, elimina a –axiologia do pesquisador. Sigo consciente de que, para isso, devo manter-me na exata fronteira entre a razão e a sensibilidade, como destacam Santos e Biancalana (2017, p. 87). E, talvez, o grande desafio esteja em garantir um estudo que se ocupe com:

[...] subjetividades e identidades de modo complexo e processual, enfatizando a importância do próprio pesquisador da cultura como participante ativo na construção de modos alternativos mais complexos de percepção dos processos de construção de *selves* e de conhecimento, bem como na percepção e construção de uma episteme multicultural. (VERSIANE, 2002, p. 69)

Baseada no que diz Versiane, analisei alguns dados referentes às diversas etapas dos processos de composição da encenação e de criação da personagem, buscando, através da especificidade de uma experiência concreta em teatro, discutir aspectos universais da práxis da atriz em seu processo de composição cênica. Entre os dados analisados estão documentos como os croquis de cenário, as gravações em vídeo de parte dos laboratórios, além de notas avulsas distribuídas pelo material teórico de pesquisa. Esses dados compreendem, evidentemente, a descrição de gestos e palavras, mas também as análises espontâneas e/ou intuições que surgiram no calor da ação (FORTIN, 2009, p. 80). Destaco ainda o que a autora considera como uma nova tendência:

[...] a de considerar as reações somáticas do pesquisador como um tipo de dado etnográfico (Frosch, 1999). A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo, são reconhecidas como fontes de informação [...]. Para evitar certos obstáculos, eu estimo, entretanto, que as reações corporais devem ser reveladas pelo que elas são: uma fonte de informação parcial que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador. (IBID, p. 81)

As reações somáticas, porém, são consideradas em total engajamento com o processo de composição analisado, desde a sua concepção até as suas duas temporadas de estreia. Além disso, os estudos sobre a relação entre mito, corpo e cultura são realizados de forma interdisciplinar e estão aqui apresentados, considerando a interação e o diálogo com autores de outras áreas, como a mitologia e a antropologia, bem como a psicologia. Ainda assim, no caso específico desta dissertação, que tem Dioniso como tema gerador do espetáculo, na mesma proporção em que opera como propulsor de uma expressão anárquica com vistas à superação dos limites cotidianos da atriz, corporeidade, sensações e emoções também se mostram como fontes significativas de informação.

O Laborsatori e o espetáculo Njilas

O Laborsatori Teatro – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena – se formou nos idos de 2010, ano em que concluí minha graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Fundado sob minha parceria com o professor Alexandre Nunes⁴, na ocasião meu orientador no trabalho de conclusão de curso, o grupo iniciou suas atividades práticas com o experimento da performance intitulada *Alceste no Hades*, como parte do meu escrito monográfico. Desde então, temos voltado nossa atenção ao campo da encenação teatral, de modo que a arte da atriz está no centro de nossas pesquisas teórico-práticas.

Os processos criativos do grupo mormente se localizam no exercício de atualizar dramaturgias clássicas. Dessa forma, a utilização do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas*

⁴ Alexandre Nunes é diretor, ator, performer, dramaturgo, escritor e professor. Doutor em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2010), Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2005) e Licenciado em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Pernambuco (2000). É Professor Adjunto da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde leciona nos cursos de Artes Cênicas, Direção de Arte e Dança. É editor-chefe da revista *Arte da Cena* e líder do grupo de pesquisa ÍMAN – Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena. Coordena o Laborsatori Teatro (Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena) e o FUGA (Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás).

Dores, como referência para a análise desenvolvida e apresentada nesta dissertação, não diz respeito apenas aos processos criativos, mas, também, aos conteúdos temáticos e teóricos de pesquisa com os quais se envolve. Trabalhando como uma releitura contemporânea de *As Bacantes*, de Eurípedes, o espetáculo teatral em questão aborda o processo de transformação que as personagens vivenciam, tomando a dança e a redescoberta do corpo, do prazer e da sensibilidade como potências capazes de lhes recolocar em contato com elas mesmas.

Dito isso, apresento, nas próximas linhas, a organização deste texto como forma de garantir o leitor e, ainda, de acalantar minha ansiedade ao buscar ser compreendida diante do desafio de analisar o fenômeno teatral. Do mesmo modo, permaneço atenta ao propósito de não cercar a experiência por rótulos e definições, pois, deste modo, poderia produzir efeito contrário ao que desejo e correria o risco de fazê-la definir.

O trabalho está organizado em dois capítulos principais que desenvolvem os temas abordados nesta dissertação, a saber: a análise dos elementos compositivos relativos tanto à encenação quanto ao trabalho da atriz. Ainda, há um capítulo mediador, referenciado por mim como *movimento de transição*, um período textual em que pretendo ampliar as discussões levantadas no primeiro e no segundo capítulos por meio da identificação dos pontos de convergência entre as referências poéticas que servem de base para a composição de cena e personagem – a tragédia grega *As Bacantes*, o episódio da Epidemia de Dança da Idade Média e a mítica afro-brasileira –, além de observar o tema da inferioridade feminina sob os diversos pontos de vista que o cercam.

Sendo assim, defino o primeiro capítulo em torno, especificamente, da análise dos elementos compositivos referentes à encenação do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*. Para isso me apoio na descrição das cenas do espetáculo e lanço mão de trechos do próprio texto no intuito de ilustrar esse exercício com o qual inicio o capítulo. Busco, também, revelar as aproximações estéticas da encenação, tendo como referência inicial o trânsito entre teatro e ritual de Renato Cohen (2002) e, mais tardiamente, o procedimento *work in process* difundido pelo mesmo Cohen (2006). Por fim, proponho um olhar especial à relação espetáculo, atriz e público sob o pressuposto, levantado por Grotowski (1992, 2010), de que o diretor é um espectador por profissão, bem como a aplicação, na relação atriz-espectador do conceito de comunhão difundido por Stanislavski (1994).

Na sequência, apresento o citado *movimento de transição*, que se relaciona aos dois capítulos principais de modo a conectá-los. Aponto para o entrelaçamento das referências poéticas que constituem o espetáculo e a partir daí realizo uma análise, sob o ponto de vista

psicológico, da figura de Dioniso inserido no contexto de *As Bacantes*, através das teorias de Rafael López-Pedraza (2002). Do mesmo modo, traço uma associação entre o deus grego, o surgimento da histeria e o episódio da Epidemia de Dança do medievo, desta vez tomando como base as reflexões de James Hillman (1884, 2011), sob o qual busco, também, a definição do termo alma. Faço uso do mesmo Hillman, agora em diálogo direto com Simone de Beauvoir (2016), para realizar um levantamento acerca da inferioridade feminina sob diferentes perspectivas. E, por fim, observo a mítica afro-brasileira através das reflexões de Pierre Verger (2002) acerca, principalmente da figura de Exu orixá posto, aqui, em relação direta com Dioniso.

No segundo capítulo, dei atenção especial à criação da personagem Afoju, interpretada por mim, em sua relação direta com os demais elementos dramáticos de cena, analisando e discutindo os processos por meios dos quais a personagem foi criada. Para tal, lanço mão de uma bibliografia com a qual faço relações teórico-práticas entre a experiência cênica utilizada como referência e os estudos de autores teatrais voltados ao campo da composição, tais como: Eugenio Barba (1995, 2009), Yoshi Oida (2001), Roberta Carreri (2011), Renato Ferracini (2001), Renato Cohen (2002, 2006) e Maura Baiocchi (2007, 2016), entre outros. Além disso, trago como referências as teorias que se relacionam diretamente com a atuação cênica no contexto próprio da encenação do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*.

Como sujeito-atriz, meu processo criativo passa diretamente pelo autoestudo⁵, que me gerou a necessidade de registro das reflexões levantadas pela experiência vivida no percurso da construção de Afoju. Trata-se de um percurso em que as dimensões do real e do ficcional se fundem. Ambos os processos, o da personagem e o da atriz, se entrelaçam em sucessivos -aqui e agora. Desse modo, considero que parto do óbvio: sou mulher e falo do ponto de vista daquilo que está impresso no meu próprio corpo. Falo com e sobre ele e, portanto, faz-se inevitável a investigação acerca do contato do meu corpo, notado por uma formação tradicional, com as exigências de um processo de criação fincado nas bases contemporâneas de atuação.

⁵ Expressão utilizada no contexto do Laboratório Teatro para designar o desenvolvimento da consciência e da máxima atenção da atriz sobre si própria, sua corporeidade e sua investigação cênica, ao mesmo tempo analítica e pulsional, e que depende de um nível de consciência levemente desprendido da pulsão corporal.

1. NJILAS: DANCE E ESQUEÇA SUAS DORES - A ENCENAÇÃO

Tanto as ações que dão *corpus* a uma encenação quanto as ações que alicerçam a criação/atuação de uma determinada personagem são partes do processo criativo em teatro. Todavia, não são partes que necessariamente se excluem entre si. Ao contrário, na dinâmica do processo criativo, essas partes, por vezes, se encontram; por outras, se seccionam em um jogo contínuo de atravessamentos que resultam em períodos de total caldeamento das fronteiras que as definem, bem como em períodos em que se isolam na necessidade de atenção às suas especificidades. O fato é que encenação e atuação são práticas essenciais a esta dissertação, uma vez que o seu foco se define pela análise dos aspectos metodológicos e do contexto ficcional da encenação do espetáculo *Njilas*⁶: *Dance e Esqueça suas Dores* na mesma proporção em que observa os percursos poéticos e técnicos na criação/atuação da personagem Afoju. Logo, este primeiro capítulo compreende um desses períodos em que há a necessidade de isolamento, centrando, neste momento, atenção especial à análise da encenação do espetáculo em questão, mantendo, contudo, a consciência e a abertura necessária para os inevitáveis e já citados atravessamentos com os aspectos que caracterizam a atuação.

Atriz-narradora

Peço licença para me apoiar no que declara Ana Cristina Colla ao descrever o espetáculo *Você* na sua tese de doutorado: –o ator que se propõe a escrever sai da cena para integrar outros papéis, o de narrador de uma experiência particular e única, do qual é parte integrante (COLLA, 2010, p. 9-10). Desse modo, me destituo, em parte, da função de atriz. Para me assumir narradora da experiência de *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*, me comprometo a buscar a melhor maneira de narrar as ações que compõem o espetáculo, contando, para tal, com a colaboração imaginativa do leitor e acreditando, com isso, gerar um

⁶ *Njilas* é proveniente de um termo africano: *Pambu Njila* (*Mpambu Njila*), de origem kikongo (ou quicongo) língua falada em algumas províncias do norte de Angola. *Pambu Njila* é o nome de um nkisi (ou inquice), divindade da nação Bantu ou nação Angola, uma das maiores nações de candomblé, religião de matriz africana, cultuadas no Brasil. Em alguns dialetos o termo *Pambu* significa –encruzilhada e em outros significa –Senhor, portanto, *Pambu Njilas* significa —Senhor dos caminhos e das encruzilhadas ou ainda como define Nunes –Pambu Njila é o nome de uma divindade que funciona como agente de ligação entre a dimensão física e a dimensão metafísica da realidade. [...] é *Pambu Njila* quem autoriza todo trânsito entre este e o *outro mundo*. Trânsito entre alteridades (NUNES, 2016, p. 30).

Ainda no decorrer deste texto o leitor poderá compreender a relação entre o significado do termo *Pambu Njilas* e o personagem central do espetáculo – Eliguá – um deus causador de uma epidemia de dança que é resultado do entrecruzamento poético da divindade africana com o deus grego Dioniso.

novo campo de criação. Porém, tenho agora, como principal mecanismo de comunicação, a palavra escrita, um desafio não menos encantador e potente do que a própria ação cênica.

A fim de viabilizar a análise da encenação de *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores* como propósito primordial deste capítulo, apresento uma síntese do enredo que desenha o espetáculo de modo a colaborar para a compreensão da poética que o envolve. A ação avança por duas cidades imaginárias: Mpambu, descrita poeticamente como -onde tudo é terral, e Lorum, -onde tudo é céul. Eledá, uma mulher controladora, governa Lorum sob a luz da ordem e da razão até o dia em que uma estranha epidemia de dança toma conta das mulheres da cidade, levando-as a redescobrirem o próprio corpo e a se reconciliarem com os próprios desejos, prazeres e com a feminilidade esquecida. A causa da epidemia é atribuída à chegada de um estrangeiro, Eliguá, oriundo de Mpambu. Aos poucos, cada uma das mulheres de Lorum é tomada pela dança, com exceção da governante, que se mantém rígida em seu poder. Decidida a conter o movimento que ameaça seu domínio, Eledá manda prender o estrangeiro, mas seus esforços são inúteis, pois, na poética do espetáculo, compreende-se que não há caminho de volta para quem reencontra a própria *alma*⁷.

Os primeiros movimentos de *Njilas*⁸ evoluem concomitantemente à entrada do público. Durante sete minutos, mulheres dançam tomadas pela energia desconhecida de um estrangeiro e oscilam entre os estados de deleite e cansaço. Esta cena está situada como parte do prólogo⁹ e, como nas tragédias gregas, tem o intuito de sinalizar o tema da peça ao espectador, oferecendo a ele as primeiras pistas acerca do que versa o espetáculo. Porém, na mesma medida, se afasta do modelo grego ao optar pela linguagem corporal como aquela que institui o conteúdo do enunciado, em contraposição às clássicas declamações que caracterizavam os prólogos das grandes tragédias da Grécia Antiga.

Tais mulheres dançam movimentando-se de forma individual e autônoma, ora histéricas, ora excitadas, em um ritmo também descompassado que expressa o estado comum em que se encontram: o de exaustão. Porém, conectadas por uma energia catártica que as consome, elas emitem gargalhadas e parecem experimentar um deleite constante que se alterna entre fortes tensões musculares e relaxamentos intensos. Vestem saias esvoaçantes e

⁷ As definições de *alma* sugeridas pela poética do espetáculo estão mais bem desenvolvidas adiante neste texto.

⁸ Diante da sinopse recém-apresentada e confiando na familiaridade do leitor com o título *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*, que se apresenta desde o início deste texto, opto por, a partir daqui, suprimir o subtítulo e referenciar o espetáculo somente como *Njilas*.

⁹ O texto *Njilas: Dance e esqueça suas Dores* é composto por 07 movimentos precedidos pelo prólogo e encerrados pelo epílogo, divididos deste modo: prólogo em movimento; ritual de abertura; I movimento: a sombra; II movimento: a borboleta; III movimento: a tempestade; IV movimento: a peleja; V movimento: o cárcere; VI movimento: o Ipadê; VII movimento: os sapatos de Eledá; epílogo em movimento.

têm o dorso coberto por diferentes peças de roupa que variam entre *body's*¹⁰, corpetes e alças caídas, dando ênfase aos corpos que se contorcem à medida que torcem o tecido das saias como se lutassem para não serem absorvidas pela completa exaustão.

Figura 1 - Circulo Central



Encruzilhada formada pelas faixas de linóleo do cenário (Foto: Layza Vasconcelos)

A dança evolui no centro de uma encruzilhada que aponta os caminhos para Lorum e Mpambu, sob uma luz em baixa resistência, associada a chamas de velas vermelhas em formato de falo que são acesas em uma espécie de altar posicionado em uma das pontas da encruzilhada. A trilha sonora oscila entre uma melodia linear e quebras atonais que imprimem uma atmosfera misteriosa e incerta. Ao centro, rodeado por essas mulheres, está o causador de todo esse movimento, Eliguá, uma figura sedutora que, assim como elas, se contorce em uma dança própria. Porém, seu anúncio é de dor e de tristeza expressas por meio de gritos ensurdecedores.

A movimentação descrita acima se desfaz abruptamente, e a cena ganha uma atmosfera completamente oposta. A dança de Njilas é interrompida. A trilha sonora passa do som eletroacústico para um canto coral acústico entoado pelas atrizes, e uma luz geral branca

¹⁰ Peça de roupa normalmente feminina que lembra a vestimenta das bailarinas clássicas. É justo ao corpo delineando a silhueta.

passa a iluminar a cena. Todas essas transformações estéticas operam na quebra do ar de mistério e incerteza que desenha a encenação até então. Trata-se daquilo que chamamos de ritual de abertura, no qual as atrizes se afastam da representação para revelarem-se diante do público com os seus rituais particulares de preparação para as cenas que seguem. O espaço de cena é incensado, e alguns adereços são posicionados. Além disso, cada atriz demonstra sua forma pessoal de se concentrar e se conectar com o que lhe é sagrado, o que se dá através de gestos simbólicos como fazer o sinal da cruz, bater cabeça no altar, manifestar uma posição meditativa ou simplesmente caminhar em função de manter-se focada. Em determinado momento, as atrizes louvam (em voz alta, intercalando canto e fala) aqueles que elas consideram representantes do que lhes é venerável a partir das experiências particulares de cada uma, e aproveitam para sancionar o início do espetáculo:

CANTO:

Vou abrir minha Jurema

Vou abrir meu Juremá

(bis)

Com licença de Iansã

e Nosso Pai Oxalá

(bis)

Eu abro a nossa gira

Com Deus e Nossa Senhora

Eu abro a nossa gira

Sambolê pamba de Angola

FALA:

Salve Rimbaud

Salve Artaud

Alfred Jarry, Patativa do Assaré

Salve Oswald, salve Pagu

Nelson Rodrigues e Rabelais

Salve as linhas de direita

Todos os santos católicos

Salve as linhas de esquerda

Exu, Cigana, Tranca-Rua

Salve Qorpo Santo

Salve José Celso

Paulo Leminski e Janis Joplin

Salve Ascenso Ferreira

Manuel Bandeira e Oscar Wilde

Salve Plínio Marcos, Pina Bausch, salve Frida Kahlo

Salve Glauber Rocha, Salve Preto-Velho

Salve seu Zé Pelintra

e Federico Garcia Lorca

Salve a gira brasileira

Que brotou no nosso chão

Salve também a linha grega

do europeu nosso irmão

CANTO:

Eu abro a nossa gira

Com Zeus e sua senhora

Eu abro a nossa gira

Com a permissão de Hera (bis)
 FALA:
 Salve salve os mistérios de Elêusis
 Salve Dioniso, Deméter, Afrodite
 Salve Apolo, Ártemis,
 Palas Atená, salve Hermes
 salve o Olimpo inteiro
 CANTO:
 Já abri meu Ditirambo
 Já abri meu Ritual
 (bis)
 Com a licença de Helena
 E a bênção de Athena
 (bis)
 FALA:
 Salve Helena, salve Maria
 Salve Dioniso, Deméter, Afrodite
 Salve Maria Guadalupe e Maria Aparecida
 Salve salve o povo brasileiro
 E as querenças do mundo inteiro
 Salve Deus, Nosso Senhor
 Salve Zeus e todo reino de amor (LYRA e NUNES, 2013, p. 05, edição caseira)¹¹

Ao final das saudações, a iluminação assume um tom azulado, anunciando a chegada de Eledá. Durante toda a encenação, Eledá é acompanhada dessa mesma luz, uma escolha estética como parte da busca por criar um símbolo que identifique a atmosfera de Lorum, onde tudo é céu, como indicam os autores do texto, mas criar também a insensibilidade e a frieza características do temperamento da governante. Juntamente ao efeito de luz, sessam-se totalmente os sons, e somente o ressoar do timbre da voz de Eledá é permitido. Elikan, sua criada, que surge empurrando o trono no qual a governante segue sentada, se limita a responder aos questionamentos de sua senhora, que se mostra irritada com os rumores de uma possível dança que toma as mulheres de Lorum. Descobre, portanto, que Afoju e Frau já se entregaram ao estrangeiro e que a única a ser salva é Labalabá, que foi encarcerada para não sucumbir aos mistérios indecifráveis daquele que a senhora de Lorum se refere como -deusdemônio.

A partir desse momento, a encenação passa a intercalar as duas atmosferas: [1] cenas em Lorum, reconhecidas por uma iluminação azulada, por longos períodos de silêncio com a predominância do som da voz de Eledá e por uma movimentação contida dos corpos que se fazem presentes diante da imposição da senhora de Lorum; [2] cenas em Mpambu, onde tudo é terra e onde reconhecemos todos os elementos descritos como parte da cena inicial, isto é, uma luz âmbar que busca simbolizar o calor e a efervescência dos corpos em contato com

¹¹ Cada atriz é responsável por uma ou duas estrofes do texto. A cada apresentação do espetáculo temos a liberdade de substituir os nomes da nossa respectiva estrofe por quaisquer que nos seja desejável.

Eliguá, além da permanência constante da trilha sonora em uma combinação de sons acústicos e eletroacústicos.

Eledá imediatamente ordena a prisão de Eliguá. O estrangeiro, porém, quando encontrado por Elikan, não oferece nenhuma resistência à prisão; ao contrário, se mostra dócil e sem pretensões de esgueirar-se. Elikan coloca Eliguá em frente a Eledá pela primeira vez e, enquanto a serva se contorce para resistir à energia do deus que ameaça sua inalterabilidade, a senhora de Lorum permanece intransigente nas suas convicções. Contudo, Eledá é afetada pelo estrangeiro e rende-se à ira e ao descontrole demonstrado, porém somente pelas inflexões vocais, já que seu corpo permanece buscando a imobilidade como forma de dissimular um autocontrole. No auge de sua tirania, manda que Elikan encarcere o estrangeiro.

No momento mais evidente da metáfora proposta pelo espetáculo, o público verá que Eledá, sem perceber, aproxima o estrangeiro de Labalabá, a única das mulheres de Lorum ainda mantida distante dos movimentos delirantes da energia de Eliguá. O fato é que o cárcere de Labalabá está em uma das pontas da encruzilhada enquanto o de Eliguá está na ponta diametralmente oposta. Em um diálogo poético, Labalabá clama por liberdade, temendo a morte pelo encarceramento, sendo encorajada pelo estrangeiro a não temê-la, mas a se entregar a ela, pois, nessa entrega, supostamente estaria a única condição de renascer, em uma referência direta ao ciclo de vida da lagarta que morre para renascer borboleta:

LABALABÁ

Te escuto, Eliguá. Tão perto. Escuto tua liberdade em notas dissonantes. Bordei sapatos para dançar contigo, seguir ao teu encontro.

ELIGUÁ

Te escuto, borboleta! Mas ocupamos diferentes hemisférios. Em desigualdade tudo o que morre está.

LABALABÁ

Desde que bordei meus sapatos, um deus dança enlouquecidamente dentro de mim. Mas dançando assim, sem ponto, sem final, sinto que meu corpo não poderá resistir.

ELIGUÁ

Porque teu velho corpo rastejava, incapaz de dançar, a morte te caiu bem. Mas não se entristeça a vida revela revezes difíceis de compreender.

LABALABÁ

Como não, se a morte me bate à porta?

ELIGUÁ

Não tema a morte. É de tua natureza morrer uma vez, antes de morrer de vez. Viver duas vidas numa só. Bendita seja tua natureza, Labalabá, que entrelaça terra e céu! *Labalabá dança até a morte. Em suave efeito, a luz que a ilumina se apaga. Entra Elikan.* (LYRA e NUNES, 2013, p. 15, edição caseira)

Ao retornar à cena, Elikan se depara com o corpo inerte de Labalabá e se volta enfurecida ao estrangeiro. Como explicar a morte da bela de Lorum à governante da cidade, mesmo estando o estrangeiro tão distante dela? Elikan entra em um estado de alucinação

frente ao medo das consequências que pode sofrer pelas mãos de Eledá ao ter permitido a morte de Labalabá, sua protegida. Enquanto as luzes dos dois cárceres se apagam, Elikan inicia uma dança de movimentos curtos, tensos e hesitantes, limitada por um foco único e central que a ilumina. Passado o rápido surto, ela decide confrontar o estrangeiro novamente. Ao virar-se para ele, vê o cárcere novamente iluminado, porém vazio. Quase imediatamente, o lado oposto do palco – cárcere de Labalabá – se ilumina novamente, e a criada avista a governante de Lorum já ajoelhada sob o corpo de Labalabá. Eledá tem um ataque de fúria e se movimenta com muita violência, bradando sua impotência aos céus. Elikan, desesperada, foge em busca da ajuda de Afoju.

A serva encontra a anciã dançando e louvando Eliguá em um ritual semelhante àquele das ménades de Dioniso. Quase todas as mulheres de Lorum estão tomadas pela energia do deusdemônio, inclusive Labalabá, e, juntas, dançam a mesma dança frenética e delirante da cena inicial. A cena ainda apresenta efeitos de luz e de som semelhantes aos daquela que recebe o público. Nesta cena, porém, chamada -Ipadêl, as mulheres interagem diretamente com o público, lhes servindo cachaça e bolo de milho em referência à comida servida a Exu orixá, uma mistura de farinha e mel¹². A cena dura, em média, 3 minutos, o exato tempo em que Elikan permanece correndo em torno do espaço de cena e do público, buscando desesperadamente por Afoju. Ao se deparar com o ritual, Elikan interrompe a movimentação aos gritos, dizendo que sua senhora estaria louca, estaria perdendo o tino. Afoju, como se já renunciasse a interrupção, renuncia o seu estado de êxtase para ir ao encontro de Eledá, enquanto Elikan, não mais podendo resistir à energia que a ameaçou no decorrer de toda a encenação, se entrega ao rito, banhando-se de cachaça e dançando sob a condução de Eliguá.

No último diálogo do espetáculo, Eledá finalmente demonstra sua vulnerabilidade e admite ter reprimido seus desejos em função do poder de governar Lorum. A sabia anciã, por sua vez, conduz a governante à compreensão de que Eliguá representa o seu próprio pedido de reconexão com sua alma e com sua natureza de mulher:

ELEDÁ

Pode entrar Afoju. Entra nesse palácio devastado pelo vandalismo.

AFOJU (entrando)

Não é vandalismo, Eledá. É a força legítima de nossas deusas todas.

ELEDÁ

Te tornaste profana, agora? Além de dançarina, estás criando novas deusas?

¹² As poéticas constituintes do espetáculo estão mais bem descritas no período textual que denominei *movimento de transição*.

AFOJU

Cada uma de nós carrega sua deusa própria no útero. Gestá-la, pari-la e cultivá-la é nossa missão.

ELEDÁ

Que útero, anciã? Estás louca? Para governar um povo, mulher alguma pode ter útero. A gente tem que matar bem profundo aquilo que sente vontade de nascer em nossas entranhas.

AFOJU

Mas antes de governar um povo, é preciso governar a si, Senhora. Como pode uma mulher pretender governar um povo inteiro, sem antes aprender a governar o próprio corpo? É preciso ser Senhora de si, antes de pretender-se Senhora de Lorum. E um corpo vivo é sempre um corpo livre, que pulsa o poder próprio da deusa que lhe habita. [...]

ELEDÁ

Que diz? Quer também me ludibriar, como o Atravessador?

AFOJU

Quem mais irás culpar por teus próprios impulsos? Recorda! E antes de mais, recorda de ti. Quem é Eledá? Recorda-te. (*ELEDÁ fica muda e confusa*).

AFOJU

Acorda!

Foi você quem invocou o Estrangeiro.

Por que tua alma morria sufocada sob a dureza impassível de tuas ordens.

E és a última a receber o deus que invocaste. Porque ainda tens medo. (LYRA e NUNES, 2103, p. 19, edição caseira)

Por fim, Eledá desiste de sua resistência e se entrega ao estrangeiro. Sua dança é tão carregada da sensação de libertação que atrai para Lorum os tambores de Mpambu. Pelas mãos de Eliguá, a porta do teatro se abre, e um bloco de maracatu avança em direção ao público, preenchendo o espaço com um som tão ensurdecador quanto o grito do estrangeiro durante a cena inicial. A mesma cena que abre o espetáculo está posta novamente diante do público, mas, assim como o grito do estrangeiro é substituído pelo toque da alfaia, as mulheres abrem espaço para que os espectadores se lancem ao centro da encruzilhada e dancem suas próprias danças de njilas.

Um trânsito entre teatro e ritual

A encenação de *Njilas* é resultado de -uma investigação cênica que objetiva transitar literalmente entre teatro e ritual, a partir de horizontes multiculturais (NUNES, 2016, p. 23). É sob esse trânsito que o Laboratório Teatro busca elaborar sua metodologia de trabalho e, por esse motivo, se dedica a estudos teórico-práticos acerca da composição cênica. Os aspectos metodológicos desenvolvidos pelo grupo refazem o caminho de grandes encenadores, buscando a concepção de um modelo próprio no que tange as poéticas e as técnicas aplicadas ao contexto específico de cada montagem. Em suma:

Estes estudos relacionam-se tanto ao aprofundamento histórico-imaginativo intrínseco ao *mythos* da cena, quanto a aspectos investigativos concernentes à dimensão teórico-metodológica do núcleo de pesquisa. Isso porque no Laboratori busca-se estabelecer trânsitos entre a dimensão teórico-metodológica das investigações e a dimensão mítico-ficcional dos espetáculos, com vistas a processos que se inventem e através dos quais se reinventem métodos e técnicas, conforme demandas específicas. Uma contaminação do campo investigativo pelos aspectos ficcionais do *mythos* da cena. (IBID)

O termo *mythos*, utilizado por Nunes (2016) no contexto apresentado acima, está para além da definição aristotélica de fábula, história ou conteúdo sobre a qual se formula um espetáculo teatral. O autor aplica o termo relacionando-o a uma concepção mais ampla de seu significado, considerando como *mythos* da cena todos aqueles elementos que constituem o espetáculo, sejam eles visuais, sonoros, linguísticos e/ou comportamentais, e que, juntos, estabelecem uma comunicação capaz de transcender os limites do que ele mesmo denomina –código verbal, ou seja, uma comunicação que não se encerra na palavra.

A capacidade de elevar o nível simbólico da comunicação se refere à própria natureza do teatro, que –é preponderantemente a *arte do simbólico*. A transposição do objeto real para o representado se dá principalmente por simbolização [...] (COHEN, 2002, p. 118). Em *Njilas*, no ritual que chamamos de abertura, saudamos nossos deuses como forma de agradecimento e pedido de proteção. Entretanto, nem todos são divindades oficiais de uma determinada religião. O que fazemos é transpor nomes que representam os –deuses de nossas realidades particulares, sem nos importarmos com possíveis antinomias. Assim, saudamos Nossa Senhora, ícone do cristianismo, juntamente a Oxalá, símbolo maior das religiões de matriz africana, bem como Dioniso, deus do teatro, e José Celso, talvez seu filho mais fiel. Salvamos Patativa do Assaré, retrato do Nordeste, terra de origem do nosso diretor; reverenciamos Paulo Leminski, figura importante da graduação em Letras de uma de nossas atrizes; do mesmo modo que recordamos Janis Joplin, responsável por embalar as fases rebeldes da adolescência de outra; festejamos Frida Kahlo e Pina Bausch como artistas e referenciais de um empoderamento feminino; e assim por diante.

Concretamente, a busca pelo rito em *Njilas* se dá através da articulação de algumas ferramentas. Entre elas, ressalto: a reivindicação do mito antigo na contemporaneidade; a proposição de uma experiência extracotidiana; e o trato na configuração espacial (essas ferramentas estarão descritas no decorrer deste primeiro capítulo); todas com o mesmo objetivo: proporcionar uma participação autêntica do público. Sendo assim, em *Njilas*, buscamos identificar a correspondência do mito do texto antigo em nossa sociedade contemporânea e, para isso, partimos das seguintes questões: –Onde está Dioniso, no contexto

de nossa psique coletiva atual? Onde está o ódio ao dionisíaco, ou, posto de outra forma, onde está Penteu? (NUNES, 2014, p. 02). Observamos, portanto, essa correspondência através dos padrões de comportamento do homem contemporâneo, associando a ira e a intolerância de Penteu contra aqueles que se mantêm à margem, como Dioniso, revelando –facetas do terror à liberação de forças que tememos e/ou repudiamos (IBID):

Njilas: Dance e Esqueça suas Dores é uma experiência de criação cênica que se descobriu no lugar desse entrechoque de forças. [...] Assim, é resultante de um longo acúmulo de reflexões e pesquisas voltadas para diversos aspectos da repressão no pensamento e na cultura: a marginalidade do corpo-sujeito na economia do corpo-objeto; a marginalidade da imaginação poética, no contexto do racionalismo literal; a marginalidade da alma, na cultura do espírito; a marginalidade do sensível, no mundo do razoável; a marginalidade do feminino, na ditadura falocrática; a marginalidade dos cultos afro-brasileiros e indígenas, na sacrossanta repressão ao paganismo; a marginalidade inerente ao teatro, enquanto potência dionisíaca capaz de instituir a libertação de todas as repressões. (NUNES, 2014, p. 03)

Identificar o mito é identificar o arquétipo¹³, e identificar o arquétipo –é uma forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo (GROTOWSKI, 2010, p. 51). Na obra *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (1959 – 1969), essa forma de lidar com o mito é denominada –dialética da derrição e da apoteose (IBID). Para o encenador polonês, o espetáculo tem como serventia o choque das oposições e contradições, e, para isso, é preciso não se identificar com o arquétipo, como acontece nas religiões tradicionais. Ao contrário, é preciso revelar o arquétipo, –atacá-lo, colocá-lo em movimento, fazê-lo vibrar, laicizá-lo, utilizá-lo como uma espécie de modelo-metáfora da condição humana, tirar o arquétipo do ‘inconsciente coletivo’ e levá-lo à ‘consciência coletiva’ (IBID, p. 53). Portanto, o que pretendemos com *Njilas* é a instauração de um rito laico.

Ainda na perspectiva de garantir uma participação autêntica do público, a encenação se propõe a estabelecer uma experiência radicalmente distinta daquela cotidiana, investindo na conciliação entre realidade e fantasia por meio de uma atmosfera solene que sofre diversas quebras abruptas ao longo da encenação, como, por exemplo, a transição anteriormente descrita entre a primeira cena e o próprio ritual de abertura. Cada cena em si apresenta uma situação de jogo¹⁴ distinta, situação dada pela realidade simbólica em torno da qual a cena

¹³ Grotowski admite não utilizar o termo arquétipo conforme a acepção formulada por Jung, mas como —uma metáfora operacional (2010, p. 51).

¹⁴ Na obra *Performance e Antropologia de Richard Schechner*, uma seleção de ensaios organizada por Zeca Ligério, o jogo de brincadeira é relacionado ao ritual, ainda que apresentados como extremos. São extremos na exata medida em que o jogo de brincadeira se define pela liberdade dada ao jogador de instituir suas próprias regras pautadas na possibilidade de vivenciar suas fantasias particulares baseadas no —princípio de prazer. O

progride; no caso da cena inicial, por exemplo, a possessão dos corpos por uma dança até então desconhecida. O objetivo é envolver o público em uma dupla perspectiva, que ora o conduz pela ficção, ora o surpreende com a restituição da realidade ficcional do teatro. O pesquisador de estudos da performance Richard Schechner (2012, p. 50) destaca essa situação de jogo com uma segunda realidade: –esta realidade é onde elas [as pessoas] podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária.

Essas situações podem ser experimentadas tanto pelo público como pela atriz. Então, do mesmo modo que envolve o público, envolve também a mim, na mesma dupla perspectiva que se mantém presente ao longo de todo o desenrolar do jogo cênico e que representa a essência do meu trabalho de atriz. Quero dizer: de um lado, estou eu/atriz, no sentido de sujeito que tem plena consciência do amplo campo das regras estabelecidas para o jogo de cena – –reflexibilidade – e que experimenta o estado de exaustão que se instaura sobre meu corpo (SCHECHNER, 2012, p. 95). De outro lado, estou eu/atriz/personagem – ser ficcional – enquanto sujeito que se coloca em jogo a partir da fantasia, que joga sem o conhecimento das regras, –dentro de um mundo de faz de conta, imaginário ou ilusório (IBID), que se deixa perder-se no jogo, experimentando um estado de deleite na relação direta com a partitura que denota sua existência. Trata-se do –eu destacado da vida diária enunciado por Schechner e que, por sua vez, só se expressa diante da instalação de uma –segunda realidade, ou realidade simbólica. Isto é, o eu/atriz sou responsável pela consciência e articulação em torno da ordenação estabelecida pelas regras da encenação; enquanto o eu/atriz/personagem lido com os aspectos anárquicos inerentes ao processo de criação. De fato, compreender o jogo em todas as suas possibilidades não é uma tarefa simples. Entretanto, à atriz cabe menos a compreensão e mais a aceitação do jogo em sua natureza ambígua, pois, –algumas vezes, o jogar é antiestrutural, sendo que o mais divertido é pensar como contornar as regras ou subvertê-las (SCHECHNER, 2012, p. 97), de forma que jogar diretamente com as regras pode ser mais potente para o processo de criação do que simplesmente cumprir ou resistir a elas.

ritual, por outro lado, coloca o indivíduo em um papel de submissão para com as regras –dadas pela autoridade que os impelem aos fundamentos da realidade (2004, p. 15). Porém, reconhece a união entre eles justamente na intersecção que os caracteriza enquanto extremos, isto é, cria uma zona de tensão entre a liberdade de ação do primeiro e a rigidez de regras do segundo. Substancialmente, o autor localiza o jogo de brincadeira e o ritual mediados por uma terceira categoria que inclui, além das atividades esportivas e os *games*, aquilo que mais nos interessa neste escrito: o fenômeno teatral. A esta categoria, está posta uma oposição entre forças que se equilibram no –faça livremente e no –não faça, ou melhor, entre os –princípios de prazer e realidade (IBID).

Schechner ainda afirma que não há, necessariamente, uma polaridade entre teatro e ritual, mas entre o que chama de –a diáde eficácia-entretenimento|. A definição de uma encenação como uma ou outra depende mais do propósito final do que das escolhas estéticas e estruturais da encenação. Em resumo, se a encenação se propõe a –dar prazer, ser mostrada, ser bela ou passar o tempo| (2012, p. 81), será definida como um entretenimento. Em contrapartida, se existir a proposição de obter determinado resultado, dar pouca ou nenhuma ênfase ao virtuosismo, envolver o público de modo que este participe e acredite no que vive juntamente à cena, desencorajar a crítica, entre outras qualidades destacadas pelo autor, a encenação será reconhecida como um ritual.

De todo modo, a encenação de *Njilas* apresenta uma estrutura, e esta se estabelece no *limen*¹⁵ entre o que Cohen (2002) chama de –modelo estético| e –modelo mítico ou ritualístico|. Isso porque a encenação, da maneira como é organizada, não cede ao puro esteticismo, ao passo que não alcança a radicalidade do *happening*, por exemplo. E, por esse motivo, localizo a encenação nesse trânsito livre entre a espontaneidade e a liberdade de execução e certo grau de formalismo. Portanto, demonstrarei adiante as características que definem o espetáculo nesse limiar, apontando aproximações com os modelos estruturais destacados por Cohen.

Antes, porém, é preciso esclarecer que a principal diferença entre a relação estética e a relação mítica –é que na primeira existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto — eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou observador, tenho um contato de fruição com a obra [...], mas estou separado dela, isso através da relação entre emissão (atriz/performer) e recepção (público) (COHEN, 2002, p. 122). Essa definição pode ser encontrada na obra *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*, na qual o autor apresenta um quadro comparativo de como são articulados alguns dos elementos que compõe a obra teatral nos modelos estético e mítico; e na qual admite que, no primeiro, a atuante busca pela representação de uma personagem por meio de um inevitável distanciamento, ao passo que, no segundo, esse distanciamento não é evidente, já que a atuante –está dentro da obra, faz parte dela (IBID). Essa mesma definição se estende ao campo do observador, de modo que o público é parte integrante do rito no modelo mítico, enquanto assiste a cena passivamente no modelo estético.

¹⁵ *Limen* é um termo originalmente utilizado na arquitetura e significa literalmente "um limiar ou peitoril, uma fina faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em si mesmo" (SCHECHNER, 2012, p. 64). O autor, em uma releitura do termo, aproxima seu sentido original ao conceito de *performance* quando apresenta esse espaço de *entres* como local da ação, seja ela estética ou ritual.

É possível observar uma relação direta entre os pensamentos de Cohen e Schechner. O primeiro admite que parte do quadro mencionado acima foi inspirado nas reflexões do segundo. Schechner (2012, p. 81) declara que, embora a díade eficácia-entretenimento seja –descrita como binária, deve, na verdade, ser observada em continuidade, pois –existem muitos degraus conduzindo essa rede de um ponto a outro, de ‘metas’ e ‘diversão’, de ‘criatividade coletiva’ a ‘criatividade individual’, e assim por diante. Em consonância está Cohen (2002, p. 122-123) quando afirma –que essas duas situações extremas (estético, mítico) são teóricas e que –não existe uma relação totalmente estética, distanciada, nem totalmente mítica, inserida. Essa talvez seja a premissa pela qual a encenação de *Njilas* tenha sido pautada, isso porque é evidente o trânsito entre esses modelos no que diz respeito aos elementos constitutivos tanto da cena quanto da atuação. A atuação, porém, é o assunto do último capítulo desta dissertação. Por isso, darei continuidade à descrição dos elementos compositivos da encenação, agora com ênfase no modo com que nos relacionamos com o texto e, em seguida, com a configuração espacial em *Njilas*.

Dramaturgia, texto, roteiro, contágios e associações

O texto sobre o qual se desenvolve *Njilas* foi escrito pela atriz e dramaturga Luciana Lyra¹⁶ em parceria com o diretor do espetáculo, professor Alexandre Nunes. A estrutura dramática se baseia pela mitologia greco-romana, com a tragédia grega *As Bacantes*, de Eurípedes, entrelaçada à mítica afro-brasileira, que estabelece estreita relação com o processo de criação dos personagens, além das danças e ritos que compõem a encenação. Por fim, como uma importante fonte de inspiração, está o episódio de uma curiosa epidemia de dança, ocorrida em Estrasburgo, em 1518, que surge como imagem referencial para a dança que toma as mulheres de Lorum.

No espetáculo, fazemos um entrelaçamento entre a história de Estrasburgo, o mito de Dioniso e o contexto das religiões afro-brasileiras no Brasil cristão. As três referências basilares se entrecruzam durante todo o enredo de *Njilas* por meio de associações constantes. Em um processo de construção e desconstrução no limiar das fronteiras entre cada referência,

¹⁶ Luciana Lyra é atriz, performer, dramaturga, escritora e professora na área das artes da cena. Integra os grupos de pesquisa Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA-USP), Poéticas Atoriais (UNESP) e Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena (ÍMAN-UFG). É coordenadora-líder do grupo de pesquisa e extensão intitulado Motim - Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes (UERJ/ CNPq) e é co-criadora dos Encontros Arcanos, evento acadêmico-artístico anual, dedicado aos estudos do imaginário e suas interfaces com as artes da cena, a antropologia e a psicologia profunda. Atua na companhia de teatro Os Fofos Encenam, da Cooperativa Paulista de Teatro, e dirige seu próprio estúdio de investigação, Unaluna – Pesquisa e Criação em Arte.

emergem as ressignificações que delineiam o *corpus* da encenação, conferindo-lhe, deste modo, um significado próprio, diferenciado e não comprometido com as fontes originais. Este processo de contágios e associações concede ao público a liberdade de reposicionar os elementos simbólicos, ressignificar signos, criando, assim, uma dramaturgia própria ao contexto íntimo de cada um dos espectadores, de modo que —muitas vezes o espectador não "entende" (porque a emissão é cifrada) mas _sente_ o que está acontecendo (COHEN, 2002, p. 66).

A citada epidemia de dança ocorreu no ano de 1518, em Estrasburgo, na França, época de domínio do Império Romano-Germânico. Segundo as poucas documentações acerca do episódio, uma mulher, conhecida como Frau Troffea, pôs-se a dançar freneticamente e, um mês depois, várias pessoas já haviam sido tomadas por essa espécie de dança que não permitia o controle sobre o próprio corpo, e que levou um número significativo de pessoas à morte por exaustão. Várias foram as especulações acerca das causas do fenômeno. Uma delas foi a crença de que se tratava de uma maldição dos deuses. Como destacado, este episódio possui documentação escassa, havendo apenas algumas fontes bibliográficas disponíveis, como o livro *A Time to Dance, a Time to Die: the extraordinary story of the dancing plague of 1518*, de John Waller (WALLER, 2009).

O enredo de *As Bacantes*, por sua vez, é tomado como referência, no que tange ao seu conflito central, onde Penteu, o governante de Tebas, ouve rumores de que um estrangeiro estaria levando as tebanas a abandonarem seus lares e a subirem o Monte Citerón para prestarem homenagens a Dioniso. Penteu decide, então, indo contra o conselho do adivinho Tirésias, espiar as ménades no intuito de emboscar o causador da -desordem. Porém, o séquito de Dioniso, induzido pelo próprio deus, o descobre e o come vivo. Sendo assim, a personagem Eledá, governante de Lorum, estabelece paralelo com Penteu em sua resistência para aceitar o que lhe foge do controle. Afoju, a velha adivinha cega, possui parentesco cênico com Tirésias por sua sabedoria de não tentar conter o que não é passível de contenção. Finalmente, Eliguá, o causador da epidemia, um estrangeiro vindo de terras desconhecidas e não aceito em Lorum por causa de seus mistérios, equivale a Dioniso. Dioniso, a princípio, por causa da natureza mortal da mãe, era considerado como um semideus e, depois, foi elevado ao Olimpo como um deus por ter sido gerado pelo grande Zeus. A partir dessa dualidade, é tido como um estrangeiro e é perseguido e ameaçado. Tal qual como Dioniso em *As Bacantes*, Eliguá se apresenta, em sua natureza transitória, capaz de entrar em contato com

o insubstancial, ao passo que se nutre da matéria, de modo a provocar a experiência catártica que reconduz aquelas mulheres ao contato com os níveis mais profundos de suas psiques.

O êxtase dionisiaco significa, antes de mais nada, a superação da condição humana, a descoberta da libertação completa, a obtenção de uma liberdade e de uma espontaneidade inacessíveis aos homens. Que entre essas liberdades tenha figurado igualmente a libertação dos interditos, dos regulamentos e das convenções de ordem ética e social, isso parece certo; o que explica em parte a adesão maciça das mulheres. Mas a experiência dionisiaca alcançava níveis mais profundos. As bacantes que devoravam as carnes cruas reintegravam um comportamento reprimido há dezenas e milhares de anos; tais frenesies revelam uma comunhão com as forças vitais e cósmicas que só se podiam interpretar como uma possessão divina. Que a possessão se tenha confundido com a -loucura e o bacante nada mais fazia que participar das provas e da paixão do deus; afinal, era um dos meios mais seguros de estar em comunhão espiritual com ele. (ELIADE, 2010, p. 346)

O êxtase dionisiaco, assim como descreve Eliade, é, de todo modo, visto sob uma dupla perspectiva e perseguido como um dos principais objetivos da experiência de *Njilas*:

Deste modo, podemos afirmar que Dioniso, enquanto imagem mítica, assumiu dupla função em nossos estudos. Por um lado, ele é uma das principais referências poéticas, tendo havido, no caso em pauta, associações diretas entre sua simbólica e a de Exu, da cultura afro-brasileira contemporânea, como forma de redescobrir a potência viva que o mito antigo resguardava na *polis* grega de outrora. Por outro lado, Dioniso também assumiu em nossos estudos importância técnico-metodológica e conceitual, colaborando com o campo investigação da cena, em âmbito assumidamente *metateatral*. Resultam disso reflexões tanto investigativas (enquanto pesquisa) quanto cênicas (enquanto obra), de modo que o próprio espetáculo pode ser entendido como *estudo em ação* dos fundamentos criativos do teatro. (NUNES, 2016, p. 26)

Ao assumir Dioniso também como um método, Nunes está se referindo à sua escolha de orientar a encenação pelo caminho que Cohen define como -o princípio de prazer (dionisiaco)|, apostando em um processo de estruturação que se constitui por -uma parcela de não intencionalidade, de não deliberação|| (COHEN, 2002, p. 62). Durante o processo de criação da encenação, esse percurso foi sendo percorrido sob uma alta intensidade de desordem criativa, na qual nós, atrizes, tínhamos pouca ou quase nenhuma visão da linha de chegada. Porém, há de se observar a natureza antinômica do processo e admitir que o dionisiaco -só se corporifica através de uma -forma‘ apolínea| (IBID, p. 63), estabelecendo o -certo grau de formalismo| anunciado há pouco e que, no caso de *Njilas*, deu-se de modo concomitante à inserção do texto verbal.

O espetáculo foi sendo montado a partir de quadros que não se fidelizaram a uma lógica dramática. Ao contrário, foram estruturados através de um trabalho de "re-signagem", no sentido da -utilização combinada de diversos tipos de signos que são retransformados

através de processos como amplificação, multiplicação, inversão etc (IBID, p. 66). De modo mais claro, muito antes do acesso ao texto, as cenas foram experimentadas tendo, como fundamentos criativos, as corporeidades sugeridas nas referências citadas como base de inspiração (o corpo da bacante entregue a Dioniso, o corpo de Frau Troffea tomado pela dança epidêmica, a corporeidade dos arquétipos retirados da mítica afro-brasileira), bem como os seus respectivos conjuntos de símbolos e seus modos de operação (as referências são exploradas de modo mais direto no *movimento de transição*). Corpo, *modus operandi* e objetos eram experimentados, reposicionados, transformados e distanciados (ou não) dos seus contextos originais. Por fim, na organização final dos quadros, esse processo imprimiu ao espetáculo a característica de –uma obra labiríntica, acessível a várias leituras (IBID).

O texto verbal, por sua vez, está presente durante todo o espetáculo. Porém, busca-se um lugar de equilíbrio com a linguagem do corpo, não havendo necessariamente uma hierarquia que priorize uma linguagem em detrimento de outra. *Njilas* parte de um texto escrito, transposto na íntegra para as falas que conduzem o enredo. Entretanto, a cronologia dos fatos é propositalmente desordenada, e a cena descrita nas primeiras linhas desse texto, por exemplo, é, na verdade, a cena final, apesar de colocada no início da encenação. Ao entrar no teatro, o público está diante da transformação já vivenciada pelas personagens, e o que presencia na sequência dos fatos são os momentos específicos em que cada uma das mulheres de Lorum se entrega ao estrangeiro.

Apesar de o texto ter sido escrito pelos dois autores citados, teve colaboração das atrizes por meio de pequenos trechos de poesias autobiográficas. À medida em que as experimentações em sala de ensaio se desenvolviam, emergiam materiais que culminavam em escritas poéticas registradas no corpo ou no papel, levadas à apuração dos autores para que o texto fosse reorganizado de acordo com as provocações suscitadas. As mitologias tidas como referenciais eram, também, frequentemente revisitadas, gerando conteúdo para as sequências de criação que resultaram na versão final do texto *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*.

A elaboração do texto, concomitantemente ao processo de investigação cênica, fez com que o mesmo, do modo como é enunciado durante o espetáculo, só fosse finalizado cerca de 16 meses depois do início dos encontros. Porém, foi chegada a hora de introdução do texto ao processo de composição. Esse contato com o texto suscitou-me, de modo particular, a tensão que aponta diretamente para a questão que me trouxe a esta dissertação: o texto me reconectou, de forma automática, às convenções dramáticas das quais tinha familiaridade, fazendo com que eu acessasse toda a racionalidade relegada até aquele momento do processo.

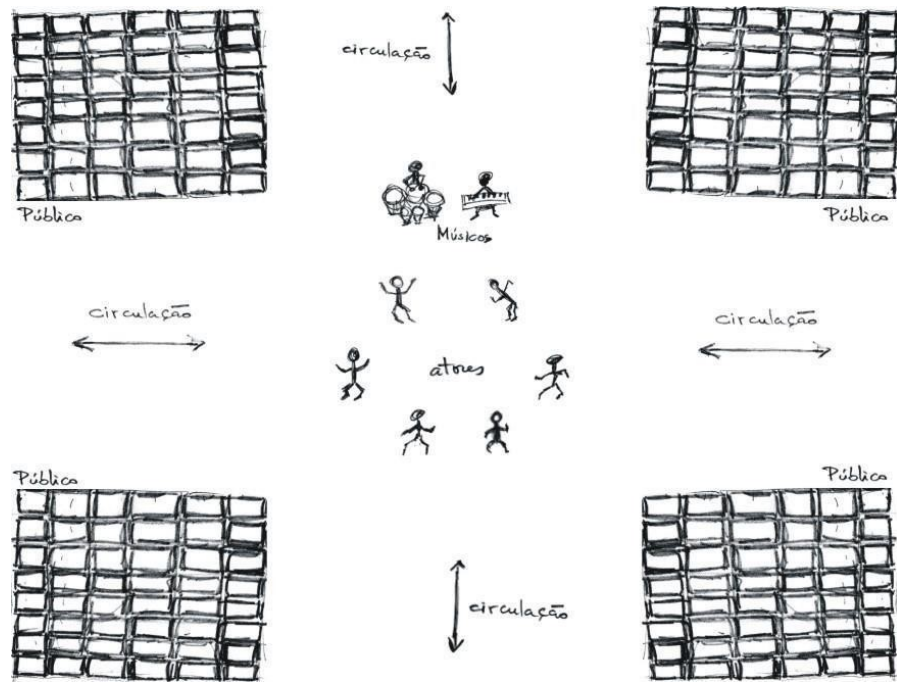
Desse momento em diante, travei uma busca incessante pelo confronto com as marcas/padrão que a formação tradicional imprimiu em minha singularidade de atriz. Isso porque a forma como nos relacionamos com o –texto verbal‖ ainda mantém uma lógica do discurso narrativo muito próximo ao que prevê o modelo estético.

Configuração espacial e recepção em Njilas

O fato é que a ação cênica acontece num determinado espaço e num determinado tempo em simultaneidade, isto é, há uma relação constante entre o onde a ação se desenvolve e o tempo real em que ela leva para se desenvolver. Nas palavras de Cohen é exatamente o risco inerente do *aqui-agora* que confere ao teatro –uma característica de *ritual*, que se assemelha às antigas celebrações religiosas do homem primitivo‖ (2002, p. 118). A direção de *Njilas* tentou evitar expectativas desmedidas sobre o comportamento do espectador, mas é inegável que previsões são feitas, por isso assumo o objetivo da encenação para com o público a partir do estabelecimento de uma relação mítica, ou ritualística –onde [haja] um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador‖ (p. 98). Para este fim, a organização espacial é essencial.

A configuração espacial de *Njilas* foi pensada para um número limitado de espectadores que varia entre 30 e 80 indivíduos, a fim de que uma confidencialidade entre atriz e espectador fosse estabelecida. Para além da questão numérica estava a organização espacial e, visto que a tradicional configuração italiana implica inevitavelmente em uma distância entre atriz e espectador, a encenação deveria ser pensada em uma disposição que efetivamente produzisse o efeito desejado. Deste modo, o espaço cênico foi flexibilizado e é delimitado por uma encruzilhada feita por faixas de linóleo dispostas no chão. As arquibancadas com os assentos são posicionadas nos intervalos de espaço, entre uma faixa e outra, como podemos observar nas imagens abaixo:

Figura 2 - Croqui do Espaço Cênico



Croqui do espaço de cena para o espetáculo *Njilas* desenhado por Alexandre Nunes para o projeto inicial de encenação (imagem do acervo do *Laborsatori*).

Figura 3 – Maquete do cenário.



Protótipo do cenário produzido em papel cartão, por Wagner Gonçalves (Imagem do acervo do *Laborsatori*).

Ao relacionar o desenho do croqui com a maquete, é possível observar que, para melhor caracterizar o imaginário afro-brasileiro, diferenciando-o do imaginário cristão, a proposta inicial em cruz foi alterada para uma espacialidade em X. Símbolos do imaginário mítico africano e a proposta de textura de cor, que remete ao chão batido dos terreiros antigos, também foram acrescentados ao cenário. Aliás, depois de ter anunciado o entrecruzamento das míticas grega e africana na criação do espetáculo, esclareço que, se a mítica grega opera como estrutura dramática, no sentido de que o conflito central de *As Bacantes* é deslocado para o contexto próprio de *Njilas*, a mítica africana opera, mais diretamente, nos processos de composição de personagem e de visualidades da cena, como no caso da cenografia e da caracterização¹⁷.

A estrutura cenográfica de *Njilas* é pensada para espaços abertos como galpões, que permitam a formatação das cadeiras como em uma arena e que tem como objetivo acolher o público dentro do espaço cênico-ritual da encruzilhada e dar a ele a oportunidade de participar intimamente do espetáculo, de modo que todos os espectadores, independentemente de onde estão sentados, tenham ampla visão do centro da encruzilhada, espaço reservado a todas as ações coletivas, e um símbolo da transformação de cada uma das personagens. O centro da encruzilhada é o lugar de Eliguá, provedor do movimento que faz as mulheres de Lorum se entregarem aos seus instintos mais reprimidos. De modo análogo, o centro também é o lugar de Eledá, que, do alto do seu trono circular, permitindo-lhe uma visão em 360°, mantém-se vigilante para interpelar imediatamente qualquer impulso que ameace a ordem estabelecida por ela.



Figura 4- Trono de Eledá – Foto Layza Vasconcelos

¹⁷ O espetáculo teve duas versões de figurino, isso porque no decorrer das primeiras apresentações observamos certa falta de funcionalidade em algumas peças que tinham sido concebidas pelo próprio coletivo e somente executadas por um figurinista. Na busca por uma solução, veio de encontro ao grupo um aluno do curso de Direção de Arte (EMAC/UFG) e nos propôs a concepção de um novo figurino como parte de seu projeto monográfico. Deste modo, nas fotografias dispostas ao longo desta dissertação, é possível observar uma paleta voltada aos tons terrosos e outra adequada a cores mais vibrantes. Essa não é uma discussão destacada nesse estudo, por se tratar de uma mudança importante, mas que não interfere nas questões levantadas aqui.

Figura 5 - Trono de Eledá- Banco desmontável (composto por 03 partes) soldado em barras ocas de ferro, com uma base de compensado, na qual estão afixadas 06 rodinhas com travas manuais. Foto: Lizandra Olavrak



As duas figuras antagônicas se revezam no domínio do círculo central. Porém, para as pontas da encruzilhada, não são reservadas ações menos importantes, ao contrário, cada ponta é um reduto particular das outras mulheres que habitam Lorum: Afoju (a cega anciã), Labalabá (a bela de Lorum), Frau (a tempestade) e Elikan (a criada). Porém, a intimidade, neste caso, é trabalhada sob um ponto de vista diferente, de modo que, a cada espectador, é oferecida a oportunidade de testemunhar as personagens em suas trajetórias individuais e privadas. Agora, o lugar em que o espectador está posicionado exerce papel fundamental sobre o que ele consegue ver e sobre como o vê.

Na Figura 03, é possível observar a forma triangular em que as cadeiras são organizadas entre as pontas da encruzilhada.

Sempre que o espaço destinado às apresentações oferece estrutura, diferenciamos os níveis de cada fileira de assentos, como numa arquibancada. Esta organização determina que um espectador possa presenciar, a poucos centímetros de si, o cárcere onde Eledá ordena que prendam Labalabá. Assim, o espectador presencia, de bem perto, desde os menores músculos do corpo, que são tencionados pelos espasmos orgásticos do contato com a energia que atravessa as grades da prisão, até o suor que rompe da face daquela que, em um ímpeto violento, dança freneticamente na busca por liberdade. No mesmo instante, mudando a direção do olhar, o espectador pode acompanhar, de modo mais distante, a caminhada suave e resignada de Frau em direção ao estrangeiro, com movimentos que lembram um banho de cachoeira, como em um autobatismo, mas não poderá ouvir o som das miçangas que cobrem a face da personagem, e que se chocam em decorrência de uma respiração lenta e profunda.

O que quero dizer é que nem todos os assentos permitem um amplo acesso visual de todas as pontas da encruzilhada. Quando permitem, definem as condições da intimidade por meio da distância em que o espectador está da ação. É como se o público estivesse munido

por uma lupa e pudesse olhar pelo buraco de uma fechadura que dá para um cômodo particular de cada personagem e, diante do que vê, alimenta o desejo de entrar na ação e participar dela. O público também dispõe da opção de, assim como Penteu, permanecer escondido, espiando as mulheres em sua embriaguez dionisiaca, porém, correndo o risco de ser descoberto, esquartejado e devorado.

Me apropriando de um conceito de Grotowski (2010, p. 216), diria que a direção do espetáculo fez uso da noção de -itinerário da atenção, no sentido de trazer, para si, a responsabilidade de guiar a atenção do público através dos movimentos do espetáculo. De fato, esta seria, segundo o autor, uma função normalmente entregue ao diretor, principalmente quando remontamos ao teatro convencional, ao teatro de vanguarda ou ao teatro de grupo, nos quais a diferença entre o trabalho do ator e o trabalho do diretor é evidente (GROTOWSKI, 2010, p. 213). Definitivamente, a metodologia do Laborsatori se pauta por esta definição de funções e a aplica, neste mesmo molde, no processo de montagem de *Njilas*.

Obviamente, o simples fato de uma pessoa assumir a direção de um espetáculo não dá a ela a capacidade de exercer uma condução eficaz sobre a atenção do espectador, ou seja, não se trata de uma habilidade inerente à função. Ao contrário, esta habilidade deve ser exercitada através de muito trabalho, uma vez que ela depende de -uma técnica precisa e complexa (GROTOWSKI, 2010, p. 214) que prepara o diretor, dando-lhe condição de verdadeiramente -[...] dirigir a atenção do espectador durante a ação para onde ele desejar (IBID, p. 217). Grotowski (IBID, p. 214) afirma ainda que o diretor deve ser egoísta e criar para os seus espectadores, seja para confortá-los, seja para confrontá-los. Esta reflexão está muito distante ou ainda se mostra oposta àquela que considera o público apenas com o intuito comercial de agradá-lo (modelo estético). A encenação não se vende ao espectador corrompendo sua vitalidade artística, de modo oposto, é pensada sob procedimentos sofisticados de recortes de imagem, vistos mais frequentemente no campo do audiovisual. A isso, Grotowski faz a seguinte comparação:

Se alguém é diretor e trabalha com os atores deve ter uma câmera invisível que filma sempre, dirige sempre a atenção do espectador em direção a algo. Em certos casos, como o prestidigitador, para desviar a atenção do espectador e em outros, ao contrário, para concentrá-la. (IBID, p. 219)

Os verbos -desviar e -concentrar operam como qualidades distintas em um -itinerário da atenção. Estas qualidades podem ser alcançadas por meio de algumas técnicas tidas pelo autor como mais triviais, e outras consideradas mais sofisticadas. Sobre as triviais,

Grotowski (2010) apresenta variados exemplos práticos de organização das ações cênicas, de modo a nos oferecer as possíveis soluções por meio do –itinerário da atenção|. O exercício ao qual me proponho, nas próximas linhas, é o de substituir os exemplos, dados pelo autor no texto *O Diretor como Espectador de Profissão* (in GROTOWSKI, 2010, p.212-225), pela análise de algumas cenas específicas de *Njilas*, pois, assim, concedo-me a chance de cumprir a promessa de expor a forma com que a atenção do espectador foi conduzida durante a encenação do espetáculo.

A cena seguinte àquela da epidemia de dança, que já foi aqui muito citada por mim, inicia-se com o abandono do trajeto circular por Afoju, que se posiciona no centro do círculo, enquanto as outras mulheres permanecem em suas danças catárticas, porém, agora, obedecendo a um círculo mais largo. Ou seja, abrimos dois planos na mesma cena: Afoju, com seu texto informativo acerca do que está acontecendo com aquelas mulheres, e as njilas, em pleno desenvolvimento de suas danças. A esta situação, Grotowski (2010) nos oferece algumas soluções entre as quais a encenação optou pelo que ele chama de uma justaposição parcial, em que Afoju tem a iniciativa textual, porém, em segundo plano, já tem começo a movimentação das njilas. A dança ainda está acontecendo, mas Afoju já reinicia sua fala, e assim por diante. O resultado desta alternância justaposta é que –[...] a atenção do espectador está dividida, ele vê sem ver e escuta sem escutar| (GROTOWSKI, 2010, p. 218), então, ao assumir esta solução, assumimos também este risco. Há ainda outro exemplo em *Njilas*, porém, esse se aplica àquilo que o autor se refere como direcionar a atenção do espectador –para fazê-la saltar| (GROTOWSKI, 2010, p. 219). Neste caso, me refiro à cena da morte de Labalabá, na qual a luz salta de uma ponta a outra da encruzilhada para oferecer ao público pequenos recortes (mais ou menos como pequenos flashes) das sequências de acontecimentos de cada um dos cárceres onde estão Labalabá e Eliguá.

Se para o diretor polonês os exemplos acima apresentam soluções triviais de um itinerário da atenção, passemos, agora, às técnicas consideradas por ele como mais sofisticadas e, portanto, mais complexas de serem aplicadas. Grotowski aponta a articulação do material de improvisação como a possibilidade de alcançar essa sofisticação, e explica: –vocês elaboram ações precisas com os atores e, em um certo momento, vocês cortam um pedaço da primeira ação e a colocam em conexão com o fragmento de uma outra ação| (2010, p. 219). Entretanto, há, nesta prática, dois obstáculos principais a serem superados: [1] a fixação da improvisação para a criação do espetáculo e [2] a efetuação dos cortes na

improvisação, de modo a alcançar uma formatação, sem que a atriz perca sua motivação interior (IBID).

Portanto em primeiro lugar é preciso fixar a improvisação. Mas se se trabalha com a improvisação para fazer um espetáculo, isso dura frequentemente anos. E o material fixado pode durar vinte ou quarenta horas. E assim vocês devem passar pela montagem: cortar, cortar, cortar. E, frequentemente, de maneira totalmente consciente, vocês fazem conexões paradoxais como na montagem cinematográfica —nobrel. E aqui aparece de novo um problema, porque vocês não lidam com uma película que podem simplesmente cortar quando quiserem na moviola. Vocês são obrigados a cortar fragmentos da atuação dos atores, mas de tal maneira que eles não percam as motivações, o fluxo interior daquela sequência. (GROTOWSKI, 2010, p. 219-220)

De fato, há de se convir que não se trata de qualquer coisa simples a ser feita e, quanto à encenação de *Njilas*, eu diria ser possível identificar pistas dessas tais técnicas sofisticadas. Novamente, tomarei como referência a cena inicial, agora, porém, apresentarei seus desdobramentos, pois estão, nestes desdobramentos, os resultados da edição do material de improvisação que foram gerados no decorrer do processo de criação. Então, a cena em que as mulheres de Lorum dançam, tomadas por uma embriaguez dionisiaca, está localizada em três momentos do espetáculo: no prólogo, quando elas recebem o público, já tomadas pela dança; no movimento do Ipadê, no qual todas as mulheres se juntam em um ritual de adoração a Eliguá; e no epílogo, quando convidam o público a dançar junto.

Os três momentos, apesar de distintos, são resultado de uma mesma célula de improvisação e compartilham do mesmo princípio de explorar o corpo em sua natureza física e emocional. Isto é, primeiro tivemos a liberdade de improvisar, tendo como base as três referências principais – as mênades da tragédia grega, Frau Troffea da Epidemia de dança, e a mitologia própria do orixá, determinada, por cada uma de nós, como fonte inspiradora. Em seguida, era necessário que o material de improviso fosse fixado. Então, estabelecemos um início e um fim e, entre estas duas marcas, destacamos algumas outras capazes de nos nortear durante a improvisação, não como uma partitura estabelecida, mas como pontos de apoio e de registro. Na fase seguinte, o diretor entrou com sua câmera invisível para fazer os cortes particulares a cada um dos momentos em que a dança de *Njilas* era o foco.

O Momento 1 (prólogo) se refere ao ápice da dança, pois o intuito é de que o público entre no espaço e se depare com as njilas completamente tomadas pela energia. O antes desta cena ainda faz parte dos bastidores, por isso, para acessar esse recorte específico, temos a oportunidade de desenvolver toda a improvisação como preparação (ou aquecimento), e só abrimos os portões ao alcançarmos a cena desejada. Um dado importante é que, no decorrer

da encenação, as njilas jamais serão vistas novamente nesse estado inicial, e, por isso, o momento exige alto vigor físico.

O Momento 2 (Ipadê) faz uma referência direta à cena em que as mênades cantam e dançam em louvor a Dioniso. Em *Njilas*, na cena anterior ao Ipadê, o estrangeiro, preso em seu cárcere, faz um depoimento¹⁸, diretamente ao público, assumindo as dores que o fizeram se tornar a divindade capaz de gerar todo aquele movimento nas mulheres de Lorum. Eliguá se faz energia enquanto conta sua história, o que leva as njilas a experimentarem pequenas pulsões corporais, que são a oportunidade de acesso aos movimentos anteriores ao exato recorte da cena –atuall. Isto é, enquanto Eliguá se declara, as atrizes refazem o caminho de suas improvisações, porém, agora, somente pelos impulsos propositores dos movimentos, e não pelos movimentos em si. Até que, por fim, no momento oportuno indicado pela direção, Eliguá finaliza sua fala, e as njilas explodem em adoração a ele, em um ritual regado a comida, cachaça, canto e dança.

No Momento 3 (epílogo), o recorte se dá a alguns movimentos antes daquele da cena inicial, ou seja, quando as njilas ainda estão no processo de aceitar a dança que as tomam, e o corpo ainda se move em desconforto e hesitação. A cena que antecede o epílogo se dá quando, a pedido de Eledá, o estrangeiro abre os portões do teatro e dá passagem a um pequeno bloco de maracatu (ritmo percussivo de origem afro-brasileira, típico do estado de Pernambuco e usado em terreiros de candomblé) que atravessa o palco. De modo proposital, as batidas iniciais ainda são lentas, e a dança das njilas segue o mesmo ritmo. No momento, porém, em que deveria rebentar o ritmo frenético, isto é, o exato momento em que o público entra e avista a primeira cena do espetáculo, as atrizes abandonam suas improvisações para convidar os espectadores a juntarem-se a elas. Uma observação importante é que nem todos os espectadores aceitam o convite para a dança, porém, com os portões já abertos, todos estão livres para agirem conforme seus desejos.

Veja bem, temos o claro objetivo de levar o espectador, ao fim do espetáculo, a se levantar e a aceitar o convite para dançar. Queremos que ele se sinta envolvido pela proposta de encenação, ao ponto de abandonar qualquer que seja o elemento que impeça seu corpo de se expressar através da dança, e que ele compartilhe do espaço, até então reservado somente

¹⁸ Eliguá confessa sua natureza transitória capaz de tocar céus e terra e admite as condições precárias em que foi encontrado por sua mãe terrena, com o corpo coberto por feridas, tomado pela fome e pelo frio. Eliguá é o resultado do cruzamento entre Dioniso e Exu, as divindades míticas grega e afro-brasileira, respectivamente. Do deus grego, herdou a dupla face de macho e fêmea, enquanto do orixá africano carrega a característica de mensageiro de dois mundos distintos. O personagem faz referência à sua ancestralidade e fala não somente do seu tempo de criança neste mundo, mas de como seu povo foi escravizado e levado a prisão, uma prisão de grades reais, mas também uma prisão pelas repressões de cunhos racial, cultural, classicista e misógino.

às atrizes. Então, sejam as formas triviais, sejam as sofisticadas, o fato é que todas as tentativas passam por guiar o olhar do público, esperando conduzi-lo àquele fim já previsto pela direção. Neste intuito, a relação próxima entre cena e espectador é revalorizada. Há um investimento, na construção de imagens coletivas, com o propósito de fazer com que o indivíduo, acostumado a um cotidiano de experiências isoladoras, seja estimulado a buscar os elos que o conectam à atriz e à experiência que se desenvolve diante dele.

Entre as ferramentas utilizadas para conduzir o público ao envolvimento pretendido, está exatamente o trabalho da atriz, que segundo Grotowski deve se colocar em um exercício de se educar, ele está se referindo ao que chamou de -santidade, não no sentido religioso do termo, mas, sim, sobre se colocar em estado de -santidade, este somente alcançado por meio da -possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de se poder superar todo limite convencional (GROTOWSKI, 1992, p. 30). A atriz se revela num processo de -autopenetração e, para alcançar este processo, procura menos a obtenção de novas técnicas e mais a eliminação das resistências impressas em seu corpo pelo cotidiano impositor de regras. Sendo assim, o -ator-santo, como denominou Grotowski, atua sobre a técnica da eliminação, de modo a se livrar das máscaras cotidianas e dar ao seu público a oportunidade de se mover pelo movimento idêntico a ele (IBID, p. 29). Quer dizer,

Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade (IBID).

As palavras de Grotowski deixam clara a relação interdependente dos processos que envolvem o trabalho da atriz e as formas de recepção do espectador. Aliás, a citação destacada acima aponta na direção de um princípio que moveu as principais teorias referentes à arte da atriz no século XX, teorias estas baseadas no aprofundamento das funções de interioridade em sua relação direta com a concretude da ação no corpo. Me refiro aos grandes nomes da atuação e da encenação teatral que destacaram a prática da atriz nas diferentes estéticas, escolas e estilos teatrais, em busca de uma arte capaz de superar a noção de obra artística como produto comercial de puro entretenimento, e que atribuíram ao teatro um fundamento místico capaz de transformar a experiência artística, tanto da atriz quanto do espectador, em uma experiência espiritual.

Entre os grandes nomes, figura o encenador russo Constantin Stanislavski, que tanto sofreu equívocos ao ter seus escritos traduzidos para línguas distintas do seu idioma original, mas que, mesmo de forma precária, teve seu método de preparação de atores difundido pelo mundo, sendo considerado, até os dias de hoje, como uma das mais importantes referências para a arte teatral. Nunes (2011, p.02) aproxima Stanislavski de Grotowski, afirmando que -há, em Stanislavski, um interesse acerca da profundidade da alma humana comparável àquele que encontramos em Grotowski, muito embora os modos de operação artística sejam distintos". Então, se Grotowski nos fala de uma -santidade capaz de aproximar atriz e espectador no desejo mútuo de autoanálise (GROTOWSKI, 1992, p. 35), Stanislavski (1994), por sua vez, dedica um capítulo inteiro do livro *A preparação do Ator* para refletir sobre o termo -comunhão, apresentado como um elemento básico para a instalação de um intercâmbio espiritual entre atriz e espectador (IBID, p. 237).

Acreditamos que para nos comunicar com nosso espectador, ao ponto em que ele próprio possa se colocar em análise frente aos argumentos do espetáculo, precisamos estabelecer a comunhão, destacada por Stanislavski (1994, p. 243), como um fluxo contínuo de pensamentos e sentimentos que se trocam. Falamos, há pouco, sobre as responsabilidades do diretor em relação ao seu espectador. Contudo, estabelecer essa comunhão é um trabalho da atriz. Trata-se de um trabalho exercido em camadas que se relacionam diretamente entre si. A primeira delas é um trabalho da atriz sobre ela mesma, que se desdobra nas relações com suas comparsas de cena e com o público, simultaneamente.

Sobre a primeira camada, Stanislavski sugere uma *autocomunhão*, um processo que envolve a atriz e os seus próprios sentimentos. Para melhor esclarecer esta ideia, o autor convoca a imagem hinduísta do *prana* como um dos centros sobre o qual a atriz deve se apoiar. O *prana* é uma espécie de -energia vital, ou mesmo aquilo que dá -vida ao nosso corpo, e que tem seu centro de irradiação no plexo solar. A este centro, o autor alia um segundo centro de energia, este, porém, um centro de energia intelectual, irradiado no cérebro, de modo que o centro cerebral, como -sede da consciencial, e o centro nervoso do plexo solar, como -sede da emoção, devem permanecer, de modo ideal, em contato permanente (STANISLAVSKI, 1994, p. 240).

O espetáculo *Njilas* [...] se constituiu a partir de desejos urgentes para o coletivo de artistas nele envolvido (NUNES, 2014, p. 03) e, dessa forma, aponta para a melhor das oportunidades de promoção de uma *autocomunhão*, pois os sentimentos que envolvem *Njilas* são vitais às atrizes, e o bem estar de comungar com seus próprios sentimentos é inerente à

experiência. De modo mais claro, *Njilas* não foi criado pelos sentimentos e pensamentos de um autor distante de nós. Ao contrário, o espetáculo é baseado nos nossos desejos e, por isso, considera nossos próprios sentimentos e pensamentos nos seus argumentos nucleares. Deste modo, estou mais próxima de –comungar comigo mesma em cena, quer audível, quer silenciosamente, e com perfeito domínio de mim¹¹ (STANISLAVSKI, 1994, p. 240), o que me aproxima das minhas comparsas de cena, na mesma medida em que, juntas, nos aproximamos do público. Veja bem, estou somente mais próxima de comungar, pois este estado não é, de todo modo, simples de ser alcançado e, ainda depois de alcançado, é um desafio torná-lo constante.

A atriz, mesmo depois de ter ascendido ao modo da *autocomunhão*, se mantém em pleno desafio, pois a camada seguinte envolve o coletivo de atrizes em um fluxo de comunicação entre si. Por isso, ela não se relaciona mais somente com os próprios sentimentos e pensamentos, mas, para além disso, deve trocá-los com aquelas com quem divide a cena. Stanislavski destaca a necessidade de um fluxo ininterrupto nessa troca entre as atrizes e reafirma que esse –processo de intercâmbio recíproco com seu comparsa durante uma cena é muito mais fácil de alcançar¹² depois de tocada a *autocomunhão* (STANISLAVSKI, 1994, p. 241).

O autor, ainda, nos fala de uma comunicação entre atrizes que está para além das palavras de um diálogo e que se estabelece pelo que se expressa no âmbito do seu espírito interior. O que quero dizer é que se meu corpo tenta expressar, por meio de maneirismos, algo distinto do que meu espírito interior tem a dizer, incorro no risco de cair na armadilha de uma representação mesquinha, pautada por exibicionismos e impessoalidades (STANISLAVSKI, 1994, p. 249). Por isso, a manutenção do fluxo de trocas emocionais e intelectuais entre as atrizes se mostra vital para o estabelecimento de uma –comunicação recíproca com o objeto coletivo, noutras palavras, com o público¹³ (IBID, p. 244).

O intercâmbio com o público representa a terceira camada desse processo, e, a cada camada, o desafio da atriz se intensifica. Observe: a atriz precisa se manter em *autocomunhão*, estado que deve coexistir, na manutenção do fluxo de troca com suas comparsas, concomitantemente ao contato, mesmo indireto e inconsciente, que se estabelece com o público. Por sua vez, a participação do espectador se dá por meio de suas reações ao espetáculo, ou, nas palavras do próprio Stanislavski, –a platéia é para nós a acústica espiritual. Sob a forma de emoções vivas, humanas, devolve-nos o que lhe damos¹⁴ (1994, p. 245), o que corrobora para a nossa compressão da escolha, pelo autor, do termo *comunhão*, que parece

querer designar uma comunidade (composta pela atriz, suas comparsas e o público) que se condiciona pela sintonia de sentimentos, pensamentos e ações.

Quando o espectador presencia uma dessas trocas emocionais e intelectuais, é como se testemunhasse uma conversa. Participa em silêncio da troca de sentimentos e se deixa emocionar com as experiências dos dois [atores que participam da cena]. Mas só enquanto esse intercâmbio prossegue entre os atores é que os espectadores no teatro podem compreender e indiretamente participar do que se passa em cena. (IBID, p. 239)

O autor alerta constantemente para a importância da manutenção do intercâmbio entre as atrizes, porém compreende esse processo em seus altos e baixos, ou melhor, nos diferentes graus de exatidão com que a atriz pode efetuar o processo de comunhão (STANISLAVSKI, 1994, p. 250). Isto é, o grau de comunhão que a atriz alcançará na relação consigo mesma pode ser mais intenso que na relação com suas comparsas; ou então, poderá atingir maior intensidade na comunhão com as comparsas do que consigo mesma. O fato é que o desafio está posto. Entretanto, a atriz pode se apoiar, nos momentos de intercâmbio, nas comparsas e no público para superar as dificuldades do processo; pode se aproveitar das reações do público para renovar sua energia e, como consequência, aumentar, cada vez mais, em tempo e frequência, os períodos de manutenção do fluxo de comunicação.

O jogo proposto pela encenação de *Njilas* tem base na troca recíproca de sentimentos e pensamentos capazes de renovar constantemente o fôlego das atrizes, na mesma medida em que busca convencer o público a comungar conosco do momento final do espetáculo. A repressão do corpo esteve em foco durante todo o trajeto percorrido pela encenação. O processo de transformação de cada uma das personagens tem o objetivo de afirmar ao público a possibilidade da expressão espontânea dos corpos, além de instigar, no espectador, a coragem e o desprendimento para que tome as próprias decisões quando for chamado a compartilhar da energia de Eloguá. Assim, a cena final do espetáculo *Njilas* traz, durante dez minutos, um ritual em que as atrizes e os espectadores compartilham de um mesmo espaço cênico, todos tomados pela força do estrangeiro, concretizada pelo toque do tambor.

Figura 6 - Público I



Momento em que o público é chamado para dançar (Foto: Layza Vasconcelos).

Figura 7 – Público II



Momento em que o público é chamado para dançar (Foto: João Paulo Cardoso).

Stanislavski nos apresenta a comunhão como um método de criação altamente potente para a atriz. Para as *njilas*, por outro lado, alcançar a comunhão é o estímulo que as move pela encenação. Aquelas mulheres buscam a reconexão consigo mesmas e perseguem a *autocomunhão* não como uma técnica apurada, mas como um ato de rebeldia diante de tantas imposições sociais. Desejam dar civilidade à natureza de seus instintos próprios e, para esta missão, evocam o mais humano dos deuses, pois, assim como afirmou Nunes (2014, p. 03), Dioniso surge como a energia capaz de instituir a libertação de todas as repressões. Ao assumirem o elemento dionisíaco, passam a se expressarem de corpo e alma, a mesma alma que Grotowski pretende revelar quando instiga a atriz no alcance da santidade. Por isso, a encenação de *Njilas* pretende surgir, para o público, com a mesma força que Eliguá surge em Lorum, levando os espectadores a se reconectarem com seus corpos e com suas singularidades subjetivas.

1.1 NJILAS COMO *WORK IN PROCESS*

As pesquisas teórico-práticas para a construção do espetáculo *Njilas* começaram em 2012, e a estreia aconteceu em março de 2014. Desde então, por diversos motivos, o trabalho passou por algumas transformações. E hoje, cinco anos depois, mesmo que não tenha sido uma escolha consciente, a encenação está sendo caracterizada como um *work in process*, conforme define Renato Cohen no que se refere ao “[...] processo não se fechar enquanto produto final” (Cohen, 2006, p. 21). O conceito de Cohen se aplica, também, no âmbito das constantes transformações impostas ao espetáculo, e, deste modo, não é possível negar que o próprio texto está inserido neste processo, sofrendo igualmente as mutações, sendo atualizado, reorganizado e, muitas vezes, “retalhado” conforme o fluxo de criação.

Cohen posiciona a experiência de *work in process* como inserida no *mythos* e afastada do *logos*, num território que chamou de inconsciente. O autor afirma, ainda, que a “[...] ruptura com representações habituais [gera] uma ampliação de territorialidades, tanto imagéticas quanto psíquicas, pela exteriorização e representação de imagens internas” (COHEN, 2006, p. 63). O fato é que o trabalho não partiu da ideia de rompimento com o clássico, com o tradicional ou com o habitual, mas encontrou esta necessidade no meio do percurso ao se deparar com a “fatalidade” das constantes substituições no elenco. Nunes (2016) identifica o aspecto do imprevisto como parte do “elemento dionisíaco” que nos conduz àquela dupla perspectiva:

Temos caracterizado atualmente NJILAS como um espetáculo de *work in progress* por razões tanto de escolha quanto de fatalidade, no sentido trágico mesmo do termo. E isso serve de imediato para anunciar um dos princípios objetivos com os quais temos trabalhado: o de incorporar (e dar cidadania) ao elemento dionisíaco intrínseco a todo processo criativo que, por mais previsto e determinado que seja, sempre precisa dialogar e se relacionar com o não pensado. (NUNES, 2016, p. 26)

O termo fatalidade é um substantivo feminino e tem, entre outras, a definição de um destino que não se pode evitar. E, de fato, seriam inevitáveis os trânsitos percorridos pela montagem depois de sua primeira apresentação. Nesta inevitabilidade está a tensão que se configurou como a maior dificuldade que enfrentamos enquanto coletivo, bem como a tensão a qual me referi há pouco no âmbito particular da minha experiência enquanto sujeito-atriz. Esta tensão se instala no sentido de duas forças que operam em direções contrárias e que, como consequência, geram uma nova tensão, agora no sentido claro do conflito.

O processo de montagem do espetáculo foi revelando, em seu decorrer, a prevalência de uma dicotomia causada pela formação artística tradicional do elenco e a perspectiva contemporânea pretendida pela direção. Tenho ciência de que esta dicotomia não é necessariamente um dado novo, além do que aponta diretamente para as rupturas e transformações que o próprio teatro moderno promulgou. Sobretudo para o espetáculo, esta dicotomia gerou consequências significativas no contexto, tanto em sua formatação cênica quanto na escolha dos percursos pelos quais foi sendo construído. Por perspectiva contemporânea, me refiro aos procedimentos descritos por Cohen como próprios da cena contemporânea:

Na cena contemporânea os procedimentos que operam com o uso da relativística, de narrativas superpostas e simultâneas, a incorporação de texto/imagens e sinalagem subliminar, a possibilidade de legibilidade do fragmento estão consonantes com os encadeamentos mentais de nossa época e com aquilo que Beckett nomeia como uma nova consciência contemporânea. Estamos diante de uma nova epistemia, em que _harmonia, balanço e proporção dão lugar a desarmonia e narrativas sem significado fechado_. (COHEN, 2006, p. 22)

A busca por essa consciência contemporânea, citada por Cohen, está impressa nas bases de trabalho do Laborsatori. O grupo se organiza como um coletivo, com divisões claras quanto às funções que cada componente exerce. Sendo assim, quando em processo de criação de um trabalho artístico, a figura do diretor está para o elenco no modo como destaca Brook (1995), isto é, como aquele que tem a possibilidade de um olhar distanciado, portanto, menos obcecado, e, por isso, incumbido de oferecer propostas para o processo de criação. Além

disso, o grupo se define, desde o início, como um núcleo multidisciplinar de pesquisa que se baseia em estéticas e escolas contemporâneas, tais quais a performance, o teatro coreográfico e a dança butô.

A propósito, Cohen destaca a importância das práticas orientais como fonte nutriente acerca de um “[...] pensar/devir sincrônico, muito mais apropriado às novas realidades – da simultaneidade e da multiplicidade de eventos” (2006, p. 24) em contrapartida a um olhar ocidental, em plena transformação, porém, ainda, apoiado no modelo cartesiano. Essa afirmação surge como ratificadora da minha reflexão acerca da formação do sujeito como propositor de fortes influências no modo de pensar e, conseqüentemente, no modo de criar da atriz. Ou seja, com um elenco composto por cinco atrizes e um ator, todos com uma formação tradicional em teatro, o trabalho de montagem estava constantemente sendo retesado em direção às convenções de um sistema clássico de teatro, mesmo diante da perspectiva contemporânea da direção.

A isso, é necessário a abertura de um parêntese para explicar que, obviamente, o desconforto causado, nesta distensão entre forças, poderia, de algum modo, ter sido revertido em potência criativa, mas, nesse ponto, falhamos. Falhamos não só no sentido negativo, mas no sentido de termos rompido com aquilo que Roberta Carreri chamou de “regras não escritas do grupo” (2011, p. 31), se referindo à sua chegada no Odin Teatret. Lá, era estabelecido aos membros do grupo que não se relacionassem entre si, e que não comentassem o trabalho uns dos outros, fosse dentro ou fora da sala de treinamentos (IBID). Aqui, estávamos, ainda, experimentando as primeiras situações de sermos um grupo, e formulando aos poucos nossas diretrizes de trabalho, mas era consenso entre todos, pelo menos até aquele momento, que as necessidades do espetáculo deveriam permanecer acima das nossas.

O fato é que existem as já conhecidas zonas de conforto com suas regras gerais de maior resultado com o mínimo esforço. À esta regra, a direção declarou uma verdadeira guerra, de forma que todo o procedimento aplicado ao processo de montagem estava pautado pelo caminho oposto. Trabalhávamos, por meio de um treinamento rigoroso e intenso, no sentido de romper com os bloqueios mentais e físicos que, segundo Carreri, são provocados pelo medo (2011, p. 47). Nesta empreitada, os limites emergiram cruéis e desafiadores, estimulando cada atriz a buscar seus próprios caminhos de superação que as levassem de encontro às zonas desconhecidas e inseguras, porém potentes em material criativo.

Em um pequeno retrospecto: as primeiras reuniões para a tomada das decisões acerca do trabalho aconteceram no início do ano de 2012; os treinamentos se efetivaram no meio

desse mesmo ano; o primeiro encontro com a dramaturga foi ao fim de 2012; as primeiras páginas de texto chegaram até nós seis meses depois, em julho de 2013, e sua versão final em dezembro de 2013; por fim, a estreia aconteceu três meses depois, em 28 de março de 2014. Minha percepção acerca do surgimento desse conflito data dos primeiros contatos com o texto, que operou como acelerador da necessidade de formatação das cenas e fez com que os pontos de vista divergentes se tornassem um obstáculo que ameaçavam toda a corporalidade criada até aquele momento.

Quando se trata da cena contemporânea e, mais precisamente, dos procedimentos que caracterizam o *work in process*, Cohen aponta para a necessidade de novas leituras acerca do fenômeno artístico (proposta da direção), e –sobretudo outra postura de criadores, atuantes e receptoresl, em prol do que ele chama de –revolução imperativa da linguageml (2006, p. 2). Talvez tenha nos faltado uma atenção especial a essa nova postura capaz de nos levar à superação daquele comportamento que, mesmo chamado de conflito, não excedeu o campo profissional, mas urgiu em torno da necessidade de transformação da experiência, ou, novamente nas palavras de Cohen, na necessidade de uma nova leitura do fenômeno (IBID).

Não cabe a mim nenhum tipo de julgamento, pois, como o leitor pode observar, para mim, a experiência excedeu de tal modo o campo da atuação que se tornou um objeto de estudo que coadunou arte e vida. Em compensação, para outras atrizes, a experiência tocou lugares que as fizeram reajustar o sentido da atuação em suas vivências pessoais de modo que, logo após a estreia do espetáculo, o afastamento foi uma opção urgente. Assim, depois de duas temporadas de estreia, o trabalho sofreu a primeira substituição de elenco, processo que se repetiu em pelo menos mais três episódios no prazo de três anos.

A cada alteração de uma integrante do elenco, exercitávamos o desapego às formas anteriores para, então, nos posicionarmos, abertos, para a incorporação de uma nova presença munida de energia própria e singular. Passamos a ser diretamente afetados por um eterno movimento de retorno. Era como se nos movêssemos em círculos e encontrássemos sempre um início à nossa frente. Isto não é, de todo, ruim, porém havia o desejo de alcançar as fases seguintes do jogo e de encontrar novos desafios a serem superados. O teatro é uma arte essencialmente –em processol, e esta característica o define na efemeridade que o mantém vivo, e, dessa vez, sabíamos que permanecer –em processol, e encontrar nele próprio o sentido de obra artística, era o caminho que se mostrava pujante.

Apesar dessa fase processual existir também em outros procedimentos criativos, no campo em que estamos definindo como linguagem *work in process*, opera-se com

maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo, em um roteiro / *storyboard*.

O produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso. (COHEN, 2006, p. 17-18)

Enfim, aceitamos as alternâncias e as instabilidades e nos entregamos ao risco proeminente de um processo aberto: atualmente, estamos experienciando *Njilas* com apenas três dos seis personagens iniciais, oportunidade em que o texto está sendo paulatinamente suprimido e reconstituído, podendo ser resgatado ao longo do percurso. Com esta nova proposta de encenação, a linguagem corporal ganha, diferentemente de toda a experiência até aqui, destaque na relação com o texto falado. E, por fim, abdicamos da estrutura cenográfica para estabelecer novas relações espaciais direcionadas especialmente à arquitetura urbana.

Durante o processo de montagem do espetáculo, fui ameaçada, diversas vezes, pelo cansaço físico e pelas limitações de uma psique doutrinada pela lógica, características que se depõem contrariamente a uma metodologia pautada na energia dionisíaca desenvolvida pelo Laborsatori na composição de *Njilas*. Entendo o que chamamos energia dionisíaca em associação direta ao que Cohen denomina como o -elemento caos| que se desenvolve paralelo às esquerdas, às assimetrias e às loucuras, isto é, -elege o campo _irracionalista‘ como campo de tráfego desses procedimentos que operam narrativas subliminares e outros níveis de captação da realidade| (IBID, p. 23).

A este -elemento caos|, relaciono a inevitabilidade dos trânsitos percorridos pela montagem. Pois, se, na poética do espetáculo, a busca das personagens sempre foi pela reconexão com seus instintos, do mesmo modo como o objetivo da encenação girava em torno da busca por novos caminhos no que diz respeito aos processos criativos em teatro, o conflito surgido só poderia gerar um desvio no propósito inicial. Por isso, os novos percursos da encenação de *Njilas* pretendem ampliar os limites do corpo, levando as atrizes ao encontro com o grotesco de sua realidade biológica, fazendo uso, para isso, de uma intensificação no trabalho de contexto ou referencial pessoal -que visa, através do incremento do nível de atenção, autopercepção e ampliação de repertórios, adensar o campo idiossincrático do indivíduo| (IBID, p. 75). Assim, os novos métodos promovem uma experiência emocional vivida diretamente no corpo e permanentemente viva, em processo, assim como a vida.

Estamos diante de um novo início, isto é fato. Porém, isto é assunto para outro escrito, pois o tempo para a elaboração do presente trabalho me obriga a fazer um recorte possível de análise, de modo a garantir a qualidade desta dissertação. Por isso, darei continuidade ao

reconhecimento dos elementos compositivos da encenação de *Njilas* no que concerne ao seu processo de montagem até a primeira estreia do espetáculo, em março de 2014. Porém, agora, partirei do ponto de vista daquele que observa. Quero dizer, tratarei de como a encenação foi pensada no que diz respeito à relação entre espetáculo, atriz e público.

MOVIMENTO DE TRANSIÇÃO: ENTRELAÇAMENTOS POÉTICOS

Tenho me repetido incansavelmente acerca das referências que constituem a experiência de *Njilas: As Bacantes*, a Epidemia de Dança de 1518 e as imagens referentes à mítica afro-brasileira, através, principalmente, dos arquétipos dos orixás. Mas o que teriam essas referências em comum para permitirem um entrecruzamento capaz de gerar *Njilas* enquanto uma obra teatral? Ou melhor, quais são os pontos exatos em que essas referências se cruzaram para a composição do espetáculo? Bem, o texto de *As Bacantes* figura como uma das maiores tragédias da dramaturgia clássica e apresenta, como protagonista, Dioniso, um –fato sem precedente no antigo teatro grego (ELIADE, 2010, p. 343), pois trata-se de um deus-símbolo do que é marginal, do que não tem civilidade, ou ainda como reconhece Nunes, –do que não presta, visto que:

Apesar de não ser preto, pobre ou efetivamente fêmea, Dioniso, segundo os relatos míticos antigos, teria certa semelhança com aquilo que nossa cultura classifica como preto, pobre ou fêmeo. Naturalmente, só poderia ser patrono do teatro, uma arte tão preta, pobre e fêmea como tudo o que, de resto, já foi classificado como síntese do que não presta. (NUNES, 2014, p. 01)

O espetáculo esforça-se para trazer ao centro da cena as repressões e exclusões destacadas em cada uma das referências, no intuito de imprimir protagonismo a elas. Para isso, encontramos potência em *As Bacantes*, especialmente na característica que a elege como –[...] o mais importante documento sobre o culto dionisíaco (ELIADE, 2010, p. 344), o que aponta para a essencialidade do elemento da religião para o povo grego. A importância da religião se mostra, por exemplo, ao constatarmos, na história da humanidade, alguns episódios capazes de demonstrar possessão similar àquela que tomava as mulheres enquanto saudavam o deus grego, mas que, inseridos em contextos sociohistóricos distintos do pensamento da Grécia Antiga, não foram alçados ao prestígio de experiências religiosas e, por isso, foram vistos mais proximamente a uma possessão demoníaca, como no caso da dança de Estrasburgo. Sobre isso, Nunes chama à atenção o fato de que o –pensamento religioso do homem grego antigo [...] se mantém infinitamente distante de nossa consciência/inconsciência cristã (2014, p. 02) no que se refere, principalmente, às bases simbólicas consideradas por eles e suprimidas por nós.

O fato é que, apesar das notadas distinções entre os diversos pensamentos que regeram/regem as sociedades ao longo da história, a importância da religião na construção desses pensamentos é constantemente sinalada. Ritos religiosos acompanham a humanidade,

desde os tempos primitivos até os dias atuais, e ocupam um lugar significativo na vida das pessoas no que diz respeito, principalmente, às suas relações com o sagrado. Entende-se, aqui, os rituais como cultos, cerimônias e/ou festejos com o objetivo de aproximar o indivíduo e a divindade, seja o divino exterior ao indivíduo ou parte dele próprio, sejam um ou vários deuses louvados. Sendo assim, o conjunto de características que dão *corpus* às cerimônias de cada ritual se define pelo recorte histórico ao qual pertence, bem como pelo seu lugar no contexto social ao qual está inserido, e, deste modo, cada sociedade acolheu, em um determinado calendário oficial, alguns festejos, deixando outros à margem, ou seja, na não-oficialidade.

Quando remontamos ao mito de origem de Dioniso, estamos diante de um deus nascido duas vezes, já que, inicialmente, fora gerado no ventre de sua mãe, Sêmele (mortal), e, em seguida, por seu pai, Zeus (deus). Ou seja, Dioniso é um deus paradoxal devido a essa dualidade. Ele seria, a princípio, um semideus pela natureza mortal da mãe, mas foi elevado ao Olimpo como um deus por ter sido gerado na coxa do grande Zeus e, a partir dessa dualidade, é tido como um estrangeiro, perseguido, ameaçado e inferiorizado. O texto de *As Bacantes* destaca essa condição marginal do deus, que tem seus ritos questionados pela ordem imposta por Penteu, ao passo que evidencia a popularidade de sua celebração ao descrever a morte do mesmo Penteu, devorado pelas mênades tomadas pela energia dionisiaca.

Sabemos que, pela dualidade de seu nascimento, Dioniso, apesar de integrar oficialmente o panteão grego, nunca foi plenamente aceito como um ser de natureza divina e, como consequência, permaneceu na fronteira da imortalidade. Prova disso é que o deus teve seus rituais segmentados, ou seja, de um lado estavam as festas dionisiacas públicas que aconteciam ainda sob a luz do sol – as dionisiacas campestres, as leneias, as antestérias e as grandes dionisiacas – e que se revelavam através de cortejos e desfiles nos quais os partícipes caracterizavam-se com máscaras e fantasias de animais e perseguiam imagens fálicas (ELIADE, 2010, p. 341), e, do outro lado, estavam os ritos noturnos caracterizados por

[...] uma experiência extática de alucinação mais ou menos violenta: a *manía*. Essa -loucura constituía de certo modo a prova da -divinização (*éntheos*) do adepto. A experiência era certamente inesquecível, pois participava-se da espontaneidade criadora e da liberdade inebriante, da força sobre-humana e da invulnerabilidade de Dioniso. A comunhão com o deus fazia com que se manifestasse e explodisse, por certo tempo, a condição humana, mas não chegava absolutamente a transmutá-la. (ELIADE, 2010, p. 347-348)

A loucura é um estado mental normalmente associado à perda da razão, que se dá por meio da alteração nos habituais modos de pensar, sentir e agir. Sobretudo, a loucura citada por Eliade como sinônimo de alucinação e *manía* recebe do analista junguiano Rafael López-Pedraza o acréscimo do termo ritual, isto é, aquelas mulheres seriam tomadas por –uma loucura ritual (2002, p. 74). Na obra *Dioniso no exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*, o autor busca suscitar uma reflexão psicológica acerca do deus, título do seu trabalho, e nos auxilia nessa reflexão afirmando que “[...] se não reduzirmos o ritual dionisíaco às ménades na montanha, mas o considerarmos como a essência de um modo de vida, o dionisíaco (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 65) encontraremos a possibilidade de vivenciar a loucura como um tipo particular de experiência sagrada, e não como um simples estado psíquico distante da razão.

A condição humana expandida porém não excedida destacada nas palavras de Eliade confirma a relação do êxtase dionisíaco com o corpo, que é sensorialmente ampliado, porém mantido em sua natureza material. E, a isso, chamo López-Pedraza (2002, p. 63) novamente ao diálogo, que define Dioniso como um estrangeiro, à medida em que este suscita, nas mulheres tomadas por sua energia, um estado de reaproximação com os instintos próprios de seus corpos, isto é, uma reaproximação com o que lhe é estranho, pois, para o autor, psicologicamente falando, não há nada mais distante de nós do que aquilo que nos está mais próximo desde o nascimento, o corpo.

Qualquer conexão fácil com o corpo não existe. [...] mas podemos começar a ter uma consciência do corpo psíquico quando nos tornamos conscientes de nossa alienação diante do corpo, quando nos tornamos conscientes de como é fácil perder nossa relação com ele. (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 63).

Dioniso, um deus multifacetado, além de patrono do teatro, é considerado o deus das mulheres, o que nos leva diretamente ao tema da inferioridade feminina, que atribui à imagem da fêmea características como a instabilidade e a fraqueza mentais e que, portanto, mereceria um deus igualmente inferior (HILLMAN, 1984, p. 237). James Hillman é um psicólogo pós-junguiano que dedica parte de sua obra *O mito da análise: três ensaios de psicologia arquetípica* para explorar o surgimento da psicanálise por meio dos estudos da histeria, um distúrbio reservado majoritariamente (quando não exclusivamente) às mulheres, que teria início, supostamente, no campo do inconsciente. Hillman afirma ainda que as bases da histeria estariam fincadas nas –transferências das fantasias sexuais, dada a combinação peculiar entre –mulher, histeria, fantasia sexual e análise (HILLMAN, 1984, p.222), existente até hoje.

Na obra recém citada, como o próprio título anuncia, Hillman (1984) oferece em três partes um questionamento acerca da própria psicanálise por meio de determinados aspectos psicológicos, sendo que, para esta dissertação, interessa primordialmente o último dos três ensaios: *Sobre a feminilidade psicológica*, que traz, como centro de observação, justamente o tema da inferioridade feminina. Aliás, um dado interessante, apresentado na orelha da edição citada aqui, destaca que, no momento histórico em que o ensaio foi escrito, 1969, –o movimento feminista estava penetrando a consciência coletiva e, por esse motivo, a obra de Hillman ganhou importância ao revelar –os preconceitos da psiquiatria contra as mulheres e dos estudiosos clássicos contra Dioniso (HILLMAN, 1984, nota da edição, orelha).

Logo, se Dioniso é um deus prioritariamente das mulheres, assim como a histeria era considerada por muitos como uma exclusividade feminina, podemos concluir que há uma associação entre o deus grego e a patologia histérica? Digamos que não exatamente pelo nome oficial empregado pela psicanálise, mas sim pela proximidade dos –sintomas que afetavam as bacantes durante o culto dionisíaco, bem como as mulheres, por exemplo, da Idade Média, período histórico em que encontramos os relatos da Epidemia de Dança, onde há a teoria, entre as muitas que justificam seu acontecimento, de que somente as históricas se entregaram à dança mortal.

Os gregos conheciam outros casos de *mania* provocada pelos deuses. Na tragédia *Héracles*, de Eurípedes, a loucura do herói é causada por Hera; no *Ajax*, de Sófocles, é Atena responsável pela alucinação. O –coribantismo, comparado, aliás, pelos antigos ao orgiasmo dionisíaco, era uma *mania* provocada pela possessão dos coribantes, e o tratamento resultava numa verdadeira iniciação. O que distingue Dioniso e seu culto não são as crises psicopáticas, *mas o fato de que elas eram valorizadas como experiência religiosa*: seja como punição, seja como um favor do deus. Afinal, o interesse das comparações com ritos ou movimentos coletivos aparentemente similares – por exemplo, certas danças convulsivas da Idade Média ou a omofagia ritual dos aissaua, confraria mística da África do Norte – reside justamente no fato de que elas salientam a originalidade do dionisismo. (ELIADE, 2010, p. 346)

Estamos diante, mais uma vez, das ménades de Dioniso em relação àquelas mulheres entregues à dança na Idade Média. E há que se sublinhar o fato de que, em ambos os casos, os –sintomas, produzidos pela embriaguez dionisíaca e pela suposta epidemia histérica, eram também psicológicos, porém evidentemente físicos, de modo que tais formas de possessão se materializavam diretamente no corpo. Essa reflexão é passível de comprovação por meio dos diversos relatos que afirmam as ménades assumindo formas corporais exageradas e animais, bem como aqueles que narram os movimentos convulsivos que arrebatavam os

corpos das protagonistas do episódio da Epidemia de Dança, evidenciando, diante disso, um modo corporal distinto aos dos seus cotidianos respectivos.

O corpo sobre o qual se instala tais possessões é o mesmo corpo atacado historicamente pela sua biologia, na forma de argumento que pudesse justificar o estabelecimento da mulher como um ser inferior, resumindo-a à função de mera reprodutora. Na busca por compreender em que momento da construção da consciência humana o feminino foi denominado inferior, Hillman (1984) apresenta alguns fatos distribuídos pela história e que contribuíram de modo significativo para que a figura da mulher fosse subjugada. E por onde começar? Não penso em nada melhor do que partir do próprio início: o mito da criação. No mito da origem da vida, Deus teria criado Adão e Eva para juntos procriarem os seres humanos que povoariam o mundo. Contudo, no livro de Gênesis da Bíblia Hebraica, por suposição, Eva teria sido feita da costela de Adão, enquanto Adão teria sido criado à imagem de Deus (HILLMAN, 1984, p. 193).

Ao analisar a narrativa do mito da origem, Hillman (IBID) aponta os desdobramentos, sob o ponto de vista psicológico, que elevaram a figura do homem em decorrência da mulher. O autor destaca o fato de Adão ter sido criado primeiramente e à imagem de Deus. Adão foi criado à imagem da perfeição, enquanto Eva tem sua criação vinculada a uma parte de Adão, isto é, a criação dela está pré-condicionada à criação dele. Isso faz com que, para Eva, só seja possível o alcance de parte da perfeição, e jamais a perfeição em sua totalidade. Portanto, a mulher estaria fadada ao estágio da imperfeição. Além disso, ao ser a segunda, sua criação foi tardia no tempo.

Adão é perfeito desde o início, é uma imagem espelhada da própria perfeição de Deus. A existência, a essência e a substância material de Eva dependem de Adão. Ele é a causa formal, já que ela está preformada nele; ele é sua causa material porque ela é feita de sua costela; e ele é sua causa final porque o objetivo e propósito dela é servi-lo. O homem é uma precondição da mulher e o fundamento de sua possibilidade. (HILLMAN, 1984, p. 193)

Diante dessas reverberações do mito de Adão e Eva, diversos são os comentadores que pretendem expor suas interpretações e fazerem ver suas conclusões. Entre eles, Hillman dá destaque a alguns: o filósofo Jacob Boehme, por exemplo, chega à máxima de que –o macho é superior em consciencial, visto que, para ele, Eva teria sido produzida pelo sono de Adão, pois, segundo algumas versões do mito, Adão não tinha pálpebras e, deste modo, teria gerado Eva a partir de um estado de inconsciência ou de um estado degradado de sono (HILLMAN, 1984, p. 193). Essa afirmação retoma as especulações do surgimento da histeria como um

fenômeno gerado no inconsciente e, como consequência reafirma a relação direta entre o distúrbio e a mulher.

O renascentista Snorfo, por sua vez, declara que homens e mulheres são iguais, não fosse pelo sexo. Em consonância com essa afirmação está o filósofo e religioso russo Berdyaev, que afirma ter sido a mulher a trazer a sexualidade ao mundo. Dessa forma, se a principal diferença entre homem e mulher está no sexo, –torna-se, assim, diferença entre macho e fêmea, uma diferença sexual; a batalha entre homem e mulher torna-se uma batalha sexual; e a conjunção dos princípios masculino e feminino torna-se uma união sexual (HILLMAN, 1984, p. 194). Trata-se de uma declaração que admite parte dessas diferenças como situadas nas especificidades fisiológicas de cada sexo, ou seja, surge, nesse ponto, o ataque ao corpo como elemento determinante da inferioridade feminina.

Sinto-me motivada a solicitar a este texto a ativista política Simone de Beauvoir (2016), que ficou universalmente conhecida por ideias que se deslocam entre o existencialismo e o feminismo, e que apresenta, em sua obra de maior alcance, *O Segundo Sexo*, escrito entre 1946 e 1948, considerado como um tratado elementar acerca do feminismo contemporâneo, uma análise social que denuncia os mecanismos estruturais sob os quais foram instituídas e naturalizadas as diferenças hierárquicas entre homens e mulheres, e que geraram fortes e negativos impactos no processo de ascendimento social da mulher.

No trecho do livro de Beauvoir, reservado ao levantamento dos dados biológicos como fonte de comparação entre homens e mulheres, a autora destaca Aristóteles na sua ponderação sobre a reprodução humana, da qual conclui que o feto se desenvolve –pelo encontro do esperma com o mêsruo; nessa simbiose a mulher fornece apenas a matéria passiva, sendo o princípio masculino força, atividade, movimento, vida (BEAUVOIR, 2016, p. 36). Em conformidade com as palavras de Aristóteles está a doutrina de Hipócrates ao reconhecer –duas espécies de sêmens: um fraco ou feminino e outro forte, masculino (IBID). Em suma, importantes representantes das áreas da filosofia e da saúde difundem teorias reconhecidamente misóginas ao concordarem que a participação da mulher na concepção humana estaria relegada à posição de uma receptora passiva.

Segundo Hillman, Aristóteles, por meio do argumento levantado acima, teria sido o autor do –primeiro argumento cuidadosamente elaborado de nossa tradição em favor da inferioridade feminina (HILLMAN, 1984, p. 202). Ainda, atribui nova alegação ao filósofo grego, que teria despertado à atenção o fato de que o –pintinho macho se desenvolvia do ovo pontudo e ovóide. Este ovo se aproximaria mais da natureza da ovidade; sendo mais ovoidal

na forma, a forma mais próxima da perfeição, portanto, naturalmente, só poderia vir a gerar um pintinho macho (HILLMAN, 1984, p. 207). Todavia, Aristóteles foi rapidamente corrigido por Alberto Magno, que afirma que os machos se desenvolveriam em ovos mais esféricos porque a esfera é a mais perfeita dentre as figuras da geometria sólida (IBID). Assim, o objetivo de ambos se mostra claro: aproximar o macho da ideia de perfeição.

O fato é que o funcionamento do corpo feminino se manteve como um mistério até pouco tempo atrás: a descoberta do óvulo é datada somente em 1827, e a relação entre os ciclos de ovulação e de menstruação femininos, ainda mais tarde. Beauvoir (2016, p. 40) tenta desmistificar tais afirmações chamando-as de meras divagações, posicionando o princípio ativo do óvulo em equilíbrio com a atividade do espermatozoide, chamados a agirem cada um a seu tempo em prol da completude do processo reprodutivo. A autora revisita ainda a noção de que o óvulo se definiria pelo estado de imanência, enquanto o espermatozoide se mostraria pela transcendência, para, mais uma vez, nos chamar à consciência de que o espermatozoide, para penetrar o óvulo, renuncia a esse suposto estado inicial para comungar da mesma imobilidade final do óvulo, ou seja, o espermatozoide, nas palavras de Beauvoir, –é sugado e castrado pela massa inerte que o absorve depois de o ter mutilado, arrancando-lhe a cauda (IBID).

As tais divagações, porém, não param por aí. Houve, segundo Hillman, quem sugerisse que o feto masculino se formava em um tempo menor do que o feminino (1984, p. 206). Nesta mesma linha de raciocínio, Plínio, o Velho, um historiador romano, chegou a afirmar que a mulher que carregasse um feto fêmea em seu ventre teria pernas pesadas, enquanto a mulher que fosse –abençoada, gerando em si um feto macho, –tinha uma cor melhor devido a vivacidade ou calor ou completude do espírito masculino em seu ventre (IBID).

Agora, acompanhando Galeno, filósofo romano, e Freud, o criador da psicanálise, destaco imediatamente o fator comum de que ambos abordam o feminino em termos de –anatomia comparada. Galeno, como destaca Hillman, quase nos convence de ter uma visão diferente dos demais, isso porque reconhece, de modo superficial, a igualdade da fêmea no processo reprodutivo, colocando a fisiologia da mulher em paridade com a do homem. Mas notemos que esse mesmo filósofo, analisado mais de perto, foi o responsável por difundir mais uma das teorias que revelam inclinações misóginas. Galeno compara os órgãos sexuais feminino e masculino e conclui que –os genitais masculinos são uma ‘extroversão’ dos

femininos^{II}, o que significava um estágio avançado e completo na relação com os genitais rudimentares e incompletos da mulher (HILLMAN, 1984, p. 210).

Chegamos então a Freud, que, segundo Hillman, esteve diante de uma violenta teoria atribuída a um de seus mestres: Wilhelm Fliess. Este teria creditado à sexualidade a polaridade dos lados esquerdo e direito, de modo que –o lado esquerdo de uma pessoa expressava seu aspecto contrassexual, e que sua predominância sexual pertencia ao lado direito^{III} (HILLMAN, 1984, p. 211). Para comprovar sua teoria, afirmava o lado esquerdo como inferior e com competências questionáveis, de genética recessiva, e que obviamente continha em si o elemento feminino. Chegou até mesmo a sugerir que pessoas canhotas teriam tendências à –prostituição e a atividades criminosas^I, unicamente por apresentarem maior habilidade com um membro localizado do lado esquerdo do corpo (IBID, p. 212). Freud, por sua vez, não teria se colocado diante de teoria tão extrema, e chegou até a admitir a sexualidade da mulher no mesmo nível de evolução que a do homem, porém optou por não se debruçar sobre o assunto.

Não posso deixar de citar outro nome apresentado com destaque por Hillman, o Dr. Paul Julius Moebius, que se dedicou a comprovar que o cérebro feminino era menor que o masculino. A mulher estaria então, no que diz respeito aos aspectos mentais, no estágio entre a criança e o homem. Em decorrência disso, as mulheres não deveriam alimentar preocupações sufragistas, pois seriam inflexões pesadas demais para suas frágeis capacidades mentais, logo deveriam se dedicar aos trabalhos, por suposição, mais simples, de mãe e esposa. (HILLMAN, 1984, p. 217). Por fim, aliada aos argumentos do Dr. Moebius está a afirmação de Otto Weininger de que –a mulher não tem alma, é material, sexual e mentalmente inferior^{II} (IBID). Hillman acentua a influência que a teoria de Weininger teria tido sobre o que chama de –estado psicológico da Europa^I, no início do século XX, e ainda afirma que o filósofo é quem introduz os temas da histeria e sua relação com a feminilidade (IBID, p. 218).

São muitas as teorias que se aplicam à compreensão do funcionamento da alma e do corpo da mulher, mas, como salienta o próprio Hillman, a maioria se baseia mormente –em observações e fantasias de homens^I (1984, p. 220). O fato que não pode ser ignorado é que os indícios utilizados para a comprovação das teorias, independentemente do campo de conhecimento, foram levantados, sobretudo, por homens e, no fim, resultam em –declarações da consciência masculina confrontada com seu oposto sexual^{II}, enfatizando os níveis de inconsciência que sugestionam diretamente a formação dessas teorias (IBID).

Proponho que retornemos ao início, ao mito da origem da vida, e nos coloquemos em face dos tantos mistérios indecifráveis contidos na história do surgimento da vida na Terra, mistérios capazes de permitirem as mais variadas interpretações, resultando nas diversas teorias que tem como fim explicar como chegamos ao mundo. O corpo humano, neste caso, especialmente o corpo da mulher, único em sua função reprodutora, mostra-se igualmente misterioso. O mistério, por sua vez, traz consigo o desconhecido, e o desconhecido instiga a imaginação, que, por fim, deixa-se contaminar pela fantasia (HILLMAN, 1984, p. 198). Diante disso, é até compreensível, mesmo não sendo justificável, que a própria obscuridade do feminino tenha encorajado as fantasias que caracterizaram as diversas teorias a respeito da mulher como —o segundo sexo

A maioria dos argumentos levantados nos parágrafos acima se pauta por dados essencialmente biológicos, e esta perspectiva, por observar o corpo em sua estrutura física, é um dos caminhos importantes da pesquisa do espetáculo. Mas, a nós, também são relevantes os argumentos que debatem a inferioridade da alma da mulher, e que nos colocam mais uma vez de encontro com a histeria. Mesmo me parecendo uma questão superada, observo que a separação entre corpo e alma só é admitida no nível teórico de organização das ideias que orientam esta dissertação. Até mesmo porque, como aponta Hillman (1984), a própria histeria, apesar de vista por alguns como uma enfermidade da alma subdesenvolvida e ingênua da mulher, era vista por outros como um defeito fisiológico situado no útero, ou seja, foi vista na relação direta tanto do corpo quanto da alma.

De um lado estavam os que viam na histeria uma enfermidade puramente física. Para estes, o tratamento deveria se fixar nos ovários por meio de aparatos mecânicos, ao serem comprimidos e/ou congelados. Em casos mais radicais, deveriam ser completamente retirados juntamente à —cauterização do clitóris (HILLMAN, 1984, p. 225). Do outro lado, estavam os que acreditavam ser a histeria uma doença da alma, e enfatizavam nela um fundamento religioso. Desta maneira, os —sintomas histéricos seriam resultados da ausência de fé, portanto uma maldição divina. Neste ponto é que se encontram as protagonistas das imagens referenciais de *Njilas*, afinal, Frau Troffea teria iniciado o surto histérico que ceifou a vida de várias mulheres na Idade Média, bem como histéricas seriam todas aquelas que se deixaram envolver por Dioniso durante seus cultos.

Se, por um lado, Freud não se dedicou às deduções de Wilhelm Fliess, o mesmo não ocorreu com a histeria, pois tornou-se um dos principais escritores acerca do tema, e mais um a afirmá-la como —caracteristicamente feminina (FREUD in HILLMAN, 1984, p. 226).

Sobretudo, ele próprio foi o responsável por levantar especulações sobre uma possível histeria masculina, porém, se comprovada, seria apenas um –distúrbio psicopático (IBID). Para Freud, o componente erótico se mostrava como o principal provocador do distúrbio nas mulheres, como –um afeto doloroso; lágrimas, gritos, agitação violenta (IBID, p. 223). Em suma, as conclusões psiquiátricas sobre o diagnóstico da histeria estiveram sempre às voltas com a inferioridade moral da mulher e, como destaca Hillman, balizavam-se pela –interrogação recorrente: ‘A mulher tem alma?’ (IBID, p. 225).

Mesmo os aspectos históricos que subjugaram a mulher, e que hão de ser considerados, versam, em alguma medida, a alma feminina. Mas antes, em meio ao apanhando histórico apresentado por Beauvoir, encontramos a noção de propriedade, na qual o pai mantém a filha como um patrimônio. A autora afirma que, em determinado momento da vida, –se admite que os filhos de uma mulher não são dela, [e por isso] passam eles a não ter nenhum laço com o grupo de origem da mulher (2016, p. 118). Em momento oportuno, a posse da filha passa das mãos do pai às do marido, e assim, definitivamente, ela não pertence mais ao seu grupo original, faz parte agora do grupo do marido, mas nem por isso é integrada ao novo grupo como um indivíduo autônomo.

Para Beauvoir, o homem só consegue estabelecer uma relação recíproca com outro homem, isso porque a dualidade que se descobre –no seio das coletividades opõe um grupo de homens a outro grupo de homens, e as mulheres fazem parte dos bens que estes possuem e constituem entre eles um instrumento de troca (2016, p. 106). Deste modo, qualquer fosse o grupo do qual fizesse parte, a mulher nunca seria vista com autonomia. A imagem da mulher como um instrumento de troca me trouxe à memória que, ainda há pouco na história, a mulher era o objeto de uma troca comercial na qual o pretendente a esposa oferecia ao pai (na falta deste, oferecia ao irmão mais velho) uma quantia em dinheiro para obter a permissão de casar-se com ela. Do mesmo modo, alguns povos antigos entregavam suas mulheres como prêmio ao terem perdido uma batalha.

No casamento, por exemplo, o homem orgulhava-se de sua mulher como orgulhava-se de cada um dos bens conquistados por ele. Cada cultura elegia um aspecto pelo qual o homem devia se envaidecer por sua mulher: para os orientais, quanto mais gorda, mais bem alimentada pelo marido; quanto maior o número de mulheres, mais estimado era o muçulmano; quanto mais bonita, inteligente e elegante, mais afortunado o burguês (BEAUVOIR, 2016, p. 241). Por certo, ainda hoje, a mulher não fala somente à – vaidade social, mas ao ego do homem, afinal, ainda é ele quem domina e imprime a forma erótica,

moral e intelectual da esposa (IBID, p. 242). Beauvoir admite o fato de a mulher nunca ser vista com reciprocidade pelo homem e entende que ela é colocada sempre diante da autoridade dele.

Um dos devaneios em que o homem se compraz é o da impregnação das coisas pela sua vontade, da moldagem das formas, da penetração da subsistência delas. A mulher é por excelência a argila que se deixa passivamente malaxar e moldar; mas, cedendo, ela resiste, o que permite à ação masculina perpetuar-se. (BEAUVOIR, 2016, p. 242)

Mesmo diante disso, há ainda algo que foge ao domínio do homem. A mulher, em sua natureza de fêmea, transpõe para si as funções vistas no mundo animal e se torna a essência do lar. Afinal, é ela quem alimenta os filhos, garante as refeições e o descanso do marido, trata a doença, conserta o que quebra, mantém a paz, oferece o amor, concede o cuidado. Enfim, é ela quem transforma a aparência das coisas, tornando-se a alma delas, pois -há em seu coração uma secreta e pura presença em que se reflete a verdade do mundo (IBID, p.243).

Levaríamos muitas páginas para esgotar o assunto da inferioridade feminina, vistas as diferentes perspectivas que o cerca. Mas, na necessidade de cumprir com o objetivo ao qual me propus neste movimento de transição, darei um salto adiante, buscando demonstrar, através de um rápido retrospecto, que passamos de meras reprodutoras no período patriarcal para o direito de sermos atuantes em termos sociais, políticos e econômicos na modernidade. Foram significativas as conquistas concernentes à igualdade de gênero, que nos alçaram a posições antes somente ocupadas por homens, e, com isso, ganhamos espaço para garantir a reflexão de questões referentes à particularidade do gênero que nos é natural, e que antes ficavam relegadas. Passamos a ser protagonistas de nós mesmas.

López-Pedraza, todavia, nos chama à atenção o fato de que a busca incansável da mulher por igualdade talvez tenha sido mal absorvida pela organização social, bem como mal compreendida por nós mesmas, o que levou a um acúmulo de funções, do mesmo modo que gerou um desmembramento em desejos e deveres que se tornaram múltiplos. Essa incursão histórica fez a mulher assumir, como um instrumento para a superação das tantas responsabilidades, aquilo que o autor chama de uma -aceleração titânica, para a qual o nosso corpo não está preparado (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 57). O autor recorre à imagem dos Titãs, no intuito de nos alertar para o que aquelas criaturas mitológicas personificam. Ou seja, caracterizando a mulher moderna como titânica, López-Pedraza está se referindo a uma -energia desproporcional e desenfreada, do mesmo modo como um orgulho desmedido e

violento, capaz de separar a mulher de suas próprias emoções (IBID, p. 13). E se, em algum momento da história, a mulher foi vista como um ser sem alma, assim como afirmou Weininger, a mulher moderna, por sua vez, mesmo consciente de sua alma, encontra dificuldades na conexão com ela.

Enfim, o levantamento de todos esses argumentos não é capaz de abarcar, na totalidade, as teorias criadas com o objetivo de comprovarem a inferioridade feminina ou a natureza titânica da mulher moderna. Porém, também não surgem nesta dissertação como uma tentativa acusatória, em vias de encontrar os culpados, pois, ainda em concordância com as palavras de Hillman, sabemos que parte desses equívocos já foi explicada pela história e tem relação direta com –a insuficiência de teoria, de conhecimento conceitual, de técnica, [e] de métodos de observação (1984, p. 219). Sobretudo, trata-se de um levantamento importante a este texto, na medida exata em que as informações se referem a uma parte significativa da investigação que baliza a encenação de *Njilas*, bem como à espetacularidade propriamente dita e, por fim, ao processo de atuação da atriz.

Em tempo, procuro situar o leitor, em linhas gerais, quanto ao termo alma, pois tenho ciência das muitas vezes em que ele foi repetido neste texto, e ainda apresento sua definição (ou quase definição) como indispensável para a compreensão tanto da temática quanto da metodologia de criação em *Njilas*. Sigo em consonância com as reflexões de Hillman (2011, p. 54) que, do ponto de vista da psicanálise, associam alma, sofrimento e experiência. O autor nos orienta a não buscarmos pela definição de alma na ciência, tendo em vista a marginalidade com que esse termo é tratado no meio científico, porém nos encoraja a pensá-la no contexto específico do comportamento humano e a aceitá-la na natureza de sua indefinição.

Hillman destaca que a alma não é um conceito, mas um símbolo e, como todos os símbolos, foge ao nosso controle, –muito embora a tomemos para nos referir àquele fator humano desconhecido que torna o significado possível, que transforma os eventos em experiência e que é comunicado no amor (2011, p. 57). Quem nunca se pegou dizendo que vai se entregar de corpo e alma? Declarar essa frase é expressar a intensão de se envolver de modo profundo, de se entregar livrando-se das resistências do intelecto, de se revelar na obscuridade. Aliás, para Hillman, a busca da alma aponta sempre para as profundezas do ser (IBID, p. 55).

Para as *Njilas*, a reconexão com a alma surge como símbolo da libertação das repressões impostas por Eledá. E, no intuito de alcançarem a profundidade de si mesmas,

encontram em Eliguá a energia evocada por elas próprias no intuito de serem arrebatadas e, assim, não encontrarem justificativa para resistirem. Deste modo, na poética do espetáculo, a reconexão com a alma só se faz possível em paralelo à reconexão com o corpo. Quanto a essa relação do corpo-alma, Hillman mantém-se na imprecisão, apresentando imagens contraditórias e afirmando todas como verdades, pois seriam elas afirmações –sobre a alma feitas pela alma‖ (HILLMAN, 2011, p. 56):

[...] diz-se que são paralelos; que a alma é um epifenômeno do corpo, uma espécie de secreção interna; que o corpo é apenas a visibilidade palpitante de uma alma imaterial que lhe dá forma; que a relação entre eles é irracional e sincronística, indo e vindo, desvanecendo-se e aumentando de acordo com constelações psicoides; que não há relação alguma; que a carne é mortal e a alma eterna, reencarnando-se por meio do carma através das eras, que cada alma é individual e perecível, ao passo que é o corpo, enquanto matéria, que não pode ser destruído; que a alma só está presente em corpos sencientes passíveis de consciência; ou que as almas, como as mônadas, estão presentes em todos os corpos como a hierarquia psíquica da natureza viva. (IBID, p. 55-56)

Essa fala demonstra a imprecisão, a ambiguidade, a contradição na relação corpo-alma, de modo a nos revelar que ora corpo e alma se aproximam, como no estado sincrônico da doença, por exemplo, ora –o curso de vida do corpo e da alma são radicalmente independentes e paralelos‖ (IBID). Para as Njilas, a definição dessa relação não se mostra importante, ao contrário, se aproveitam do termo em sua ambiguidade, pois há na incerteza uma liberdade maior de reflexões, que na ação cênica se mostra pela disposição para experimentarem o sofrimento em busca dos significados interiores próprios de cada personagem.

Pretendo dar continuidade à identificação dos pontos de convergência entre as referências que servem de alicerce ao espetáculo. Sobretudo, antes, preciso confessar-me a respeito da inserção das reflexões de Beauvoir. A princípio, meu objetivo era ater-me às referências teóricas utilizadas durante o processo de montagem de *Njila*. Porém, somente na atualidade da escrita desta dissertação, me ocorreu que muitas já foram as vozes masculinas que falaram a respeito das singularidades femininas, e nós, do Laborsatori, mesmo diante deste tema, não nos movemos em direção a autoras que pudessem nos suprir com suas teorias. Sendo assim, afirmo que Hillman e López-Pedraza são, de fato, nossas referências diretas e foram revisitados ao longo de todo o processo. Porém, buscando, mesmo que tardiamente, preencher o que considero uma lacuna, aproximei-me de Beauvoir por considerá-la na sua evidente importância quanto à questão do feminismo contemporâneo.

Dito isso, parto para o encontro com aquela referência que ainda nos falta: a mítica afro-brasileira tomada por nós através do elemento religioso do candomblé e seus arquétipos correspondentes. Para este diálogo, convido o historiador Pierre Verger (2002), que, no seu livro *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, nos oferece boa visão acerca dos primeiros terreiros de candomblé no Brasil, bem como dos orixás como objeto central dos cultos correspondentes à nação Kêto. Então, sobre o termo -orixál (*Òrìsà*), Verger destaca o etnólogo alemão Léo Froebenius como o primeiro a declarar, ainda em 1910, a não possibilidade de indicar, até aquele momento, uma homogeneidade no culto dos orixás, porém afirma que, gradativamente, os cultos foram se uniformizando pela necessidade de adaptações resultantes da diversidade de crenças que os alimentavam (VERGER, 2002, p. 17). E, ainda hoje, é possível observar variações na hierarquia do panteão africano que implicam em mudanças na posição ocupada por cada orixá na ordem em que são cultuados. Em contrapartida, há unanimidade quanto ao princípio que define um orixá:

O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiram um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização [sic] O poder, *à se*, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (VERGER, 2002, p. 18)

A possessão do orixá, como todas as outras as quais venho me referindo, se dá por meio do corpo. Pois, somente mediante à incorporação pelo médium, ou *elégun*, da energia pura do orixá, é que este se faz -perceptível aos seres humanos| (IBID, p. 19). Os escravos encontravam nesse vínculo a possibilidade de saudar os deuses africanos e garantir a manutenção, mesmo que precariamente, da forma como os cultuavam em suas terras de origem. Verger nos explica que os negros escravizados no Brasil foram trazidos de diversas regiões da África, processo que resultou em -uma multidão de cativos que não falava a mesma língua e não possuía os mesmos hábitos, de modo que em comum só lhes restava a condição de escravos em um país com uma cultura completamente diferente da sua (IBID, p. 22).

O contato do numeroso contingente de negros que atracou no litoral brasileiro se deu de modo mais intenso na Bahia, primeiramente constatando-se a presença do povo *bantu*, mas sendo possível detectar, logo em seguida, a presença de povos provenientes de outras regiões do continente africano, como os gêges e os iorubás (nagôs). A escolha dos negros capturados

para trabalhar no Brasil estava vinculada não apenas às condições físicas em que se apresentavam, mas também pela personalidade, comportamento e crenças, de modo que –as convicções religiosas dos escravos eram [...] colocadas a duras provas quando de sua chegada ao Novo Mundo, onde eram batizados obrigatoriamente ‘para a salvação de sua alma’ e deviam curvar-se às doutrinas religiosas de seus mestres (IBID, p. 23).

A instituição de confrarias religiosas, sob a égide da Igreja Católica, separava as etnias africanas. Os pretos de Angola formavam a Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (gêges) reuniam-se sob a devoção de Nosso Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção dos Homens Pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa. Os nagôs, cuja maioria pertencia à nação Kêto, formavam duas irmandades: uma de mulheres, a de Nossa Senhora da Boa Morte; outra reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios. (VERGER, 2002, p. 28)

Essa separação, sob um primeiro olhar, se mostra somente pela violência da obrigação de devotar figuras que não representavam em nada a cultura original daquele povo. Entretanto, Verger chama a atenção para o fato de que os negros, empunhados de suas resistências, aproveitaram os reagrupamentos para –praticar juntos novamente, em locais situados fora das igrejas, o culto de seus deuses africanos (IBID). Deste mesmo modo, como resultado dessa mesma resistência, algumas mulheres, já libertas da escravidão, tomaram a iniciativa de criar a Casa Branca do Engenho Velho, hoje popularmente conhecida, primeiro terreiro de candomblé da nação Kêto instituído em terras brasileiras. Há divergências quanto à precisão das datas desses acontecimentos, isso porque

[...] no início do século XIX, a religião católica era ainda a única autorizada. As reuniões de protestantes eram toleradas só para os estrangeiros; o islamismo, que provocara uma série de revoltas de escravos entre 1808 e 1835, era formalmente proibido e perseguido com extremo rigor; os cultos aos deuses africanos eram ignorados e passaram por práticas supersticiosas. Tais cultos tinham caráter clandestino e as pessoas que neles tomavam parte eram perseguidas pelas autoridades. (VERGER, 2002, p. 29)

Saliento que, assim como o dionisismo existiu sob as sombras da clandestinidade, as religiões de matriz africana também permanecem nessa fronteira. De modo mais claro, não há como negar que o Brasil mantém-se como um país majoritariamente cristão e deve isso ao processo de colonização, que imprimiu o pensamento religioso europeu em nossa organização social. Na mesma medida, porém, não podemos ignorar a força salutar que as religiões de matriz africana vêm ganhando, ao longo das últimas décadas, em nosso meio, principalmente

com os avanços recentes pelo direito à fé e à diversidade religiosa, resultado da luta permanente do povo de axé. Não se trata de uma comparação direta entre as religiões, pois, para isso, precisaríamos investigar a fundo os vários aspectos que as definem em suas particularidades, e esse não é o foco deste trabalho, mas trata-se da constatação de que em um Brasil, que se orgulha por ser cristão, religiões como o candomblé são constantemente forçadas a permanecerem sob as sombras de um preconceito que insiste em não admitir a civilidade de uma religião oficialmente brasileira.

É, portanto, na tensão que os cultos afro-brasileiros suscitam, em relação à consciência/inconsciência cristã (ou científica) comum, que identificamos a contraparte simbólica essencial para o traçado de uma correspondência eficaz entre o *mythos* de *Bacantes* e a realidade cultural na qual estamos inseridos. Tanto quanto o êxtase dionisíaco parecia estranho à religião cívica de Atenas (ainda que sempre houvesse lugar ao desconhecido em seu panteão), é naturalmente conflitante a prática cultural da umbanda ou candomblé, em nossa vida cívica, ainda que haja lugar para ela no direito civil brasileiro. (NUNES, 2014, p. 03)

Para a encenação, optamos, portanto, por estabelecer uma correlação entre Dioniso e Exu orixá como representantes da religião cívica grega e da religião afro-brasileira, respectivamente. Ambos operam, no contexto poético de *Njilas*, como os arquétipos que compõem Eliguá, personagem em torno do qual se constrói o conflito nuclear da encenação de *Njilas*. Mas quem seria Exu? Respondo a essa pergunta afirmando-o como um dos mais importantes orixás cultuados no candomblé, ocupando o primeiro lugar na ordem do xirê, isto é, a ordem em que cada orixá é chamado durante as cerimônias públicas. Aliás, antes mesmo do início dessas celebrações públicas, Exu exige ser honrado, de modo que se faz um despacho oferecendo-lhe o *padê*, uma mistura de farinha amarela com água, mel ou azeite de dendê, podendo, em algumas casas, ser substituído por cachaça. A oferenda tem como intuito pedir a permissão do orixá para que os trabalhos sejam abertos e para que, dentro do barracão, tudo corra sob sua bênção.

Compreendo ambos os deuses na perspectiva comum –daquilo que não presta, daquilo que não é plenamente aceito, daquilo que é visto com desconfiança. Porém, permito-me afirmar que a figura de Exu encontra ainda mais resistência na realidade cultural de nosso país do que o próprio Dioniso, isso porque, nas últimas décadas, o deus grego vem sendo amplamente estudado, e os preconceitos direcionados a ele aos poucos têm sido desfeitos. E se, na Grécia Antiga, Dioniso teve sua posição no Olimpo questionada, ou mesmo ameaçada, atualmente figura como um dos mais conhecidos entre os deuses do panteão grego, talvez não como o mais nobre deles, mas garantido em sua condição divina. Exu, por sua vez, é cultuado

em uma religião com base na cultura negra, em um país onde o racismo e a intolerância religiosa ainda produzem efeitos desastrosos àqueles que fogem dos padrões branco e cristão. Veja só: no sincretismo cristão, a figura de Exu é diretamente relacionada à temerosa imagem do diabo, –dele fazendo símbolo de tudo que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus¹ (VERGER, 2002, p. 76), relação pautada pela total desinformação daqueles que não comungam dos ritos do candomblé.

Em continuidade à associação Dioniso-Exu, aponto para a natureza múltipla e contraditória atribuída a ambos. Em total desigualdade com os deuses que habitam o Olimpo grego, Dioniso espanta pela multiplicidade de suas epifanias e das diversas transformações que sofre, o que lhe permite permanecer em constante movimento, se deslocando com facilidade pelos extremos e se aliando até mesmo aos seus antagônicos. Se coloca ao alcance de todos aqueles que desejam contemplá-lo, senti-lo e experimentá-lo corporalmente. A energia dionisíaca é, ao mesmo tempo, a causa e a libertação de um estado de êxtase capaz de superar a condição humana, ao passo que coloca o indivíduo em contato profundo com o próprio corpo, elemento exclusivo de constatação dessa mesma humanidade. Ou como nas palavras de Eliade:

Mais que os outros deuses gregos, Dioniso assombra pela multiplicidade e novidade de suas epifanias e pela variedade de suas transformações. Ele está sempre em movimento; penetra em todos os lugares, em todas as terras, em todos os povos, em todos os meios religiosos, pronto para associar-se a divindades diversas e até antagônicas (por exemplo, Deméter, Apolo). Dioniso é certamente o único deus grego que, revelando-se sob diferentes aspectos, deslumbra e atrai tanto os camponeses quanto as elites intelectuais, os políticos e os contemplativos, os ascetas e os que se entregam a orgias. A embriaguez, o erotismo, a fertilidade universal, mas também as experiências inesquecíveis provocadas pela chegada periódica dos mortos, ou pela *mania*, pela imersão no inconsciente animal ou pelo êxtase do *enthousiasmós* – todos esses terrores e revelações surgem de uma única fonte: *a presença do deus*. Seu modo de ser exprime a unidade paradoxal da vida e da morte. É por essa razão que Dioniso constitui um tipo de divindade radicalmente diversa dos olímpicos. Estava mais *próximo* dos seres humanos do que os outros deuses? Em todo o caso, era possível aproximar-se desse deus, chegava-se mesmo incorporá-lo, e o êxtase da *manía* demonstrava que a condição humana podia ser superada. (ELIADE, 2010, p. 351)

Na citação destacada acima, Eliade faz uso do termo –terror¹ para caracterizar a experiência do contato com o deus, e, de fato, muito já se falou dessa faceta repulsiva de Dioniso, muito difundida, porém, por análises superficiais dos seus cultos. Ouvir falar de mulheres que, entregues à energia dionisíaca, exterminavam animais de grande porte a mordidas, ou então que se relacionavam amistosamente com serpentes das mais ferozes, nos

convenceria facilmente de que se tratava de uma situação capaz de suscitar somente o horror. Mas as análises deveriam ter se aprofundado nesse exato ponto, pois é onde tocamos a natureza contraditória anunciada há pouco. López-Pedraza chama à atenção o fato de que, nas palavras das próprias mênades, como na frase –o trabalho é alegria e a fadiga, prazerosa (EURÍPEDES in LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 74), fica evidente que o êxtase que experimentam não lhes causa dor e sofrimento, porque ressignificam a experiência da insanidade frente à reconexão com aquilo que lhes é natural. Portanto, trata-se de um reencontro pautado no prazer e na alegria, sendo essa a outra face de Dioniso.

A dificuldade na definição de Dioniso, em decorrência da natureza que lhe é peculiar, também é encontrada na tentativa de definição de Exu, este de natureza semelhante. Porém, determinada a evidenciar os aspectos que circundam o deus africano, recorro novamente a Verger, que destaca o orixá pelos mesmos aspectos múltiplos e contraditórios, bem como vimos em Dioniso. Exu, se tratado como lhe convém, se mostra por seu lado protetor e prestativo, mas, no caso de ser esquecido, imediatamente faz uso de sua astúcia para provocar a desordem.

[...] Exu possui o seu lado bom e, se ele é tratado com consideração, reage favoravelmente, mostrando-se serviçal e prestativo. Se, pelo contrário, as pessoas se esquecerem de lhe oferecer sacrifícios e oferendas, podem esperar todas as catástrofes. Exu revela-se, talvez, desta maneira mais humano dos orixás, nem completamente mau, nem completamente bom. (VERGER, 2002, p. 76)

Exu retém em si o bem e o mal, ou seja, absorve em sua natureza divina aquilo que o monoteísmo cristão apontava como extremos opostos. É ele quem cuida dos templos, das cidades e das casas das pessoas e, em troca, exige que seja, como já dito, o primeiro a ser –chamado, saudado, cumprimentado e enviado ao além com uma dupla intenção: convocar os outros deuses para a festa e, ao mesmo tempo, afastá-lo para que não perturbe a boa ordem da cerimônia com um dos seus golpes de mau gosto (IBID, p. 79). Diante dessas informações, observamos que, para além da contradição e da multiplicidade que une Dioniso a Exu, podemos aproximá-los também no fato de atuarem no intermédio entre os deuses e a humanidade. E, se o primeiro é capaz de transitar livremente entre a matéria e o Olimpo, o segundo é quem concede permissão para que o *Ayê* acesse o *Orun*¹⁹.

A escolha pela encruzilhada como estrutura cenográfica para a encenação de *Njilas* não é à toa, pois o centro das quatro pontas é o lugar exato para quem deseja servir Exu. As oferendas ao deus vão desde galos, preferencialmente pretos, até carneiros, cabras e bodes.

¹⁹ Na língua iorubá, *Orun* refere-se ao que o cristianismo instituiu como céu, e *Ayê* como o mundo terreno.

Exu é representado, na maioria das casas de candomblé da nação Kêto, através de um pequeno monte de terra que, misturado à água, petrifica como argila, é modelado de forma grosseira e adornado com búzios no lugar dos olhos, nariz e boca, ou ainda [...] por uma estátua, enfeitada com feiras de búzios, tendo em suas mãos pequenas cabaças (*àdó*), contendo os pós por ele utilizados em seus trabalhos (IBID). Quando em processo de incorporação através do médium, o orixá Exu vem ao barracão munido de seu *ogó*, que, na simbologia iorubá, é uma espécie de porrete –que teria a propriedade de transportá-lo, em algumas horas, a centenas de quilômetros e de atrair, por um poder magnético, objetos situados a distâncias igualmente grandes (IBID, p. 73).

Vale ressaltar que em nenhum momento das pesquisas teórico-práticas para a composição do espetáculo fizemos uso da mítica afro-brasileira no que concerne aos processos do transe relacionados à incorporação dos orixás. Essa declaração se prova no capítulo logo adiante, no qual tenho a oportunidade de descrever os percursos técnicos de criação de Afoju, demonstrando, para isso, que os arquétipos dos orixás foram utilizados por meio, unicamente, de imagens pictóricas. Nesse mesmo capítulo, pretendo acessar, no trabalho da atriz, aspectos da interioridade frente à fiscalização das imagens dos orixás, de modo a demonstrar, no decurso da descrição do processo de criação, as influências tangíveis das poéticas aqui levantadas.

2. AFOJU: UM PERCURSO TÉCNICO DE CRIAÇÃO

O entrelaçamento das referências serviu como base não somente para a composição do enredo de *Njilas*, mas também para a criação dos personagens. Em oportunidade anterior, anunciei o parentesco cênico das personagens do espetáculo, em associação com as principais personagens de *As Bacantes*. Na ocasião, revelei a conexão entre Afoju e Tirésias, o velho vidente cego, presente em diversas dramaturgias gregas, identificando, portanto, os elementos poéticos concernentes à mitologia própria de Tirésias, intrínsecos à trajetória de Afoju no desenrolar da encenação.

No que se refere ao vínculo do espetáculo com a mítica afro-brasileira, associei, há pouco, Dioniso e Exu na constituição de Eliguá. Evidentemente, poderia apresentar as conexões que caracterizam cada uma das outras personagens. Porém, somente a compreensão da personagem em questão já se mostra eficaz ao objetivo maior deste capítulo, isso porque, como mencionado diversas vezes, é ele quem provoca a energia que impulsiona a trajetória de Afoju. Neste mesmo contexto, Afoju se aproxima dos arquétipos dos orixás Oxalufã e Oxaguiã, utilizados, na exclusividade de suas representações, no livro *Os Orixás na vida dos que neles acreditam* (1995), de Maria de Lourdes Siqueira, com ilustrações de Francisco Santos. E, por fim, a Epidemia de Dança e as mênades de Dioniso operam como imagens referenciais para a criação corporal de Afoju, exclusivamente, em seu instinto njila.

Devo salientar ao leitor que este segundo capítulo compreende um daqueles períodos em que há a necessidade de isolamento na análise, bem como exposto no início do primeiro capítulo, quando anunciei a observação dos elementos compositivos da encenação como o objetivo daquele período. Porém, agora, o caminho é inverso, de modo que trago, ao centro da análise, os percursos de criação de Afoju na sua relação inevitável com os aspectos que envolvem a encenação. Neste intuito, decidi por desmembrar a personagem em duas energias, as quais chamei de energia de contenção e energia de expansão, ambas pautadas pelo trabalho corporal intenso, sendo que a primeira se dedica à fisicalização de imagens, enquanto a segunda busca pela espontaneidade de movimentos num limiar autobiográfico.

A necessidade dessa divisão, nas duas energias apresentadas, se dá unicamente para o presente exercício de escrita, considerando-se que, na prática, trata-se de um movimento contínuo e fluido de criação. Conscientizo-me de que, se buscarmos os sentidos literais dos

termos escolhidos para caracterizar cada uma das energias, encontraremos uma oposição diante dos seus respectivos significados, já que contenção refere-se a algo que está represado, mantido sob controle e que não se movimenta; enquanto expansão traz em si o sentido de dilatação, de um alargamento de fronteiras ou a propagação de algo. No entanto, durante a descrição que inicio, pretendo levar o leitor à compreensão de que, apesar de as duas energias serem trabalhadas, inicialmente, sob procedimentos distintos (os quais descreverei logo adiante), ambas são complementares de uma mesma personagem. Por isso, a busca criativa é por um fluxo que leve as energias, durante a representação cênica, a se manterem constantemente em interação, de modo que, no fim, a divisão proposta aqui não se faça mais possível e nem mesmo necessária.

Energia

A opção pelo termo energia, para enunciar as etapas do processo criativo, também não foi feita à revelia. Ao contrário, tem relação direta com um dos princípios com os quais o Laborsatori desenvolve seu trabalho, tendo em vista que –uma das bases formativas do grupo é exatamente o desenvolvimento de processos que oportunizem ao ator o encontro com sua expressão singular‖ (WEBER e NUNES, 2017, p. 115). Um dos caminhos possíveis para o alcance dessa expressão singular refere-se à prática de articulação da energia pessoal, de modo a ampliá-la na relação espaço-temporal e manipulá-la em direção a ações não cotidianas do corpo. Neste sentido, a teoria da Antropologia Teatral, de Eugenio Barba, se mostra de grande valia a esta dissertação enquanto um

[...] estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos técnica. (BARBA, 1995, p. 05)

Então, se o campo da antropologia observa o comportamento humano sob a perspectiva sociocultural e fisiológica, a antropologia teatral observa esse mesmo comportamento sociocultural e fisiológico, porém no estado específico de representação. Esse estado de representação, por sua vez, se dá pela prática de princípios comuns que, segundo Barba, constitui a técnica de uma atriz e almeja levá-la a um uso particular do corpo, ou melhor dizendo, a um uso extracotidiano do corpo (1995, p. 09). Sendo assim, as energias – de contenção e de expansão – se apresentam por uma organização distinta de técnicas

corporais com o objetivo de alcançarem, cada qual, uma qualidade de presença²⁰ para Afoju.

Para Barba (1995, p.74), a energia de uma atriz se define em sua -potência nervosa e muscular e tem um sentido equivalente à vida, à força, ao espírito ou, mais precisamente, a um estado de presença. Porém, não é necessariamente essa energia que faz da atriz uma atriz, já que todo ser humano é munido de uma determinada força vital que o movimenta, quer dizer, a vida é um manipular constante de energia, e à atriz cabe o exercício de articular a tal -potência nervosa e muscular na direção contrária às ações já codificadas do dia a dia. Assim, os princípios pelos quais a atriz pode articular sua energia constituem as diversas técnicas de atuação, e -esses procedimentos são projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, a fim de alterar o equilíbrio normal e eliminar a dinâmica dos movimentos cotidianos (IBID).

O fato é que os movimentos cotidianos estão intimamente ligados a uma espécie de identidade cotidiana, que tem como finalidade o estabelecimento de uma comunicação entre os sujeitos em seus contextos socioculturais e, para isso, prevê o mínimo de esforço físico para um resultado máximo, enquanto os movimentos extracotidianos constituem a arte da atriz através do -máximo emprego de energia para um resultado mínimo (IBID, p. 09). Compreendo que as formas cotidiana e extracotidiana são qualidades particulares de presença, portanto diferentes entre si. Porém, é preciso observar que há uma tensão que as mantém em constante fricção e que não permite o isolamento. Barba, sobre essa diferença, afirma que:

A maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como o fazemos na representação. Não somos conscientes das nossas técnicas cotidianas: nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Culturas diferentes determinam técnicas corporais diferentes, se a pessoa caminha com ou sem sapatos, carrega coisas em sua cabeça ou com suas mãos, beijam com os lábios ou com o nariz. O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um *bios* cênico, ou vida, do ator, deve ser compreender que as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, isto é, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo. (BARBA, 1995, p. 09)

²⁰ Reconheço que o caminho escolhido para a descrição que será exposta a seguir tende a conduzir o leitor a visualizar diferentes qualidades da presença da atriz, mais do que um estado de representação, de atuação ou interpretação. Porém, é preciso salientar que tanto as discussões acerca do estado de presença quanto as problematizações geradas nos últimos anos em torno das definições dos termos representação, atuação e interpretação são amplas e acabam por filiá-los a certos modos de conceber o trabalho da atriz e/ou caracterizar estilos teatrais. Conscientemente me afasto desse debate, de modo a manter o foco no objeto que conduz a presente dissertação e, assim, afirmo a opção de nomear a prática da atriz através dos termos citados acima em sua função como sinônimos.

É possível observar, nas palavras do encenador, que as técnicas cotidianas e extracotidianas são maneiras diferentes de utilização do corpo. Essa diferença se dá no modo como a energia é articulada em cada experiência. Ou seja, se por uma determinação cultural, na forma cotidiana, o sujeito não tem consciência do automatismo que toma seu corpo, na forma extracotidiana a atriz intencionalmente manipula sua energia para possibilitar ao corpo técnicas distantes dos hábitos corporais já condicionados, e é exatamente aqui que se encontra o processo de criação de Afoju.

Há ainda que se considerar uma terceira forma: a do acrobata. Este que, por sua vez, manipula energia em excesso e que, assim, supera o nível de distanciamento proposto pelas técnicas extracotidianas, por se tratar de uma transformação radical do corpo, logo inacessível à vida. Mas compreender o modo com que o acrobata articula sua energia é útil somente em termos de obter um panorama completo das possibilidades de presença, pois este não se aplica ao processo de composição da personagem, já que esta pretende ser completamente atingível pelo público (IBID).

Imaginação

Apontando na mesma direção da necessidade de reorganização do corpo da atriz, o ator japonês Yoshi Oida enfatiza a ideia do corpo como –um objeto que pode se fazer mais ressonante e significativo (OIDA, 2001, p. 68), se destacado de seus condicionamentos habituais. Pois, para ele, a atriz deve envolver o corpo inteiro na ação cênica, não importando o tamanho do movimento, já que não deve ignorar que esse trabalho com a energia não se limita à utilização do sistema muscular, mas estende-se ao campo mental através do uso da imaginação (IBID). Em suma, a proposta consiste no uso extracotidiano, tanto do físico como da mente. No caso de Afoju, os estados de energia que a compõem demonstram tanto tensões musculares, facilmente visíveis ao espectador através de um domínio técnico do corpo, quanto mínimas tensões internas ligadas à fluidez mental (IBID, p. 71).

O que quero dizer é que, no pleno exercício de criação da personagem, reorganizo meu corpo sob os diferentes níveis possíveis de energia. Isto é, ora trabalho sobre uma energia urgente e violenta, com a qual meu corpo se desloca pelo espaço, e que se manifesta claramente associado –ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa (BARBA, 1995, p. 81), como no caso da energia de expansão, ora dissimulo a energia em –algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que

flui no tempo sem se dispersar no espaço (IBID), como no caso da energia de contenção. E o caminho possível para o alcance desses estados é a repetição e o treinamento rigorosos do corpo, que tem como apoio os –processos mentais, _se‘ mágicos, subtextos pessoais, ou mesmo a possibilidade de imaginar –que seu corpo é o centro de uma rede de tensões e resistências físicas, irreais mas eficazes (IBID).

Vemos que as teorias de Barba e Oida se aproximam no modo como enfatizam a relação dos processos físicos e mentais no ato de criação da atriz. O treinamento no Laborsatori segue essa premissa de despertar músculo e mente em busca de uma ampliação da consciência corporal. O ator japonês elenca ainda mais motivos para que a imaginação seja exercitada paralelamente ao treinamento físico. Isso porque, se minha atenção estiver focada somente no músculo, o cansaço toma meu corpo, de tal modo que torna o movimento mais pesado, ameaçando sua execução. Ativar a imaginação durante o treinamento leva parte da minha concentração para as pulsões interiores, ou seja, há uma divisão da atenção capaz de garantir o rendimento físico e a auto-observação, paralelamente (OIDA, 2001, p. 44-45).

Em meio às inseguranças quanto à complexidade, tanto do exercício de descrição ao qual me propus quanto do próprio objeto da descrição, me inspiro na reflexão de Oida (2001, p. 57) e me questiono se foi uma má ideia escrever este estudo, já que se trata de um exercício, de todo modo, intelectual. Ao me lançar na descrição da encenação de *Njilas*, já pude destacar a dificuldade na transposição da ação dramática para a escrita; e ao me deparar com a intenção de descrever as técnicas e como elas se desenrolaram na prática de composição da personagem, o desafio, aos meus olhos, se agiganta. Contudo, renovo minha energia e busco apoio na afirmação de Nunes que diz que a teoria tem como única função auxiliar na resolução de um problema prático (2005, p. 176). Sendo assim, convido novamente o leitor a se manter presente comigo pelas próximas páginas.

Afoju, tem como função principal, dentro do enredo do espetáculo, o aconselhamento à governante de Lorum, pois trata-se de uma anciã cega com poderes divinatórios, e que traz, no corpo curvado, as marcas da longa vida, mas que, após o contato com Eliguá, alcança seu instinto njila, ou seja, um instinto que não mais pode ser contido. Desse modo, afirmo que não vivencio duas personagens (uma Afoju e uma njila do séquito de Eliguá), mas atuo como disparadora dos impulsos distintos de uma mesma mulher. Uma personagem. Estímulos diferentes. Caminhos opostos de criação. Caminhos estes que serão percorridos sob a luz da dinâmica que observei entre as dimensões das minhas formações pessoal e artística, a partir da análise dos percursos poéticos e técnicos de composição da personagem em questão.

2.1. ENERGIA DE CONTENÇÃO

Sob a etapa do processo criativo definido por mim como energia de contenção está essencialmente o trabalho de fisicalização das imagens, e alguns aspectos narrativos imputados a Afoju. Por isso, é preciso deixar claro que, no que diz respeito à criação da mitologia particular da personagem, o enredo de Tirésias em *As Bacantes* serve como fundo estrutural dramático sob o qual se desenvolve o enredo próprio de Afoju. Porém, é a mítica africana que atua como base para a construção física e imagética, além de servir de inspiração para a composição das visualidades que caracterizam a personagem. Portanto, Afoju é resultado do entrecruzamento do personagem grego Tirésias com os arquétipos dos orixás africanos Oxalufã e Oxaguiã.

Na busca por imagens da mitologia africana que pudessem me inspirar nesse entrelaçamento criativo, deparei-me com as ilustrações de Francisco Santos, no livro de Maria de Lourdes Siqueira (1995). Os dezenove desenhos em grafite representam os principais orixás difundidos na cultura afro-brasileira, e entre eles estão Oxalufã e Oxaguiã, as versões idosa e jovem²¹ do pai de todos os orixás, Oxalá. Foi sobre essas duas imagens que dediquei meu trabalho de fisicalização. Esse trabalho envolveu um mergulho sob a mítica de cada arquétipo separadamente, pois, assim como destaco os impulsos distintos nos quais identifico Afoju, ainda que Oxalufã e Oxaguiã caracterizem um mesmo orixá, são partes distintas e determinam energias antagônicas.

A -fisicalização de imagens foi o nome dado por mim para definir o exercício de reprodução das imagens dos orixás no meu corpo, prática que tem como princípio o uso do conceito de equivalência refletido por Barba (1995). Também se aproxima das bases de procedimento da Mimese Corpórea, linha de pesquisa do Lume Teatro²², sob a sustentação inicial de Luiz Otávio Burnier e continuada pelos pesquisadores que atualmente constituem o grupo. Nas palavras de Colla, o método -consiste num processo de trabalho que se baseia na observação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano, sejam elas oriundas de pessoas, animais, fotos ou imagens pictóricas (2010, p. 20).

A relação do Odin Teatret com o Lume se deu através de Burnier, que conheceu Barba

²¹ Apresento os orixás em ordem inversa à que são cultuados, por se tratar da ordem sob a qual se deu a composição da personagem.

²² O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, mais conhecido como LUME, tem quase 30 anos de existência e se tornou, no decorrer desse tempo, uma referência internacional de trabalho técnico do ator.

na França, na década de 1980, e o convidou a vir ao Brasil acompanhado de alguns dos seus atores. Entre aqueles que acompanharam o antropólogo teatral em sua visita a Campinas, sede do Lume, estava a atriz Iben Nagel Rasmussen, que estreitou relações com Carlos Simioni, cofundador do grupo. Iben convidou Simioni para integrar um grupo de pesquisa coordenado por ela, o Ponte dos Ventos, em que, apesar de utilizar da base técnica do Odin, a atriz desenvolvia uma maneira própria de treinamento. Em depoimento a Alana Saiss Albinati, na época estudante da Faculdade de Artes do Paraná, Simioni explica que participava anualmente do encontro do grupo de pesquisa na Dinamarca, sede do Odin Teatret. A cada retorno, trazia consigo as técnicas apreendidas com Iben e que, em parceria com Burnier, eram aplicadas e retrabalhadas diretamente com o grupo de atores do Lume, buscando o aprofundamento e a transformação dos procedimentos. O objetivo final era fazer das técnicas o que fosse necessário para o alcance de diferentes qualidades de energia (ALBINATI e BAFFI, 2012, p. 104).

Burnier teve como mestre Étienne Decroux, o ator e mímico francês que dedicou grande parte do seu trabalho à elaboração da técnica chamada por ele de Mímica Corporal Dramática. A técnica trazia em si princípios da atuação teatral que se tornaram norteadores de uma nova forma de expressão em ascensão no século XX. Segundo depoimento do próprio Barba, ao se conhecerem, era perceptível em Burnier as marcas do trabalho com Decroux, porém, -através da antropologia teatral e da maneira de inventar seu próprio teatro, que caracteriza o Odin, ele [Burnier] conquistou uma nova liberdade na utilização de toda a experiência de Decroux (IBID, p. 103). Teria sido esse, então, o caminho criativo que resultou no processo de trabalho conhecido como Mimese Corpórea.

Contudo, apesar de encontrar grande aproximação entre o método da Mimese Corpórea e o processo de construção de personagem que denominei técnica de fisicalização de imagens, vale ressaltar que as etapas iniciais descritas – como um exemplo prático de mimese – por Renato Ferracini, no livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2001), são voltadas aos registros de uma observação *in loco* de uma pessoa real. Para a criação de *Njilas*, usei apenas imagens desenhadas das figuras mitológicas, o que fez com que eu me afastasse daquele exemplo ao não ter tido contato com uma fonte orgânica que apresentasse gestualidades ou desdobramentos naturais de um corpo humano, inserido em qualquer que fosse o contexto.

Entre aproximações e afastamentos no modo como cada grupo opera o conceito da mimetização, seja na Mimese Corpórea do Lume, seja na fisicalização das imagens no

Laborsatori, um aspecto em comum é a ênfase dada, pelas duas práticas, à necessidade de dar vida à imagem que, num primeiro momento, se define por uma transposição mecânica. A fase da transposição mecânica é uma etapa fundamental do trabalho da mimese, que envolve o desenvolvimento de habilidades como a –precisão, colocação do corpo no espaço cênico, exploração de ritmos da mecânica do corpo e no aprendizado de dominar e conduzir o corpo no tempo/espacoll (FERRACINI, 2001, p. 215-216). Porém, Ferracini acentua os caminhos concernentes a uma nova etapa do processo de mimetização, essenciais para que a ação física se torne orgânica e viva:

Primeiramente, para que possamos detectar os caminhos que levam a esse processo de transformação mecânico/orgânico, podemos perceber uma interfase entre os processos de *observação* e posterior *memorização* e *codificação*. Essa –interfase sempre esteve presente, mas não conscientemente. [...] Trata-se do momento em que o ator, aos poucos, consegue se –soltar! do material de registro e começa a preencher a pessoa/personagem imitada com —vidal e liberdade, pois tem toda a parte mecânica interiorizada. O ator pode começar a imprimir sua organicidade às ações físicas e vocais. (IBID, p. 213)

Em consonância com Ferracini, no que se refere à busca por imprimir organicidade à imagem, o trabalho do Laborsatori faz uso daquilo que chama de revalorização do *mythos*, revelando uma dedicação especial à relação entre o ato da imitação e o *mythos* pelo qual é envolvido, de modo a não permitir que a pura transposição física da imagem se imponha à ação mítica que está por trás dela. Nas palavras de Nunes, –sem o *mythos* não haverá teatro, porque ele é a substância, a alma da poética teatrall (2012, p. 182). Com isso, destaca as conexões entre a ação mítica e o ato cotidiano, observando, entretanto, que:

[...] não se trata da imitação da realidade, entendida esta como cotidiano profano, mas do Real, como fundamento transcendente e imanente à realidade ordinária. Também se faz importante observar que, nessa perspectiva, é a vida cotidiana que reflete aquilo que o ritual (re)lembra ou ao qual remete (a ação mítica de deuses e heróis), não o contrário, pois o próprio da personificação não é a imitação/reprodução do cotidiano, mas a indicação de significados que podem lhe atribuir sentidos, indo além da finalidade imediata de cada ocorrência. Sentidos de vida e morte, tal qual a conexão entre fato e significado sugerida por Hillman. (NUNES, 2012, p. 57)

Atenta à relevância do *mythos* no ato da transposição das imagens de Oxalufã e Oxaguiã, descrevo, nas linhas que seguem, os processos de mimetização baseados nos desenhos do artista Francisco Santos: a leitura das imagens foi, durante um longo período, o primeiro passo para que eu pudesse me envolver com os pequenos detalhes, já que as ilustrações de Santos apresentam minúcias quanto à corporeidade. É de fácil observação, nas

imagens abaixo, que os desenhos são complexos quanto à perspectiva das diferentes partes do corpo, bem como à constatação de que as posições demonstram desequilíbrio, além da sugestão de terem sido apreendidas em pleno movimento.

Primeira etapa – a leitura das imagens

Como dito, esta primeira etapa envolve a leitura/observação das imagens de Oxalufã e Oxaguiã. Imagens pictóricas que se distanciam da fotografia naquilo que a define como um recorte de um fragmento da materialidade da vida humana. Mas que, de outro modo, se aproximam na finalidade da representação de uma realidade em uma outra dimensão que se efetiva na imaginação, tanto de quem desenha como de quem vê/lê o desenho. Ou seja, os arquétipos dos respectivos orixás são representados a partir das sensações, das percepções e dos desejos do próprio autor no que diz respeito, neste caso, ao imaginário da cultura afro-brasileira. Deste mesmo modo, meu olhar sobre as imagens é amplo e inevitavelmente comprometido à circunscrição da minha formação, que, como destaca Carvalho, envolve minhas experiências sociais, culturais, políticas e ideológicas (2011, p. 823) e que, por isso, media minhas interpretações sobre as obras.

Figura 8 - Oxalufã.

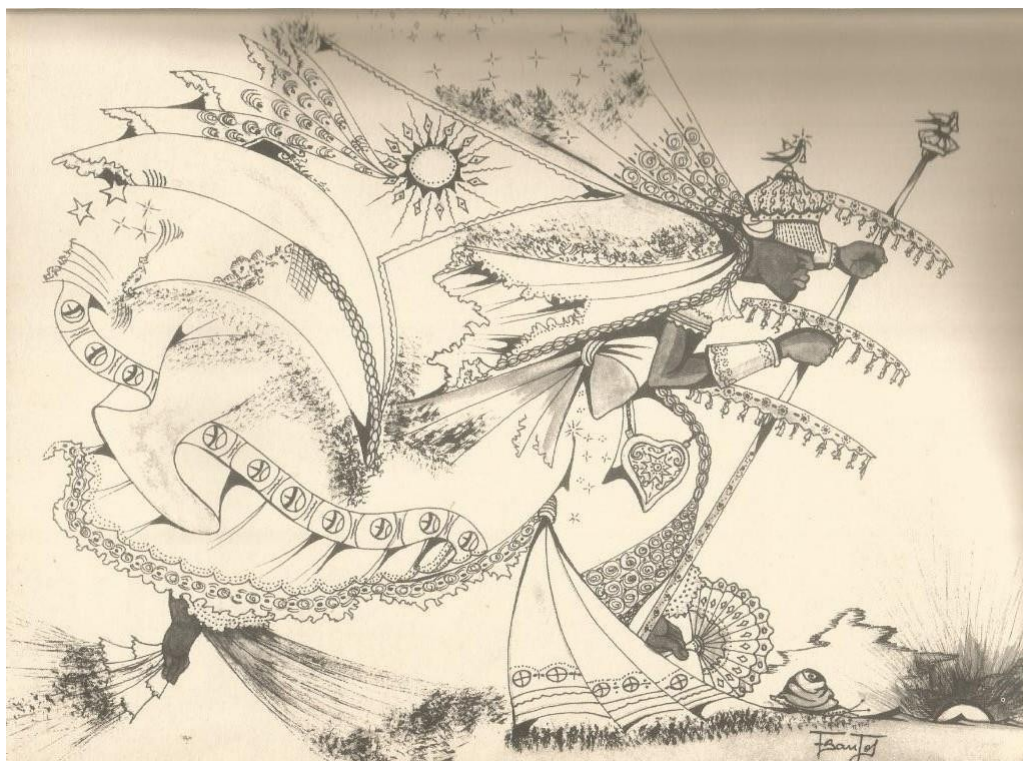


Imagem de referência para o processo de fiscalização de imagens (Fonte: *Os Orixás na vida dos que neles acreditam* – 1995).

A imagem de Oxalufã demonstra um arqueamento da coluna, observado pela posição da cabeça em relação, principalmente, ao pé esquerdo. Cabeça e pé traçam, juntos, uma diagonal quase perfeita dentro do enquadramento da folha de tamanho A4 em que a imagem foi imprimida. É possível afirmar que é o pé esquerdo que se mantém em oposição à cabeça por meio da presença do primeiro pododáctilo (ou dedão do pé) posicionado na extremidade direita do membro. Os braços demonstram o uso da articulação dos cotovelos, sugerindo que o *opaxorô* (o cajado símbolo do deus) está sendo mantido a uma distância pequena do corpo, com a mão esquerda segurando-o mais acima, enquanto a direita se posiciona mais abaixo.

A face é parcialmente encoberta pelo uso de um *adé funfun* (coroa com franjas brancas), um ornamento sagrado que só pode ser utilizado pelas divindades durante a incorporação no médium. Desse modo, não é possível o estudo dos olhos. O que me resta de face descoberta não me oferece informações significativas, com exceção da imobilidade da boca fechada, que aparenta certa concentração. Em oposição à imobilidade da boca, as vestes esvoaçantes do orixá sugerem a clara impressão de um movimento corporal para a frente, em velocidade suficiente para produzir, com o ar, um efeito de vento, sendo este, possivelmente, o responsável pela cinesia em que os tecidos se mostram.

O desenho apresenta ainda uma espécie de superfície plana, que se estende por metade da imagem e sobre a qual repousa um caramujo (ou *igbin* – animal símbolo do orixá, que, assim como Oxalufã, traria nos ombros o peso do mundo e de todo o infinito, representados pela espiral que o *igbin* tem na concha). Contudo, nenhum dos pés de Oxalufã toca a superfície, sugerindo, mais uma vez, que o corpo esteja em pleno movimento, e que, sobre esse movimento, tenha sido aplicada uma força razoável para tirá-lo do chão. Por fim, a imagem foi desenhada com a folha na posição horizontal, o que reafirma a evidente flexão dos joelhos, diminuindo significativamente a imagem em altura. Destaco duas curiosidades concernentes ao *mythos* do deus africano e que me parecem representadas na imagem: [1] apesar do movimento sugerido por todos os aspectos levantados acima, a figura mitológica permanece atrás do caramujo, animal conhecido pela lentidão no deslocamento, o que me faz refletir sobre a característica tranquila e afável do deus diante da sabedoria de um corpo resiliente; [2] no canto inferior esquerdo do enquadramento, surge a imagem do que parece ser o Sol. Além disso, na outra extremidade, o pé esquerdo está solto no vazio, já que abaixo dele já não há superfície alguma. Tudo isso reforça a natureza divina daquele que caminha acima das nuvens.

Figura 9 - Oxaguiã



Imagem de referência para o processo de fiscalização de imagens (Fonte: *Os Orixás na vida dos que neles acreditam* – 1995).

Oxaguiã, por sua vez, é ilustrado na folha em posição vertical, o que lhe confere altura em relação à representação de Oxalufã. A coluna está notavelmente ereta e mantém-se tensionada, isso porque os braços, ambos posicionados acima dos ombros, promovem um estiramento parcial das vértebras. Digo parcial, pois, quando concentro a atenção na cabeça, percebo que a face está de encontro com o braço direito, oferecendo a nuca para o braço esquerdo. Essa posição prevê uma torção da articulação de ambos os ombros e, como consequência, provoca uma abertura do plexo solar. Cada mão sustém um paramento-símbolo do deus, de modo que a direita segura firmemente uma espada, enquanto a esquerda ostenta um escudo, como se estivesse guerreando, prática que bem o caracteriza.

Assim como em Oxalufã, não tenho acesso aos olhos de Oxaguiã, pois este traz como adorno de cabeça um *adé irin funfun* (coroa em metal), que, igualmente, só me permite a constatação da imobilidade da boca. Porém, mais do que concentração, aparenta vigor no músculo das bochechas, possivelmente por uma reverberação da força empregada no resto do corpo. Em semelhança à representação de Oxalufã, o movimento das vestes sugere uma ação física veloz, porém, pela posição do que me parece ser um *brajá* (uma fieira de búzios usada como colar pelos praticantes do candomblé), que não toca o corpo em nenhum ponto, o

movimento pode ser resultado de um giro sobre si mesmo. O corpo se mostra apoiado somente por um dos pés, que ainda se equilibra sobre uma flexão plantar, o que novamente sugere a chegada de um giro ou salto, bem como a possibilidade de que o movimento, seja ele qual for, continue para além do que é captado na imagem. A perna esquerda, por sua vez, não aparece na imagem e, com isso, permite diversas interpretações. Diante desta liberdade, permaneço com a suposição de que ela estaria escondida por detrás das roupas, exatamente por estar em pleno ar durante o movimento circular de um giro ou do impulso de um salto.

A superfície sobre a qual está Oxaguiã é bem menos etérea do que aquela observada na representação de Oxalufã. A paisagem é composta por coqueiros ou palmeiras (não é possível a distinção), que claramente surgem em meio a pequenos montes de um solo igualmente difícil de definição. Esse cenário não me parece conter qualquer aspecto da mitologia particular do deus em questão. Por isso, dedico a ele pouca atenção. Finalmente, não poderia deixar de citar que, em ambas as imagens, os orixás trazem em seus ornamentos de cabeça a figura do pombo representando a mesma paz, pela qual Oxaguiã luta e sobre a qual Oxalufã ensina.

Segunda etapa – transposição das imagens no corpo

O passo seguinte à leitura/observação consiste em transpor a imagem do desenho para o meu corpo. Esse é o momento em que o princípio da equivalência de Barba se aplica quase inevitavelmente, isso porque, em oposição ao que se define como imitação, a equivalência –reproduz a realidade por meio de outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas é *deslocada* para outra parte do corpo (BARBA, 1995, p. 96). Ou seja, a reprodução da imagem no corpo automaticamente exige que eu promova uma equivalência de tensões, de modo que a força, vista no desenho, permaneça a mesma quando no corpo.

Para a transposição de Oxalufã, é necessário que eu flexione consideravelmente meus joelhos, colocando, praticamente, todo o peso do corpo sobre o pé (plantado no chão) e a perna direita. Diante da impossibilidade de reproduzir os pés fora do contato com a superfície, como sugerido na imagem, o pé esquerdo toca o chão somente com a metade da planta, como na meia ponta da bailarina, servindo somente de apoio para o alcance de um equilíbrio mínimo. O abdome permanece constantemente tensionado, pois é nessa tensão que se concentra toda a possibilidade de manutenção de um equilíbrio (precário) que auxilie na busca pela imobilidade corporal aspirada nesse momento. Assim como o abdome, o quadril

permanece encaixado, ganhando a tensão natural dessa posição. Treino, desde o início, com uma versão do cajado visto na imagem de Oxalufã (Tirésias, na maioria das vezes, também é representado segurando um cajado), então, a priori, pequeno é o peso que recai sobre os braços, pois, além das mãos repousarem sobre o cajado, os cotovelos articulados trazem os braços para perto do tronco, onde encontram apoio. Porém, em diversas ocasiões, retirei o cajado para observar a nova reorganização muscular, e o experimento deixa clara a inteligência corporal que imediatamente percebe a falta do ponto de apoio e aciona a região do plexo solar para sustentar a articulação do ombro, que agora pulsa em uma tensão mais evidente que a utilizada no experimento com o cajado, isso porque, na falta do cajado como ponto de apoio, a articulação dos ombros precisa manter os braços no ar.

A posição em desequilíbrio, ou equilíbrio precário, ou ainda equilíbrio extracotidiano, de ambas as imagens, reivindica um esforço da musculatura, principalmente do abdome e das pernas, onde se concentra grande parte da energia. A concentração de energia no tronco e nas pernas define uma posição básica que proporciona, nas fases seguintes, uma liberdade às mãos e aos braços para assumirem posições e sugerirem diferentes significados à posição básica, porém sem afetá-las diretamente. Contudo, nessa fase inicial, os braços permanecem imóveis, pois busco atingir o maior grau de fidelidade em relação às imagens originais (BARBA, 1995, p. 97).

A imobilidade que objetivo, nesse caso, é uma imobilidade, como diz Barba (1995, p. 11), estática, porém dinâmica, isso porque efetuo pequenas alterações no equilíbrio da posição. Essas alterações variam entre microdeslocamentos do tronco para a frente, os quais impõem o peso do corpo sobre o pé direito, ou microdeslocamentos do tronco para trás, os quais automaticamente empurram meu quadril ainda mais à frente, distribuindo o peso para as duas pernas, assim como para o próprio quadril.

Esses micromovimentos são uma espécie de núcleo que, escondidos nas profundezas das técnicas corporais cotidianas, podem ser modelados e ampliados para aumentar a força da presença do ator ou bailarino tornando-se assim a base das técnicas extracotidianas. (BARBA, 1995, p.11)

Esses deslocamentos mínimos, executados a uma determinada velocidade, são capazes de garantir a imobilidade com o máximo de energia, já que ameaçam meu equilíbrio cotidiano, deixando meus músculos constantemente tensionados (IBID, p. 96). Contudo, essa ameaça se mostra ainda mais evidente na transposição da imagem de Oxaguiã, já que, diante da necessidade de me equilibrar sobre somente um dos pés, posição em que o arquétipo é

apresentado, meu corpo acaba por ter que promover uma reorganização mais radical das relações musculares no intuito de impedir uma queda (IBID, p. 35).

Diria que a manutenção da corporalidade de Oxaguiã é um desafio que depende ainda mais desses mínimos deslocamentos, e em velocidade superior à aplicada em Oxalufã. Há um único ponto de apoio, então preciso aplicar uma quantidade exata de energia que seja capaz de imprimir a qualidade de presença demonstrada na representação, e ainda assim me manter corporalmente na imagem. Diante da leitura sobre a imagem, expus, como uma das minhas percepções, que o recorte teria sido captado no momento exato em que o corpo aterrissa de um giro em si mesmo. Então, começo por girar em torno do meu eixo, congelando a ação no instante anterior àquele que sugere o repouso do corpo. Entretanto, para que o giro seja possível, devo aplicar-lhe uma força capaz de mover o corpo todo pelo tempo necessário para alcançar os 360°, mas a intensidade da força necessária a essa ação dificulta o congelamento da mesma no exato momento em que pretendo. Por isso, vou em busca de um contraimpulso, de modo que, se meu giro será para a direita, começo pelo seu oposto, pelo impulso do corpo tensionado para a esquerda. Imagine uma catapulta, como aquelas vistas em filmes de guerra, usadas para lançar projéteis sobre o inimigo, elas são tensionadas, primeiramente, na direção contrária ao lançamento. Essa é a lógica do contraimpulso no corpo. Porém, do mesmo modo, devo calcular a força desse novo movimento para que ele não se converta na mesma armadilha, na qual a aplicação de força em excesso, no contraimpulso, também pode levar meu corpo à queda (CARRERI, 2011, p.80).

Acionar o contraimpulso transformou o modo de experimentar a imagem de Oxaguiã. Digo isso baseada na afirmação de que –o equilíbrio é sempre o resultado de duas forças opostas mas equivalentes‖ (IBID, p. 81). Então, apliquei uma força equivalente em oposição ao movimento inicial do giro. Isso fez com que eu percebesse que o giro não era essencial para alcançar a posição corporal sugerida na imagem. De modo mais claro, começo por aplicar a força no contraimpulso e congelo o movimento no ato do disparo para o que seria o giro, ou seja, por meio do contraimpulso, acesso a imagem já no início do giro, e não mais no final, garantindo o equilíbrio para manter-me na imagem. Alcançada a imagem, tal qual como pretendo, permaneço nela aplicando as mesmas pequenas alterações de equilíbrio descritas em Oxalufã.

Terceira etapa – ampliação das imagens no corpo

A terceira etapa consiste em ampliar os movimentos das imagens, de modo que lentamente entrego cada parte do corpo ao impulso, até então represado na imagem estática. Trata-se de um exercício no qual um pequeno deslocamento espacial é inevitável, porém não é este o foco, isso em razão de essa fase se definir por um estudo preciso do caminho transitório para o que seria uma próxima foto (chamo de foto cada uma das imagens estáticas construídas a partir da imagem original). No caso de Afoju, parto da imagem original de Oxalufã e, então, crio três fotos na transição em direção à imagem original de Oxaguiã. Esse processo se dá quase como um *flip book*, ou folioscópio, uma técnica de animação na qual desenha-se uma série de imagens em sequência e, ao serem folheadas rapidamente, ganham movimento e contam uma história.

A escuta do corpo é fundamental no percurso de transição de uma imagem para a outra. Ele próprio decide por qual caminho seguir. Contudo, –não se trata de uma decisão intelectual na qual o cérebro diz ao corpo aonde ele tem de ir, mas é uma questão de ouvir a noção de tempo do próprio corpo (OIDA, 2001, p. 64). Por isso, permaneço em cada umas das imagens por diferentes períodos de tempo a cada repetição. No caso da prática de fisicalização das imagens, as transições se desenvolvem tanto por ampliação como por redução. Pois, depois de repetir o procedimento de construção da imagem por algumas vezes, pergunto ao corpo para onde ele deseja seguir (cabe dizer que, a cada repetição desse mesmo exercício, o corpo pode decidir iniciar por diferentes partes, e o que farei adiante é somente oferecer um dos exemplos): sinto as pulsações centradas no ventre enquanto experimento a imagem de Oxalufã; lentamente, deixo que os micromovimentos aumentem sua intensidade e se repitam por um tempo. Em seguida, vou incluindo ao movimento a coluna vertebral, os ombros, o pescoço e assim por diante, até que o movimento tenha se expandido para o corpo como um todo. O corpo tem urgência de movimento depois de passar por um período de imobilidade, por isso –sempre que estivermos numa certa posição ou padrão de movimento, o corpo vai querer fazer alguma coisa em resposta. É preciso aprender ouvir o que o corpo quer fazer (IBID, p. 65).

Então, parto do corpo neutro em direção à imagem de Oxalufã; depois, da imagem de Oxalufã em direção à imagem 1²³; da imagem 1 à imagem 2; da imagem 2 à imagem 3; e da imagem 3 à imagem de Oxaguiã; definindo, assim, uma partitura com começo, meio e fim.

²³ Durante o processo de criação, as imagens surgidas entre as referências iniciais foram numeradas e não nomeadas.

Meu corpo se move como um todo entregue à recente ampliação de movimento, que tem como ponto inicial a imagem de Oxalufã. Para voltar a experimentar a imobilidade dinâmica da imagem 1, deve fazer o caminho inverso, ou seja, se desenvolver por redução, de modo que os movimentos se tornam cada vez menores e mais focados, até que volte a experimentar os micromovimentos de uma imagem novamente estática. Trata-se de uma nova urgência do corpo que, uma vez em aceleração, deseja ralentar o movimento, até retornar à sua velocidade normal. Em suma, nessa etapa, desenvolvo uma partitura que intercala os desenvolvimentos por ampliação e por redução a cada transição, até alcançar a imagem final de Oxaguiã, quando finalizo a partitura. Um novo início se dá a partir de uma posição neutra do corpo em direção à imagem de Oxalufã, e assim por diante, sempre com interrupções entre as repetições, ou seja, executo uma partitura inteira e, ao chegar na imagem final, interrompo-a para me colocar novamente em corporalidade neutra, e então recomeçar (IBID).

Quarta etapa – ampliação das imagens no espaço

Essa é a última etapa do exercício de fisicalização das imagens ainda fora da situação de cena, ou seja, a etapa anterior às improvisações que exigem uma articulação maior com o texto, com as informações contidas nele e com uma possível estrutura de cena. Uma etapa objetiva, porém não menos complexa. Ao contrário, essa etapa se mostra ainda mais potente na medida em que repito a partitura, agora de modo ininterrupto, na qual as imagens acabam por se diluírem no movimento transitório entre uma e outra. Ainda é imposto a essa etapa, em um primeiro momento, o mínimo deslocamento espacial. Então, repito a partitura completa, porém sem interrompê-la, até que não seja mais possível identificar o início e o fim. Dito de outro modo, no movimento contínuo de transição entre uma imagem e outra, as fronteiras entre elas se suavizam, imprimindo um fluxo orgânico à movimentação. O resultado é o surgimento de novas posturas e deslocamentos que delineiam corporalmente a personagem, além de conferirem-lhe uma mitologia própria, diferenciada e não comprometida com as fontes originais.

Em seguida, há o que classifico como uma evolução da quarta etapa, já que a proposição inclui somente a abertura para um deslocamento espacial livre, além de prever que a partitura seja relativizada por meio da experimentação de uma sequência igualmente livre. Agora, a sequência das imagens não é mais uma regra, ao contrário, o mais importante é permanecer em fluxo, experimentando as imagens aleatoriamente. O que pretendo, ao final

dessas etapas de trabalho, é que meu corpo ganhe autonomia para transitar pelas diferentes energias que experimentei no decorrer das etapas, de modo que, ao acessar as diferentes posturas geradas pelas imagens, sejam as originais, sejam aquelas que emergiram durante o processo, eu consiga imprimir a qualidade de presença necessária às diferentes situações de cena.

Um aspecto importante sobre a situação de cena de Afoju é que, sobre ela, recai grande parte da função narrativa da encenação. Ela é a primeira a estabelecer o contato direto com o espectador, buscando situá-lo quanto à epidemia que levou as mulheres à dança frenética. Porém, não se prolonga em demasiadas explicações. Por meio das falas iniciais de Afoju, o público é capaz de compreender o que acabou de presenciar (cena inicial descrita em diversos trechos). Sobretudo, a falta de maiores justificativas oferece margem para que o relato narrado se mantenha pulsante na memória de quem ouviu e, desse modo, permaneça em constante dilatação. Afoju é peça fundamental daquele jogo proposto para com o público, já que, a cada episódio narrado, ela expõe somente as informações necessárias, deixando que cada espectador construa o desenvolvimento dos fatos em uma experiência individual e em relação direta com sua predisposição imaginativa.

A mitologia própria da personagem, sendo ela a sábia conselheira de Lorum e a primeira a se entregar ao estrangeiro, concede permissões a Afoju: a de transitar entre os momentos de experimentação do transe (enquanto vivencia sua energia de expansão) e o papel de narradora dos fatos (enquanto vivencia sua energia de contenção), ainda que não seja a única portadora da função. É em decorrência dessa dupla experiência que Afoju se apresenta, quando em relação direta com o público, com o corpo curvado, sustentado por um cajado com o qual tateia o chão enquanto caminha, executa movimentos sutis e curtos, nem sempre lentos (imagem referencial: Oxalufã).

Porém, posto que a postura da personagem é resultado da transição de uma imagem à outra (Oxalufã – Oxaguiã), estabeleci que Afoju alcançaria cada uma das imagens corporais conforme seu estado emocional. Sendo assim, ao passo em que se agita com as coerções de Eledá, ou mesmo com as investidas de Eligüá – no jogo de sedução para ceder-se aos seus mistérios –, a personagem, muitas vezes, se eleva, dando ao corpo uma postura quase ereta, além de se precipitar em gestos evidentes e firmes para comunicar sua oposição à conduta impositiva da governante de Lorum, bem como render-se ao estrangeiro (imagem referencial: Oxaguiã).

Aspectos que conectam as energias de contenção e expansão

Pauto este trabalho, em relação às energias que compõem Afoju, pela articulação de uma energia extracotidiana, no intuito de transformar minha presença cênica por meio de um comprometimento integral do corpo, e no alcance de um equilíbrio entre a vida interior e a expressão exterior na mesma proporção. Refiro-me ao trabalho de dilatação das capacidades física e mental com o qual o Laboratori trabalha, e que é exaustivamente perseguido durante os laboratórios de criação. Entendo o termo -mentall como algo que está além das atividades intelectuais, isto é, o que se relaciona ao coração, ou -em termos de nossa parte interna ou espírito (OIDA, 2001, p. 71). Assim, a energia de contenção é elaborada em um percurso oposto ao da energia de expansão, no que se refere à manipulação das movimentações internas e externas.

A prática de fisicalização das imagens trabalha, predominantemente, com as qualidades da imobilidade ou da movimentação lenta, e sob uma estrutura mais ou menos estabelecida de passos a serem seguidos. Nas primeiras execuções, o exercício é repleto de novidades e, nesse sentido, as imagens de Santos são muito desafiadoras diante da complexidade que apresentam. Os laboratórios foram, em sua maioria, filmados e se tornaram dados sob os quais me orientava no desenvolvimento do exercício. Passei, porém, a me incomodar com o que via no vídeo. Consideradas as devidas proporções da diferença entre o material audiovisual e a presença ao vivo, percebia uma discrepância entre a tensão muscular que imaginava empregar, durante a feitura do movimento, e aquela que, de fato, era visível no corpo.

Busquei, por algumas semanas, reverter a qualidade de movimento observada nos vídeos, porém não alcançava grandes êxitos. Foi quando identifiquei algo que me chamou à atenção: estava trabalhando externamente a partir das pulsões internas, que eram baseadas na mitologia dos arquétipos em questão, e cuja minha interpretação era, no caso de Oxalufã, de uma corporeidade tranquila, calma e resignada, assim como em Oxaguiã, que, apesar de uma corporeidade mais ativa, mantinha características semelhantes. Ou seja, os movimentos internos e externos pulsavam no mesmo estado, e essa concomitância, segundo Oida (2001, p. 71), resulta na insipiência que eu havia detectado nos registros. A conclusão foi a de que eu deveria aprender a transformar meu movimento interno, de modo a trabalhar sob uma energia intensa e efervescente, em oposição à postura tranquila.

[...] quando se pede para que fiquemos calmos ou imóveis, há uma enorme dinâmica interna. Giramos muito rápido internamente. Se essa —usinal interna não existir, ações silenciosas ou momentos de serenidade não terão nenhum impacto. O inverso também é verdadeiro. Quando empreendemos ações físicas fortes ou violentas, devemos reter um núcleo de tranquilidade. (OIDA, 2001, p. 72)

Desse mesmo modo foram os registros dos exercícios de criação da dança de njilas, que denunciaram uma movimentação sobrecarregada e aleatória, perceptivelmente determinada por uma tentativa racional de parecer corporalmente entregue e excitada. A falta da dinâmica entre as pulsões internas e os movimentos externos se mostrava ainda mais severa nesse fragmento do trabalho. Sob os conselhos obtidos pela teoria de Oida, compreendi, naquele momento, a importância de experimentar a dualidade proposta por ele: -Quando descobrimos mansidão física, não se trata de uma mansidão completa; há igualmente um dinamismo interno. Quando descobrimos dinamismo físico, devemos equilibrar com calma interior (IBID, p. 72).

Atingir a consciência de que idealmente manter uma contradição entre os movimentos internos e externos é um caminho potente para a composição da presença cênica almejada foi um passo significativo para a evolução do trabalho, porém não foi, de todo modo, suficiente. O desafio estava em como acionar a capacidade de transformar os movimentos, internos ou externos, quando necessário. Portanto, alguns elementos ganharam maior atenção daí em diante. Passei a investir na repetição e na auto-observação, além de contar com o olhar comprometido da direção, no intuito de, juntos, superarmos as lacunas detectadas.

Os ensaios duravam em torno de 3 horas, e o propósito da direção, para com os laboratórios, se conectava novamente ao pensamento de Oida, no que diz respeito ao trabalho físico superar a ideia de uma mera preparação para um momento seguinte de atuação. Essa ideia de uma etapa preparatória soa como um momento em que o comprometimento pode ser relativizado, já que o trabalho considerado mais importante ainda está por vir. Na verdade, o trabalho físico -capacita o ator a ganhar uma compreensão mais profunda de um processo fundamental: através do corpo, aprender algo que vai além do próprio corpo (OIDA, 2001, p. 58). Portanto, a dança de njilas era, normalmente, nosso estímulo físico inicial, mesmo que o laboratório do dia tivesse o trabalho de fisicalização das imagens como foco. Isso porque, tanto um como o outro, por meio de procedimentos distintos, exercitavam o manter-se presente no corpo. Então, para qualquer que fosse a sequência de trabalhos, a dança era considerada um início coerente para o estabelecimento do vigor muscular e para a manutenção do estado de presença.

A repetição, nos ciclos da prática de fisicalização das imagens, talvez seja mais evidente que na dança de nǐilas, dada sua composição por partituras fixas. A cada etapa, porém, a repetição segue padrões diferentes. A repetição da postura física é um dos caminhos possíveis para a transformação do movimento interior, e esse é o percurso pelo qual desenvolvo a energia de contenção. Mas o inverso também é possível, ou seja, centrar a atenção nos sentimentos pode imprimir formas ao corpo, percurso pelo qual desenvolvo a energia de expansão. Este, porém, me é um caminho razoavelmente perigoso. Isso porque a difusão na atenção deve ser extrema para que eu possa ter contato com meus sentimentos (de excitação, por exemplo, como na energia de expansão), mas sem me ocupar totalmente deles, pois essa identificação completa inibe o surgimento natural de outras sensações. Trata-se do risco de uma inflexão mental, isto é, ao fixar minha mente em um único sentimento, acabo engessando o movimento exterior. A propósito, identifico esta como a minha maior dificuldade, e sobre a qual me dedicarei logo mais.

Em contra partida, o nível de improvisação na prática de fisicalização das imagens é muito menor que na dança de nǐilas. Desse modo, a repetição em determinado momento se tornou tediosa. Aliás, alguns foram os períodos em que o tédio tomou conta das imagens. De certo modo, a evolução das etapas era, por si só, um antídoto contra o tédio. Porém, cada etapa levava semanas para se completar, e, por isso, os momentos de estagnação eram inevitáveis. Algumas opções, talvez, teriam sido diminuir o tempo de permanência em uma determinada etapa, introduzir novos estímulos e transformar a dinâmica por meio de gradações e variações com maior frequência. Contudo, concluí que utilizar de estímulos novos com tanta regularidade funcionava, para mim, como uma fuga do real exercício que eu necessitava: o de permanecer no tédio até que eu mesma pudesse reverter esse estado por meio do treinamento da mente e, assim, alcançar novamente uma presença cênica interessante. Sendo assim, precisava me manter atenta para não permitir que as posturas se tornassem puramente mecânicas e, somente nas ocasiões em que esse perigo se mostrasse intransponível, empregar os contrastes necessários. Afinal

Durante o treinamento, o ator ou atriz pode modelar, misturar, explodir e controlar suas energias, deixa-las ir e jogar com elas, como algo incandescente que, não obstante, é controlado com precisão fria. Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo de improvisação e da representação. (BARBA, 1995, p. 246)

Então, na dança de njiilas o jogo de improviso é bem mais evidente, e a manutenção do fluxo é mais estável. Nesse sentido, esse fragmento oferece pouca oportunidade para o tédio, no sentido de uma sensação enfadonha, desinteressante. Não que esse estado não exista, ao contrário, se a mente não permanecer em constante exercício de atenção, essa sensação se instala da mesma forma como na fisicalização das imagens. Contudo, são tão diversos os estímulos, nesse caso, que o maior desafio se torna outro: o cansaço. E apesar dos obstáculos se apresentarem por estados físicos distintos, a solução é semelhante nos dois casos e está novamente centrada no treinamento da mente, pois, como Carreri, observo que ela é a minha principal adversária:

O que se cansa primeiro? O corpo ou a mente? No que me diz respeito, sei que é a mente. O aborrecimento gerado pela execução mecânica dos exercícios ou das sequências fixas de ações cansa e provoca a tentação de desistir. Para isso, quando treino, devo ter a mente ocupada, pensando nos seguintes elementos:

- espaço (em que direções desejo me mover e seguindo que linhas: retas, curvas, ziguezagues);
- energia (com que intensidade executar as ações);
- velocidade (com que tempos e ritmos);
- dimensões (qual tamanho dar às ações).

Desse modo, crio um contexto que permite à minha mente começar a projetar imagens sobre o muro cinza do aborrecimento e dar às ações que estou executando outros significados aos quais reagir. (CARRERI, 2011, p. 84)

Em síntese, ambas as energias que compõem Afoju se ligam pelo trabalho corporal intenso e pela articulação de uma energia extracotidiana. Contudo, se afastam naquilo que define a energia de contenção como um trabalho físico voltado à reatualização no corpo da mitologia particular da personagem, além de apresentarem uma sequência organizada das etapas de composição (percurso: movimento externo em direção ao movimento interno). A energia de expansão, de outro modo, trabalha como uma experiência emocional vivida diretamente no corpo e é impulsionada pela exploração das minhas memórias de vida, com o objetivo de revelar –uma expressão anárquica, que visa escapar de limites disciplinantes [...] (COHEN, 2002, p. 31), afastada do meu padrão de expressão (percurso: movimento interno em direção ao movimento externo). Por fim, se a energia de contenção foi desenvolvida em quatro etapas sequencialmente organizadas, a energia de expansão se desenvolve por meio de improvisação e é composta por etapas desenvolvidas sob uma alternância constante e de difíceis delimitações.

2.2. ENERGIA DE EXPANSÃO

Há pouco, associei a energia de contenção à parte do processo criativo que se liga aos episódios narrativos e à prática de fisicalização das imagens, um fragmento, de certo modo, mais subordinado à palavra. Agora, faço uso do que chamei de energia de expansão para situar Afoju no que se refere ao seu instinto njila. Assim me refiro aos momentos em que a personagem utiliza essencialmente da linguagem corporal para se comunicar com o público, valorizando uma criação mais imagética. O instinto njila se instala após o processo de transformação da personagem e se expressa, na maioria das vezes, por meio das danças e dos rituais coletivos, por isso denominados -coro de njilas|. Da energia de contenção para a energia de expansão, é possível observar uma -[...] estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade [...]| (COHEN, 2002, p.97).

Do mesmo modo, o empenho do trabalho corporal na composição promove um campo propício ao exercício da individualidade e da especificidade, próprio daquilo que a expressão da dança de njilas e a metáfora do trabalho pretendem. O grande estímulo para a construção de Afoju em seu instinto njila é a experimentação da dança, a qual chamei de -pessoall|. Sabe-se que o termo -dança pessoall| também difunde e caracteriza uma das linhas de pesquisa desenvolvida pelo Lume. Apesar disso, desta vez, aproximo a prática às linhas gerais de outra vertente contemporânea do teatro: a *performance*, exatamente no que sugere a respeito da elaboração de uma técnica individual e da busca pela espontaneidade de movimentos.

Minha busca criativa para a dança de njilas se dá por meio do acesso de fatos latentes da minha história pessoal, capazes de efervescerem meu corpo na direção de experimentar novas formas de expressão. Contudo, nas palavras da encenadora e performer da Taanteatro Companhia, Maura Baiocchi, o modo de acesso a esses fatos não deve se limitar somente no -reconhecimento de uma vida anterior a partir de memórias disponíveis, mas de uma construção ativa da memória, um mapeamento dinâmico e crítico que diferencia e questiona noções e códigos de identidade| (IBID, 2016, p. 42). Assim, me assumo como o sujeito e o objeto da minha própria obra, formulada na exata fronteira entre aspectos de arte e vida. Esse argumento é visto como central na prática da Taanteatro e tem clara contaminação da teoria da *performance* defendida por Renato Cohen (2002).

Todavia, a *performance* é tomada, aqui, principalmente no que concerne à sua aproximação com o movimento da *live art*. Uma forma de romper com as regras e com as convenções que delineiam a arte em sua função puramente estética, de modo a resgatar -a

característica ritual da mesma. Um modo de ver a arte que diminui a distância entre os limites que a separam da vida e que, para isso, –estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado (IBID, p.38).

Sendo assim, a energia de expansão corresponde a uma partícula de um contexto teatral mais amplo, em que se aplica o elemento da liberdade da *performance*. O contexto mais amplo ao qual me refiro se constitui por cenas construídas a partir de uma priorização do discurso racional, que acaba por levar o espectador por um caminho de entendimento da cena. Para isso, o assunto sobre o qual se encena é um dos focos centrais no exercício de montagem. Esse formalismo do teatro clássico é característica facilmente notada nas cenas em que Afoju experimenta sua energia de contenção. Tenho, porém, a clara percepção de que o objetivo primeiro da experiência de *Njilas* era o de se aproximar, como um todo, dessa liberdade proposta pela arte da *performance*, de modo a proporcionar ao público –uma leitura emocionante que, ao invés da compreensão, o levasse a sentir o que se passa na cena, dando maior ênfase ao –como aquilo está sendo feito (IBID, p. 66). Todavia, os descompassos observados no primeiro capítulo, sob o tópico NJILAS como *work in process*, nos desviaram desse caminho, resultando em um espetáculo que transita entre essas duas atmosferas (a que prioriza a esteticidade e a que se propõe ritual), apesar de o –demonstrar como aquilo está sendo feito se manter como o propósito principal da encenação em relação ao público.

Então, na energia de expansão, empreendo um mergulho psicofísico com vistas a ampliar os limites do meu corpo, me colocando de encontro com o grotesco de minha realidade biológica. Para isso, promovo uma intensificação no trabalho de contexto, ou de referencial pessoal, –que visa, através do incremento do nível de atenção, autopercepção e ampliação de repertórios, adensar o campo idiossincrático do indivíduo (COHEN, 2006, p. 75). A partir de então, busco desenvolver o que entendo como uma –inteligência sensorial pautada na vivência do desejo, adotando como método a identificação e a permanência no estado de prazer (WEBER e NUNES, 2017, p. 112).

Ao trilhar o caminho do princípio do prazer, a *performance* resgata as idéias de uma prática da arte pela arte. Ou seja, a arte não se submetendo a ditames externos: não se faz uma comédia de costumes ao gosto comercial, nem um texto ideológico que fomenta a conscientização política, nem uma montagem dramatúrgica regionalista. A *performance* trabalha ritualmente as questões existenciais básicas utilizando, para isso, recursos que vão desde o Teatro da Crueldade até elaborados truques signícos. (COHEN, 2002, p. 45)

A dança de Afoju, tomada por seu instinto njila, se desenvolve por meio de uma movimentação eufórica, quase delirante, que tem como princípio a expressão corporal das

minhas poéticas próprias, de forma a compor minha dança pessoal. Trata-se de uma expressão espontânea de movimentos significantes quanto à reconexão com meu corpo, com minhas emoções e com minha própria feminilidade, expressa não por sua fragilidade imposta pelo pensamento social, mas pelos desejos e prazeres característicos de minha natureza de mulher. A movimentação se desenvolve por improvisação, porém conectada com a ideia de fazer vir à tona o que Baiocchi chama de –paisagem interiorl:

A mente em seu estado mais primitivo compara-se ao leito de um rio (a terceira margem), por onde o fluxo da vida ecoa ininterruptamente de maneira abissal, desde o início dos tempos. A psique, tanto quanto o corpo (estrutura densa, visível) não poderia deixar de ter sua história evolutiva. Para Jung, a alma é naturalmente religiosa. O arquétipo divino está lá gravado, desde os primórdios da existência, sem que tenha havido necessidade de nenhuma sugestão exterior. Há uma diferença sensível entre dançar algum fenômeno que existe fora do corpo. A paisagem interior emerge do corpo naturalmente, como uma imagem virtual dos dados da memória individual-coletiva. (BAIOCCHI, 1995, p. 19)

Como forma de acessar essas imagens virtuais, foi necessário o levantamento daquilo que, no Laborsatori, chamamos –gênesel, mas que Baiocchi denomina como –mitologia [trans]pessoall, que:

[...] envolve a paisagem ou drama interior relacionado a aspectos biográficos e culturais, biotopia ou experiências –definitivasl e particulares, bem como a processos mais sutis, como as imagens de inconsciente coletivo (arquétipos), que são o conjunto de fatos psíquicos latentes no indivíduo, mas que influenciam sua conduta e podem facilmente aflorar a consciência. (BAIOCCHI, 2007, p. 157-158)

O desafio, portanto, é elaborar um escrito, de certo modo livre, considerando o resgate de memórias, sob uma sólida consciência para não incorrer em generalizações e superficialidades. Não nos pautamos por um questionário, mas numa escrita livre, do mesmo modo que não compartilhamos o material coletivamente, como na Taanteatro. Porém, o objetivo final mantém-se em semelhança, o de encarar –as idiossincrasias de minhas experiências pessoais, pensar e agir sobre elas, ciente de que o grau de profundidade no mergulho subjetivo seria diretamente proporcional à intensidade [da gênese]l (ABREU *apud* BAIOCCHI, 2016, p. 80).

Também é importante ter em mente que as míticas constituintes do espetáculo me acompanham nessa incursão, operando como um caminho de acesso à memória coletiva ou, como diz Villanova, na relação com a realidade da minha psique (2014, p. 18-19). Encenar *As Bacantes* era um desejo que me acompanhava desde os meus primeiros anos de teatro. No momento de escolhê-la como uma referência basilar para a encenação de *Njilas*, percebi que

minha atração pela dramaturgia em questão falava aos meus anseios de revelar-me livre para vivenciar qualquer que fosse, e como quisesse, as experiências da vida, sem que, para isso, estivesse infringindo uma lei ou desobedecendo uma ordem. Como Villanova, porém, por um momento me repreendi: –Deixa de querer usar o teatro para realizar suas próprias fantasias!. Mas, assim como ela, –escolhi assumir esse desejo! (IBID, p. 42).

Paisagem propulsora

A história de mulheres que deixaram suas casas para subirem o monte Parnaso e se entregaram à energia dionisíaca, dançando nuas e embriagadas em homenagem ao deus, coincidentemente (ou não) foi a inspiração da iniciação aos calouros do Festival de Teatro, organizado pela Federação Mato-Grossense de Teatro, no ano de 2002. A iniciação era uma espécie de ação ritual para entrosar os recém-chegados, uma atividade extraoficial totalmente organizada pelos participantes veteranos, sem relação direta com a organização do evento.

O Festival reunia artistas de todo o Estado, que, naquele período, efervescia em novos coletivos e companhias. O Estado era dividido em cinco polos. Cada polo reunia um determinado número de cidades, geograficamente próximas, que participavam de uma mostra competitiva, de onde saíam os espetáculos creditados a concorrerem no festival. Aqueles eram tempos fartos, no que se refere às verbas públicas do Estado, destinadas ao evento. Naquele ano, ficamos em um mesmo hotel-fazenda, muito bem localizado na área urbana da tórrida capital Cuiabá.

Na primeira noite de festival, depois de assistir ao espetáculo de abertura, voltei ao hotel, juntamente à delegação referente ao polo do qual meu grupo de teatro fazia parte. Ao chegar, encontrei uma festa à beira da piscina. Sabia do que se tratava e me pus ansiosa a me vestir para a iniciação. Porém, fui pega de surpresa pela proibição em participar da atividade. Isso porque minha diretora de teatro tinha conhecimento acerca de como funcionavam essas ações e, sentindo-se responsável pela minha menoridade, 15 anos na ocasião, considerou inapropriado o meu envolvimento e aconselhou-me a me distrair com um filme no quarto do hotel.

Para outras pessoas, talvez fosse óbvia a desobediência nesse caso, mas não para mim. Fui para o quarto e, de fato, escolhia um filme para assistir. Foi quando não resisti à curiosidade e me pus em frente ao aposento, onde havia uma visão privilegiada da piscina. Descobri, por uma colega, que minha diretora não estava nas dependências do hotel. Então,

decidi que infringiria as regras e me aproximaria da piscina. Antes, porém, me pus em um vestido branco, que eu havia comprado em segredo exclusivamente para a ocasião.

Já à beira da piscina, sentia um alto grau de excitação, sem saber se a sensação tinha relação somente com a festa ou com o medo de ser flagrada num ato de desobediência. Foi então que, do escuro de um dos pequenos fragmentos de floresta, surgiram quatro homens mascarados, sem camisas e com panos enrolados nos quadris, lembrando as vestes das estátuas gregas antigas. Carregavam, sobre os ombros, uma espécie de andor, onde alguém vinha sentado. Não pude (e ainda hoje não posso) identificar o gênero daquele que representava Dioniso, mas lembro-me de que estava totalmente coberto por tecidos amarrados uns aos outros, formando camadas sobrepostas de panos em tons de vermelho e outras faixas douradas. Eles passaram por mim e seguiram, até que meus olhos não os alcançassem mais.

A música à beira da piscina aumentou consideravelmente. Em pouco tempo, os homens que antes carregavam o andor retornaram e começaram a abordar as pessoas, pedindo-as permissão para vendá-las e, em seguida, convidando-as a seguirem por um caminho sob suas orientações. Logo observei que as pessoas levadas não voltavam. Foi em meio a esse pensamento que uma mão tocou minha cintura e me pediu a permissão para vender meus olhos. Desse momento até minha chegada ao local onde estavam todos os outros, parecia ter se passado um tempo desproporcional. Enquanto caminhava, a música da piscina ficava cada vez mais distante. Em contrapartida, se aproximava uma música melodiosa de sons doces e misteriosos. Também se aproximavam risos, cochichos e uma voz que me orientava a seguir.

Várias mãos me ofereciam taças de vinho, uvas e convites para dançar. Timidamente bebi, comi e dancei. Porém, comecei a compreender que, a partir do momento em que a taça era levada à boca, estava dada a autorização para que buscassem o próximo a ser iniciado, ou seja, a atenção aos poucos se dissipava de mim. Pelos constantes toques dos outros corpos no meu, era perceptível uma espécie de movimentação coletiva, e, para mim, a sensação de perder-me na -multidão foi o estímulo para me entregar à euforia até então represada.

Talvez esse fosse o estado que concedia o direito de ter os olhos desvendados. Então, de olhos abertos, pude observar um vestido, que do branco pouco restava depois do banho de vinho, pessoas dançando e compartilhando alegria, igualmente lambuzadas pela bebida. A festa, totalmente transportada da piscina para um gramado afastado da área central do hotel, durou até o dia clarear. O entusiasmo era tanto que não percebi em que momento da noite

aquele que representava Dioniso se desvestiu e possivelmente retornou a nós sob sua identidade cotidiana.

Revisitar esse episódio me leva ao encontro de paisagens difusas, em que os fragmentos das minhas muitas formas assumidas ao longo da vida se atravessam. A propósito, é impressionante a quantidade de formas que se pode assumir, por exemplo, em uma mesma tarde, na qual passo de professora exigente a amiga condescendente, de filha plácida a amante impulsiva. Poderia ainda enumerar tantas outras que compõem o repertório –de usos e perspectivas‖ para o qual meu corpo foi educado (BARBA, 1995, p. 245): neta displicente, escritora insegura, médium cética, irmã protetora, aluna dedicada, produtora desenvolta. Mas aquela que mais importa a esta dissertação talvez seja a atriz obediente.

O traço da obediência, no entanto, não é resultado somente da minha formação teatral, mas da minha formação cultural também. A obediência é um atributo muito valorizado pela família gaúcha tradicional, da qual faço parte, principalmente de uma filha para com seus pais. Aliás, uma –guria‖ se mostra –boa moçal‖ a partir, inicialmente, da capacidade de obedecer. Se ela desenvolver esta, entre outras habilidades, vai se tornar uma –prenda²⁴ de respeito. E eu, apesar de ter crescido em solo mato-grossense, fui criada diante das regras de um comportamento tido como adequado à identidade gaúcha, mesmo que isso implicasse em reprimir minha espontaneidade. Claro que não cresci consciente dessa repressão, e talvez só tenha sentido seus efeitos de modo evidente na ocasião do processo de montagem de *Njilas*.

O tradicionalismo gaúcho fixou o papel social do homem machão, grosso, anti-intelectual e semibárbaro, que deixaria de representar a tal identidade gaúcha sem essas características. Ele, que é um desbravador corajoso e um trabalhador incansável, é reconhecido como aquele que provê a casa, e a quem esposa e filhos devem total submissão. A mulher, por sua vez, deve servir ao seu marido e, quando filha, deve seguir os princípios de educação estabelecidos por seu pai, entre eles manter uma postura discreta, que se expressa com parcimônia e somente nos momentos em que lhe é permitido. Obviamente, há de se considerar as transformações sociais que suavizaram a fixação desses papéis. Porém, vale ressaltar que a cultura tradicional gaúcha é conhecida por resistir a esse desenvolvimento social.

Não poderia afirmar, portanto, que estive diante de tamanha intransigência, visto que não fui criada diretamente nesse contexto, mas que experimentei fortemente a manutenção de limites quanto às minhas expressões físicas e emocionais. Talvez tenha sido ainda mais

²⁴ Termo utilizado no tradicionalismo gaúcho para se referir as mulheres.

confuso ter vivenciado essa cultura distante de seu contexto original. Digo isso porque me faltava uma referência. Fui a única neta da minha família paterna (única a se mudar para o Mato Grosso) durante quase seis anos. Meus colegas de escola e vizinhos não se desenvolviam sob o mesmo contexto que eu, e neles observava-se uma extroversão e uma capacidade de expressão de desejos que me causavam grande admiração.

Veja bem, eu não representava o arquétipo da menina desmedidamente tímida e reclusa que desenvolve problemas de sociabilização. Muito pelo contrário, era uma menina como qualquer outra, com energia para estudar, participar ativamente das aulas de educação física, nas quais desenvolvi verdadeira paixão pelo handebol, e ainda brincar de esconde-esconde na rua até o entardecer. Porém, desenvolvi uma obsessão pela perfeição e uma insegurança nociva ao buscar superar todas as expectativas que, na minha percepção, tinham sido depositadas em mim. Há, aqui, uma questão com diversas interpretações sob o ponto de vista psicológico, mas que novamente não cabem neste estudo.

O fato é que algo em mim chamou a atenção da então professora de literatura, que me convidou a frequentar as aulas de teatro, do curso livre que ela mesma ministrava. Afirmo que me tornei atriz aos 14 anos, quando pouca coisa, além de fazer teatro e ser criança, me definia. Antes, porém, fotos comprovam minha precoce relação com os palcos. Em uma delas, enrolada em um pano branco e com asas de isopor revestidas de fitas de papel higiênico, fui o anjo que acompanhou Jesus Cristo em uma encenação de qualquer uma dessas histórias bíblicas. A –célebre! apresentação aconteceu na única igreja da comunidade rural de Erval Grande, interior do Paraná, em ocasião de uma das férias em que fui em visita aos meus –nonos! (residentes daquele estado há alguns anos). Meus avós maternos eram assim chamados pela forte influência do idioma italiano, como forma evidente de remontar a uma das raízes da família, mesmo que essa descendência fale mais diretamente ao meu nono. Minha avó paterna, porém, também descendente de italianos, não encontrou identificação com o termo –nonal, que, para ela, referia-se à velhice da qual não se sentia parte, e, por isso, foi chamada de –vól.

Em outra foto, apareço com vestido de cetim rosa e miçangas espalhadas pelos cabelos absolutamente lisos, executando o que parece ser uma coreografia. O recorte captado na imagem mostra exatamente o momento em que estou olhando os pés de uma colega, para garantir que os passos sejam executados à excelência, demonstrando, desde aí, as já citadas características que moldaram fortemente minha expressão: a busca desmedida pela perfeição e a insegurança permanente. Contudo, as duas fotos referem-se a episódios que se manifestam

como lembranças soltas na minha memória, e que só o contato com as imagens foi capaz de sinalizá-las, sem me oferecer maiores detalhes. Por isso, dato meu início nas artes da cena a partir do ano em que minha memória me assegura, e pode ser comprovada por meio de documentos oficiais.

A menina obediente, naturalmente, se tornou uma atriz igualmente obediente. Minhas primeiras lições em teatro formaram um campo propício para que essa característica fosse enfatizada. Sob um modelo clássico de imitação de formas externas e predefinidas, sem grandes aberturas para a experimentação de uma expressão particular e normalmente baseada em termos de uma cena naturalista, partíamos de um texto sobre o qual eu dedicava horas em análises e levantamentos de informações que pudessem compor uma personagem. Uma análise passiva pautada unicamente pelas inúmeras leituras do material. Ou seja, sobrepunha camadas de dados alheios a mim no intuito de entrar na personagem, e quanto mais "real" tentava fazer essa personagem, mais reforçava a ficção e, portanto, a ilusão (COHEN, 2002, p. 96).

A energia de contenção, materializada sob a fisicalização das imagens, tem grande proximidade com essa forma de composição. Não há, de minha parte, nenhuma intenção de eleger este como um método inferior a qualquer outro. O que gostaria que o leitor compreendesse é que este é um formato que acabava por enfatizar minha tendência à subordinação diante da personagem, além de me render vários vícios de atuação. Veja bem, ao transpor as imagens de Oxalufã e Oxaguiã, principalmente nas primeiras etapas, fiz uso exatamente dessa forte disciplina, em prol da fidelização às imagens. Entretanto, observo que as etapas seguintes permitem um jogo, como diz Barba, de -modelar, misturar, explodir e controlar suas energias, deixá-las ir e jogar com elas (BARBA, 1995, p. 246), oferecendo a mim certa liberdade de manipulação das regras que orientam as etapas, e assim o fiz sem grandes problemas, visto a experiência de alguns anos de teatro e a formação acadêmica em interpretação. Porém, esse jogo é, no caso do exercício da fisicalização das imagens, sutil em relação à dança de *Njilas*, de modo que permaneço em um terreno já conhecido.

Essa disciplina é bem-vinda em diversos momentos da práxis da atriz. Temos, como exemplo, as etapas iniciais da fisicalização, como mencionado. Porém, quando se torna um elemento fixo, impede que eu amplie minha zona de conforto, bem como não é suficiente para uma transformação artística e cultural, pois mesmo -algumas escolhas, aparentemente naturais, tornam-se uma prisão (IBID). Sob essa percepção, decidi que, para a composição de Afoju em seu instinto njila, trabalharia na inversão de uma ordem natural a mim e, desse

modo, deixaria de ser a menina -boal e obediente para resgatar minha versão insubmissa e -mál, buscando reatualizar, no meu corpo, a sensação de liberdade e transgressão vivida no rito de iniciação daquele festival.

A dança de njilas

Para a dança de *Njilas*, a energia dionisiaca se mostra ainda mais presente, não somente como um tema, mas como -um veículo metafórico pelo qual me lanço no campo das emoções e dos desejos (LÓPEZ-PEDRAZA, 2002, p. 78). É com essa dança que recebemos o público e com a qual terminamos o espetáculo; é também a dança que surge em diferentes momentos da encenação, em contextos distintos, mas sempre operando como o signo pelo qual se observa o processo de transformação daquelas mulheres. Ao romper com as regras impostas por Eledá, Afoju me permite igualmente romper com as regras que me moldaram tão -dócil e bem-comportada. Dançamos juntas nesse limiar entre os elementos de arte e vida, em que eu/atriz não sou Afoju, mas também não deixo de sê-la, do mesmo modo como não sou Renata e, ainda assim, continuo sendo.

Os momentos em que Afoju dança, tomada pelo seu instinto njila, correspondem ao ápice da crise em que ela confronta sua fixação social como uma velha, cega e sábia, adjetivos que, pela lógica racional materializada nas ordens de Eledá, lhe impõem um comportamento padrão e limitado física e emocionalmente. Afinal, para a governante de Lorum, uma velha senhora sábia deveria viver resignada à lentidão de seu corpo e à solidão de sua alma. Porém, me reaproximo de López-Pedraza (2002, p. 76) para afirmar que a energia dionisiaca se apresenta também nessa fase da vida, de modo que Afoju, assim como Tirésias em *As Bacantes*, é atraída por uma dança, na qual qualquer rigidez do seu corpo ancião desaparece.

Portanto, a dança se desenvolve como um rito de passagem, em que Afoju se entrega à inevitabilidade de sua própria morte e aceita experimentar no corpo as pulsões internas que urgem pelo seu renascimento ainda em vida, isso através da reconexão com os desejos que, quando jovem, não realizou e permaneceram guardados, ou ainda aqueles que, mesmo já realizados, não são mais permitidos pela idade. Então, empresto-lhe meu corpo, ainda jovem e com capacidades de superação da sua condição física limitada, para resgatá-la da força da depressão sentida -[...] dolorosamente, na repentina diminuição da atividade física, na lentidão dos movimentos e na perda de flexibilidade (IBID, p.79). Do mesmo modo, tomo-lhe de empréstimo a oportunidade de romper minhas censuras, questionar minhas certezas e

anular as normas dicotômicas de comportamento que me apartaram do direito às contradições que me são próprias como ser humano e que, segundo o especialista em mitologia grega Jean-Pierre Vernant (2006, p.78), são naturalmente acolhidas no contato com Dioniso, pois, –assim que ele aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência e racionalidade ao mundo, esfumam-se, fundem-se e passam de umas para as outras

Distante de querer dançar a coerência ou a racionalidade deste mundo, visto-me da vulnerabilidade, característica dos momentos de crise, para apresentar-me Afoju no contato direto com o que nos é antagônico. Nesse intuito, danço espontaneamente, misturando os limites entre o feminino e o masculino, o céu e a terra, a jovem e a velha, o distante e o próximo, o fantástico e o real, buscando que o além e este mundo se encontrem (IBID), revelando minhas tensões musculares, sem me preocupar com a produção de sentidos. Mas será mesmo que eu conseguiria seguir dançando sem me preocupar com o sentido, logo eu, que procuro sentido em tudo ao meu redor? Eu, que procurei, durante toda a escrita desta dissertação, me livrar das amarras acadêmicas e me dispor em um depoimento que me elegesse como sujeito deste discurso e que levei até as últimas páginas, para, no exercício mais difícil de todos, me autocontatar?

A escuta do corpo novamente se mostrou um potente caminho pelo qual me orientar. Desde o princípio do processo criativo de *Njilas*, as experimentações me fizeram atenta a uma parte do corpo em especial, o centro, mais ou menos na altura do umbigo, e que, na prática de improvisação da dança, pôde ser ampliado. O centro do corpo é entendido, por mim, também como lugar de força vital de feminilidade e desejo, um desejo que se faz ativo e autônomo, muito distante da imagem de fragilidade e inconstância de alma, como um dia sugestionou a religião, e do mesmo modo distante da possível patologia de um corpo deficiente pela ausência de um pênis, como já afirmou a medicina. Porém, não trato o desejo como encerrado no campo da sexualidade. Ao contrário, na poética de *Njilas*, ele surge como a energia de manutenção da vida.

Manter-me viva, pulsando as tensões que me surgem inconscientemente como registros da repressão histórica do meu corpo de mulher, do meu corpo de atriz, é o que define minha qualidade de presença na dança de *Njilas*. Uma qualidade vertiginosa, que me aproximou, diversas vezes, de um estado de esgotamento físico, pelas horas seguidas de experimentação de uma movimentação eufórica e violenta, que restauravam minhas asfixias de criança, em decorrência de uma bronquite crônica. Mas o esgotamento era também emocional, causado pela perturbação de um corpo agonizante pelas tentativas frustradas de

tentar fazer aquilo que deseja, mas nem sempre consegue. Como pode a mesma mente que me apresenta as paisagens do meu desejo me proibir de compartilhá-las no corpo? A autocrítica foi implacável ao me fazer questionar minhas habilidades como atriz, ao me deparar com minhas inflexões mentais.

Para a dança, que era de *Njilas* do mesmo modo como era de Afoju e, portanto, minha, me importavam os órgãos que se concentram nesse centro do corpo. Alguns se destacam quanto a sua relação direta com a origem da vida. O útero, por exemplo, é a primeira morada do ser humano, bem como são os músculos da vagina, que pulsam o desejo sexual e por onde escorre a menstruação, que, ao faltar, sinaliza ou a possibilidade de uma nova vida ou, se no período da menopausa, o despojo da feminilidade na mulher (BEAUVOIR, 2016, p. 385). Mas também me interessavam os orifícios corporais que teriam relação com os processos vitais de manutenção e renovação da vida, já que é pela boca que se ingere o alimento que nos mantém saudáveis, do mesmo modo que é pelo nariz que recebemos o ar que nos mantém vivos, e é pelo traseiro que expelimos o que não nos é necessário. Bakhtin (1987, p. 281), ao comentar o corpo grotesco do carnaval no medievo, destaca essas partes como lugares que –ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas.

A concentração no movimento repetitivo dessas partes do corpo me reconduzia, de certo modo, no contato com o que, em algum momento da vida, me foi apontado como —sujol e, portanto, negado ao corpo cotidiano. Afinal, que mulher não cresceu sendo repreendida por comer de boca aberta, limpar o nariz publicamente, não ter discrição com o sangue menstrual, sentar de pernas separadas, deixar as calcinhas com os fundos à vista, não manter-se depilada ou perfumada para que odores naturais do corpo não fossem sentidos? Naturalmente, nem todas, mas eu, sim. Então, para superar minha obsessão por uma conduta tida como –educada, equilibrada e harmoniosa, me dediquei àquelas partes e lugares que eu poderia ultrapassar, atravessar meus próprios limites e, desse modo, acender, em cena, –um outro (ou segundo) corpol (IBID), meu corpo de Afoju.

No intuito de alçar meu corpo ao desconhecido da falta de proporções e da desarmonia, aliei a forma extracotidiana, vivenciada pelos corpos daquelas mulheres que se esquivaram de suas casas para seguir Dioniso, ao corpo grotesco sobre o qual versa Bakhtin. Este último, entretanto, é racionalmente utilizado, por mim, como uma indução ao exagero das formas e ao contato com as excreções corporais que minha mente tanto desaprova. Procuro transitar entre aquilo que Vernant (2006) chama de –civilizado e selvageml ao se

referir ao séquito de Dioniso, mulheres que supostamente tocaram o grotesco de si mesmas em estado de selvageria, sem a incorporação de qualquer elemento exterior para servir-lhes de máscara. Ao acionarem a essência de seus instintos, se desfizeram de suas máscaras sociais, que as faziam aceitas pela sociedade, e, assim, despedaçaram corpos e ingeriram órgãos – coração, entranhas, sangue – em um estado de transe, estabelecendo, com a natureza de seus corpos, a mesma nova e alegre familiaridade que busco estabelecer com o meu.

Figura 10 - Eu Afoju - Foto João Paulo



Mas como explicar que minha atenção tenha se voltado ao uso dessas partes do corpo? Não tenho exatidão quanto à origem, mas foi minha tradução de paisagens que me tomaram a -terceira margem da mentel (BAIOCCHI, 1995, p.19). Formigava-me esse centro corporal, chegava-me a doer, talvez conectado à cauterização dos ovários na -cural da loucura das histéricas na Idade Média. Ou, quem sabe, sentisse a pulsação do útero em pleno vigor reprodutivo, requerendo, em nome dos meus pais, os netos que não quero dar-lhes. Ou então seria a simples reprodução do frio na barriga causado pelo medo de ser pega, aos 15 anos, com uma taça de vinho nas mãos durante o rito de iniciação do qual não tinha permissão para participar. O desejo de

conhecer intimamente um corpo semelhante ao meu, mesmo depois de ter me relacionado somente com o sexo oposto, porventura seria o motivo da excitação factual. E as náuseas, quem sabe, seriam sintomáticas aos processos convulsivos que sofreu *Frau Troffea* ao ser dominada pela dança endêmica. Ou então seriam simplesmente a expressão da desordem de meu universo íntimo, caótico, emocional, de ser atriz. Portanto, enquanto danço, eu Afoju, ao contrário do que sugere o subtítulo do espetáculo, não esqueço, mas relembro minhas dores.

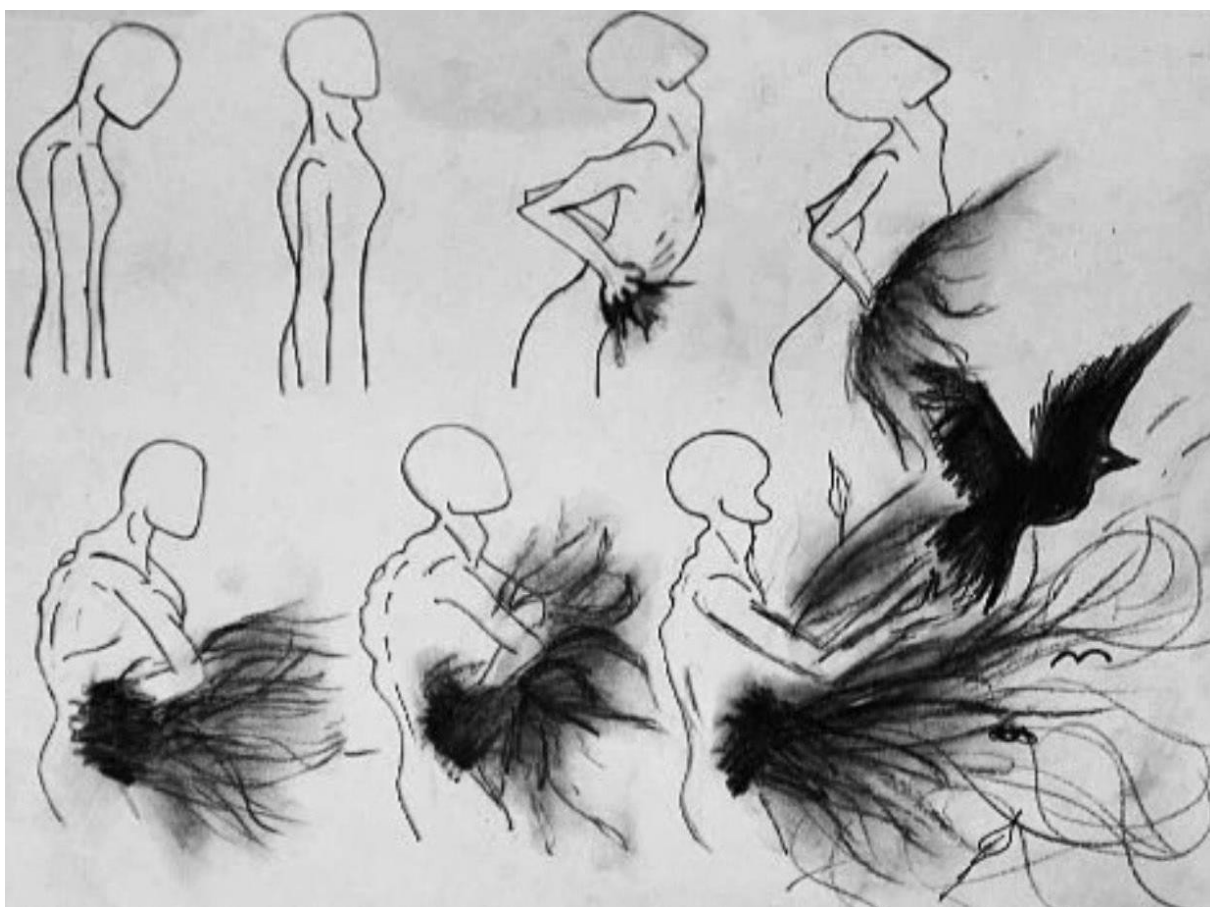
Figura 11 – Afoju em seu instinto njila



Imagem da cena constituída pelo exercício da caminhada no deserto. A foto contém um efeito visual de modo a demonstrar a evolução de parte da partitura (Foto: Carlos Monaretta).

Explorei a fisicalidade de um corpo sinuoso, para o qual a coluna vertebral tem um papel fundamental –como uma condutora de energia interna (OIDA, 2001, p. 77). Durante longos períodos, repetia um movimento com a coluna em formato de onda, que naturalmente envolvia o quadril. A partir de um determinado tempo, as repetições tornavam-se exaustivas, e as dores físicas, ameaçadoras. As dores no meu joelho esquerdo, que tem limitações na articulação causadas pela falta de lubrificação, resultado de uma fissura na cartilagem após um grave acidente de trânsito que quase me mutilou, somavam-se às sensações de choque nas vértebras da lombar, por conta de uma artrose provocada por displicências no uso do corpo. Para superá-las, portanto, criei uma regra própria: deveria usá-las a meu favor e trazê-las também ao centro da movimentação. Assim fiz também com o incômodo que sentia ao inspirar o ar seco, muitas vezes semelhante ao de um deserto, característico do clima no Centro-Oeste. Meu corpo agonizava pela falta de ar, e eu, disciplinada ao extremo, não me concedia a permissão de parar. No fundo, desejava aquela sensação de quase morte, como forma de provar a mim mesma que eu possuía a capacidade de dominar minha inflexão mental.

Figura 12 – Será coincidência? ²⁵



(Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/763149099334792909/?lp=true>)

Dada a estética do espetáculo, ainda comprometida com uma estrutura determinada, a energia dionisiaca precisou ser domada ou, como diz Baiocchi, codificada. Ou seja, a movimentação física, em algum momento, foi organizada, restringindo a desordem criativa aos momentos de criação da dança de *Njilas*, mas que, ao ser incorporada à estrutura do espetáculo, passou a combinar marcação e espontaneidade (COHEN, 2002, p. 84). Esse é um momento em que o olhar da direção é de extrema importância para auxiliar a atriz –na tarefa de eleger e encarar seu material, além de acompanhá-la –no percurso de sua transposição artística (BAIOCCHI, 2016, p. 46).

²⁵ A título de curiosidade, a foto de nº 11 é referente a uma das primeiras apresentações do espetáculo, fato anterior à data em que encontrei a imagem de nº 12. A semelhança entre as corporeidades da cena e da imagem me intrigou, e desde então, essa imagem passou a ser uma referência direta para Afoju nas posteriores recriações do espetáculo.

As escolhas que delimitam o material de improvisação, segundo Baiocchi, –na maioria das vezes, [...] são movidas pela urgência das forças ou tensões existenciais que determinam sua situação pessoal durante o processo criativo (IBID). Talvez por isso, a consciência de que me mantive em zonas seguras de expressão (como sujeito-atriz, até aquele momento da minha experiência de arte e vida) tenha sido tão determinante na seleção das ações que hoje compõem a dança de *Njilas*.

A auto-observação também figura como um auxílio na seleção do material. Isso porque, volto a dizer, a falta de dinâmica entre os movimentos interno e externo é perigosa e, no caso da dança de *Njilas*, é ainda mais. Veja bem: no meu contexto artístico particular, chegar a viver corporalmente o caos interno era uma experiência difícil de ser alcançada. Contudo, depois de um longo período de processo (foram dois anos de práticas antes da estreia), consegui. Porém, em seguida, me deparei com a armadilha de me identificar com os sentimentos e me perder neles, caindo na movimentação sobrecarregada e aleatória, destacada anteriormente. Então, depois de mais um período considerável de orientações, finalmente adquiri a habilidade de me auto-observar enquanto danço, o que –pressupõe a capacidade de transitar com facilidade entre um nível elevado de distanciamento e uma plena entrega ao trabalho performático (IBID, p. 49). Diria, porém, que o –com facilidade ainda está em processo de construção.

Então, no intuito de me auto-orientar, formulei um roteiro de tensões que passam por determinadas ações: respirar, caminhar, gargalhar, regurgitar, parir e gozar. As ações do roteiro são fixas, mas sua aplicação não. O motivo pelo qual gozo hoje não é o mesmo do gozo de ontem. A gargalhada de prazer pode ser também de desespero, e a náusea pode ser tanto pelo excesso quanto pela falta. O que me sai do ventre pode ser as águas de um rio ou a força de um corpo. Caminho no deserto ou na passarela da São Paulo Fashion Week. Respiro a vida ou a morte. O mais importante está na sucessão constante de ações no aqui-agora.

Por fim, a personagem, embora tenha sido descrita de modo fragmentado, com o objetivo de melhor proceder com a explanação do processo criativo, é uma criação com sucessivas inspirações, práticas e organizações. Todos os procedimentos expostos aqui se desenvolveram de forma fluida, algumas vezes em concomitância, outras vezes individualmente, mas cercados pelo comprometimento integral do corpo acima de tudo. Utilizando a imagem da –flor eternizada por Zeami (1991), chego à reflexão de que, durante todo o processo de criação de Afoju, persigo o autoconhecimento, explorando todas as minhas

faces de sujeito-atriz, buscando expressar, no exercício do meu ofício, um corpo que estabelece uma comunicação capaz de sensibilizar o público.

MOVIMENTO FINAL

No exercício de conclusão de sua dissertação de mestrado, *Da minha janela vejo... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*, Colla (2003) intitula seu texto como *Conclusão para uma Academia*, em anúncio claro àquilo que argumentaria na única lauda em que utiliza para assumir que não seria possível concluir o que para ela representava uma passagem sem ponto final, e que só o faria pela obrigatoriedade da forma acadêmica. Parece-me, entretanto, que, na ocasião da elaboração da tese de doutorado, *Caminhante, não há caminho. Só rastros* (2010), a autora decidiu por não ceder às expectativas em torno de uma finalização tida como oficial e optou por nos segregar excentricidades de seu universo particular, como forma de se despedir do texto.

Aqui estou eu, buscando tatear conclusões depois de ter revisitado meu processo criativo em *Njilas*. Por um lado, pressionada pelas exigências acadêmicas. Por outro, interessada no que a infinidade de possibilidades, próprias da natureza processual do teatro, pode me oferecer neste exercício. Esclareço que, por processo, entendo –uma sequência contínua de fatos ou de operações que podem levar a outras sequências de fatos e de operações‖ (GUATTARI e ROLNIK, 2000, p. 321), ou seja, um fluxo contínuo que me permite encarar este período textual não como uma conclusão, mas como uma nova –abertura para futuras ampliações‖ (SALLES, 1998, p. 159).

A grosso modo, *Njilas* intercalou etapas que envolvem sequências investigativas para o levantamento de material teórico-prático e sequências de formalização dos materiais levantados na –transição processo-produto‖ (COHEN, 2006, p. 95). Normalmente, essas são as etapas que orientam grande parte das encenações, e foram também as que orientaram o espetáculo, ao menos para a maioria das atrizes. Para mim, porém, esta dissertação opera como mais uma etapa do processo criativo, desta vez pautada numa sequência reflexiva dos percursos técnicos e poéticos, especialmente a partir do ponto de vista da minha experiência em particular, e que, igualmente, não indica um ponto final.

Veja bem, durante o percurso de escrita me deparei com o tema da inferioridade feminina e este, que a priori não teria destaque algum na pesquisa, se tornou um desejo latente que suscitou, inclusive, questionamentos quanto as reais motivações desta pesquisa. Entretanto, mesmo que em meio aos questionamentos, precisava seguir e assim o fiz. As inquietações, porém, se agigantaram e as referências teóricas até então utilizadas não me pareciam suficientes. Deparo-me então com mais um delicado elemento da pesquisa em nível de mestrado: o tempo. O tempo, vezes companheiro, vezes algoz, foi o responsável para que

eu compreendesse o presente trabalho como uma parte constituinte de mim como pesquisadora, fazendo-me olhar para as lacunas que eu mesma identificara, não como uma falha, ou equívoco, mas como um espaço por onde mergulhar, uma abertura por onde ampliar. Deste modo, o resultado desta pesquisa no meu corpo de atriz-pesquisadora é a descoberta de que aquilo que deveria ser um ponto final se tornou um novo começo, começo de mais uma parte constituinte de mim: o desejo de falar da arte em corpos diversos de mulheres atrizes, de atrizes mulheres.

Dito de outro modo, penso que a inexistência de uma linha de chegada não define uma inconsistência no caminho. Ao contrário, aponta apenas para a possibilidade de identificar, no próprio caminho, novas potencialidades a serem exploradas no trabalho da atriz. Portanto, o que ambicionei neste trabalho foi –oferecer uma perspectiva processual (SALLES, 1998, p. 160) na abordagem da composição do espetáculo, destacando a partilha dos percursos que se relacionam diretamente com a minha busca de desenvolvimento pessoal, tomando a atuação não mais somente –como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida (COHEN, 2002, p. 104), buscando fazer parte de uma rede de proposições reflexivas acerca do ofício da atriz nesse limiar de arte-vida.

Por fim, o espetáculo *Njilas*, por sua vez, ocupou o cerne da pesquisa por se tratar de uma experiência que surgiu como possibilidade de abertura a novas abordagens artísticas, correlacionando a prática cênica ao processo do meu amadurecimento também como sujeito. Busquei a organização das reflexões, acerca dos procedimentos utilizados para a criação de *Njilas*, com a aspiração de obter e difundir novos olhares sobre aspectos da arte da atriz e da composição cênica. Não se trata, porém, da proposição de um modelo a ser seguido ou esquecido, mas de um referencial de *autocriação* enquanto sujeito-atriz, capaz de inspirar outros, na infinidade de caminhos possíveis que a arte da cena reserva à atriz.

REFERÊNCIAS

1. Livros

ALBINATI, Alana Saiss; BAFFI, Diego Elias. *Teatro físico: nem Barba, nem Burnier*. In Revista O Mosaico: Revista de Pesquisa em Arte. n.8, p.102-113. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR), 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora Hucitec, 1987.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro: Teatro Coreográfico de Tensões*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro: [des]construção e esquizopresença*. São Paulo: Taanteatro Companhia, 2016.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo Vol. 1: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo Vol. 2: A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CARRERI, Roberta. *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARVALHO, Sônia F. Elias Mariano. *Leitura Pictórica: um processo discursivo*. Anais do SIELP. v. 01, nº 1. Uberlândia, 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela eu vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade estadual de Campinas, Campinas, SP: 2003.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminho. Só Rastros*. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP: 2010.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

FORTIN, S. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. In Revista Cena. n. 7, p. 77-88. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes (UFRGS), 2009.
<https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>

GIROUX. Sakae Murakami. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. SESC-SP, 2010.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HILLMAN, James. *O mito da análise: três ensaios de psicologia arquetípica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HILLMAN, James. *Suicídio e alma*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Dioniso no exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*. São Paulo: Paulus, 2002.

LYRA, Luciana; NUNES, Alexandre Silva. *Njilas: dance e esqueça suas dores em São Paulo e Goiânia: 2013-2014*. Publicação caseira.

NUNES. Alexandre Silva. *Ator e alma: a morte como método*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2005

NUNES, Alexandre Silva. *Míticas e mística da ação física*. Anais da VI Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre, 2011.

NUNES, Alexandre Silva. *Ator, sator, satori: labor e torpor na arte de personificar*. Goiânia: Editora da UFG, 2012.

NUNES, Alexandre Silva. *Njilas: Entrecruzamentos Afro-Helênicos na Cena Brasileira*. Anais do VIII Congresso da ABRACE. Belo Horizonte, 2014.

NUNES. Alexandre Silva. *Dioniso como método: Teatro, Mito e Ritual no espetáculo Njilas: Dance e esqueça suas dores*. In Revista Urdimento. v.2, n. 27, p. 21-35. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro (UDESC), 2016.
<https://doi.org/10.5965/1414573102272016021>

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA Gisela Reis. *Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas*. Ins Revista Aspas. v. 07, p. 83-93. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (USP), 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p53-63>

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Os Orixás na vida dos que neles acreditam*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

VERSIANI, D. B. *Autoetnografia: uma alternativa conceitual*. In Revista Letras de Hoje. V. 37, nº 4, p. 57-72. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras, Escola de Humanidades (PUC/RS), 2002.

VILLANOVA, Pamella de Caprio. *Feminilidade dissonante em cena: Uma exploração andrógena e vadia do Mito de Helena*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2014.

WALLER, John. *A Time to Dance a Time To Die: the extraordinary story of the dancing plague of 1518*. Londres: Icon Books, 2009.

WEBER, Renata; Nunes, Alexandre. *Trânsitos e Percursos de Arte-Vida no processo criativo do espetáculo Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*. In Revista Arte da Cena. v.3, n.2, p.108-119. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas (UFG), 2017. <https://doi.org/10.5216/ac.v3i2.50157>

2. Link do espetáculo *Njilas: Dance e Esqueça suas Dores*

<https://www.youtube.com/watch?v=hltdv-PkHC8&feature=youtu.be>

ANEXOS

FOTOS

Figura 13 - Afoju



(Foto: João Paulo Cardoso, 2016)

Figura 14 - Afoju



(Foto: Layza Vasconcelos, 2014)

Figura 15 - Afoju



(Foto: João Paulo Cardoso, 2016)

Figura 16 - Afoju



(Foto: Aline Siqueira, 2014)

Figura 17 – Afoju



(Foto: Layza Vasconcelos, 2014)

Figura 18 - Afoju



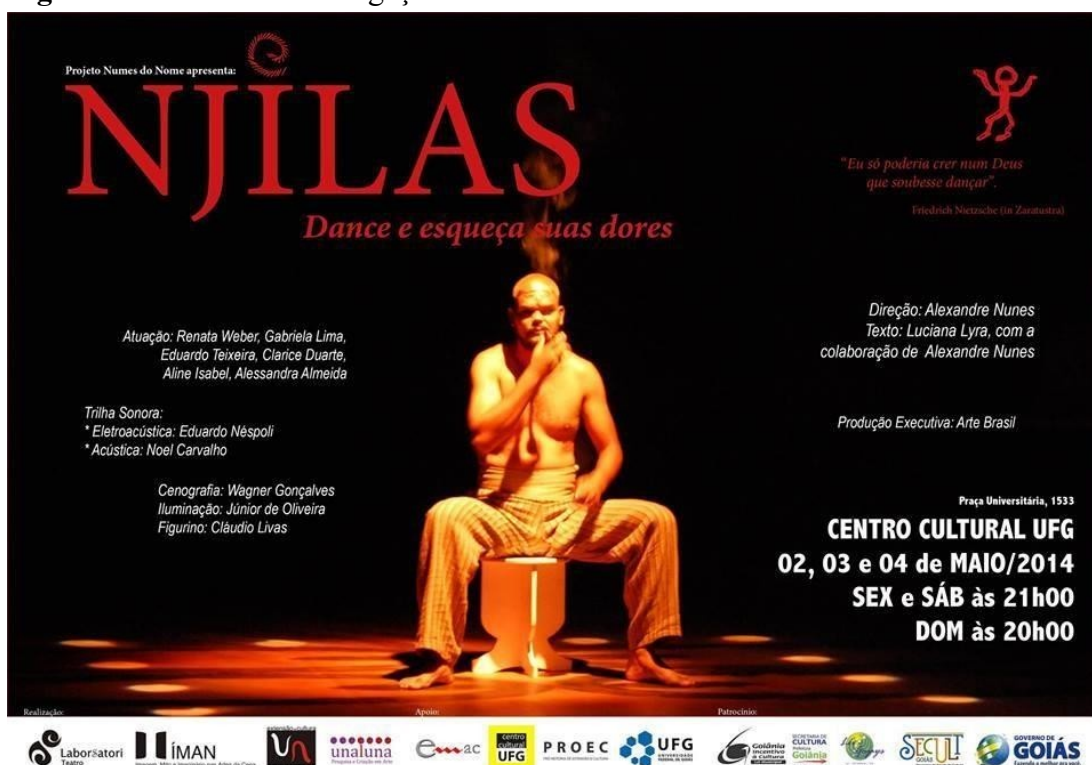
(Foto: Layza Vasconcelos, 2014)

Figura 19 – Cartaz de divulgação



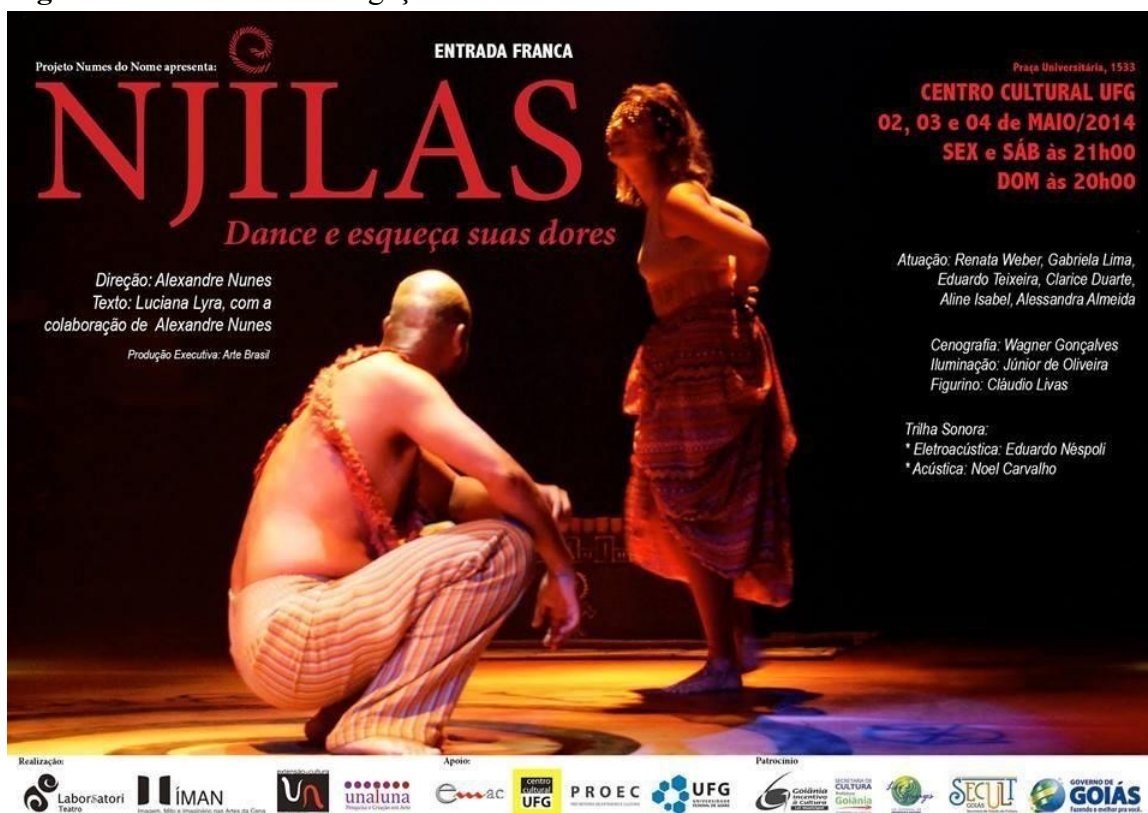
(Arte: Alexandre Nunes, 2014)

Figura 20 – Cartaz de divulgação



(Arte: Alexandre Nunes, 2014)

Figura 21 – Cartaz de divulgação



(Arte: Alexandre Nunes, 2014)

Figura 22 – Cartaz de divulgação



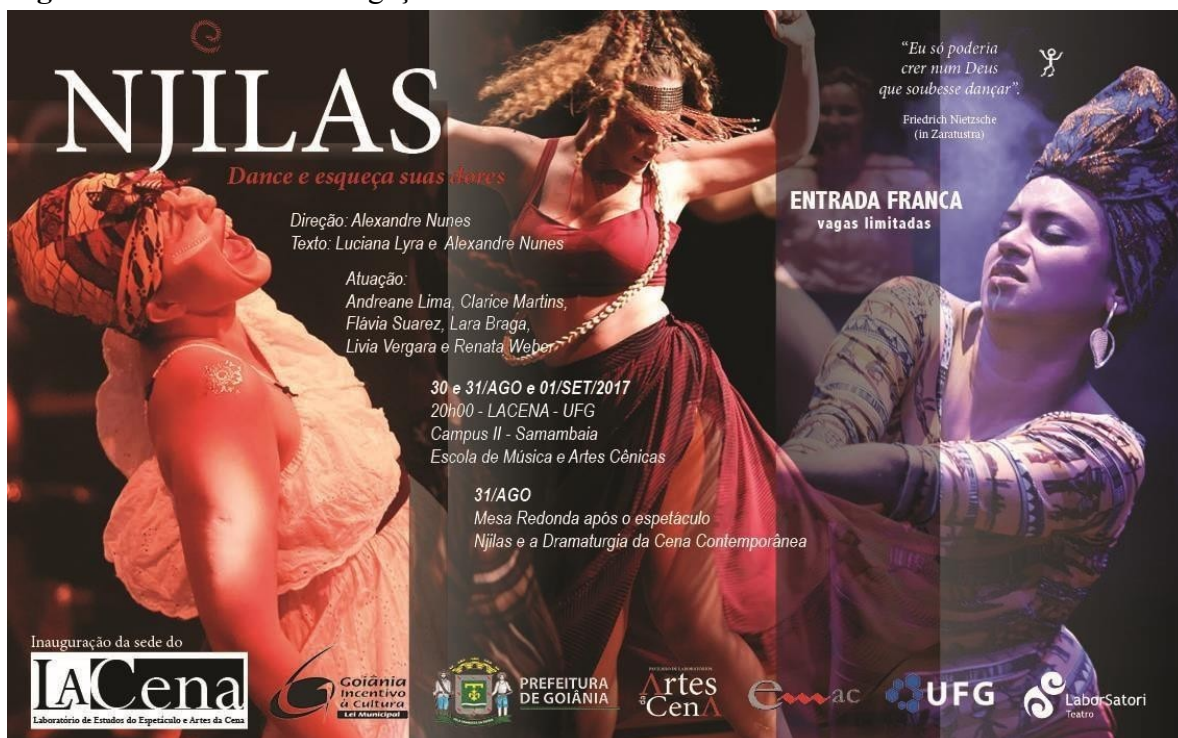
(Arte: Alexandre Nunes, 2014)

Figura 23 – Cartaz de divulgação



(Arte: Alexandre Nunes, 2015)

Figura 24 – Cartaz de divulgação



(Arte: Alexandre Nunes, 2017)

Figura 25 – Transformação de Eledá



(Foto: Fernando Monterane, 2014)

Figura 26 – Transformação de Eledá



(Foto: Fernando Monterane, 2014)

Figura 27 - Público



© Aline Siqueira

(Foto: Aline Siqueira, 2014)

Figura 28 - Público



© Layza Vasconcelos

(Foto: Layza Vasconcelos, 2014)

Figura 29 - Público



(Foto: Layza Vasconcelos, 2014)

Figura 30 - Público



(Foto: Layza Vasconcelos, 2014)

Figura 31 – Sonoplastia acústica



(Foto: Layza Vasconcelos, 2014)

Figura 32 – Dando início aos trabalhos



(Foto: Aline Siqueira, 2014)

FICHA TÉCNICA

Direção: Alexandre Nunes

Texto: Luciana Lyra e Alexandre Nunes

Elenco: Eduardo Oliveira, Clarice Duarte, Gabriela Lima, Aline Isabel, Alessandra Almeida e Renata Weber (primeiro elenco).

Eduardo Oliveira, Clarice Duarte, Livia Vergara, Karine Matos, Luiza Camilo e Renata Weber (segundo elenco).

Eduardo Oliveira, Clarice Duarte, Livia Vergara, Flavia Suarez, Lara Braga e Renata Weber (terceiro elenco).

Andreane Lima, Clarice Duarte, Livia Vergara, Flávia Suarez, Lara Braga e Renata Weber (elenco atual).

Cenografia: Wagner Gonçalves

Figurino: Claudio Livas (primeira versão), Conrado Oliveira (segunda versão)

Trilha eletroacústica: Eduardo Néspoli

Trilha acústica: Noel Carvalho

Sonoplastia: Alexandre Nunes

Iluminação: Junior de Oliveira

Produção: Renata Weber, Flávia Suarez e Alexandre Nunes



Njilas

Texto: Luciana Lyra e Alexandre Nunes
Criação in fluxo com os artistas do LaborSatori Teatro

Dezembro/2012 – Janeiro/2015

Borde sapatos próprios e deles sairão caminhos.

Movimentos

PRÓLOGO EM MOVIMENTO
RITUAL DE ABERTURA
I MOVIMENTO – A SOMBRA
II MOVIMENTO – A BORBOLETA
III MOVIMENTO – A TEMPESTADE
IV MOVIMENTO – A PELEJA
V MOVIMENTO – O ATRAVESSADOR
VI MOVIMENTO – O CÁRCERE
VII MOVIMENTO – O IPADÊ
VIII MOVIMENTO – OS SAPATOS DE ELEDÁ
EPÍLOGO EM MOVIMENTO

Figuras

Eliguá – o atravessador (o princípio da vida)
Afoju – a cega anciã
Labalabá – a bela
Eledá – a Criadora (o princípio da morte, senhora de Lorún)
Elikan – a Criada
Frau – a tempestade
Coro de Njilas

Espaços Fri(c)cionais

Mpambu – onde tudo é terra
Lorún – onde tudo é céu

PRÓLOGO EM MOVIMENTO

A jornada inicia-se em Mpambu, onde tudo é terra. Njilas dançam frenética e ininterruptamente, enquanto o público vai entrando e se acomodando no espaço teatral. Num dos cantos da cruz de cena, Eliguá comanda o ritual de frente a um altar, que contém incensos, velas priápicas, cachaça e artefatos sagrados. As danças se intensificam e as Njilas dançam cada vez mais eufóricas. Risos. Orgasmo. Quando tudo se acalma, avança lentamente a velha Afoju, tateando o espaço nu. Em volta dela, Njilas se organizam, como sacerdotisas. Afoju lança sua densa, cega e velha voz.

AFOJU

Isto durou sete dias. Começou quando uma mulher dançou. Dançou tão incontrolavelmente, que caiu de Lorún até aqui em Mpambu. Dançou dia e noite até morrer. Mas antes de fazer a passagem, espalhou seu sangue quente como epidemia por Lorún. Em quarenta dias, outras juntaram-se a ela a dançar e a morrer. Algumas foram levadas a santuários em Lorún, no entendimento da cura, mas não conseguiam parar de dançar e morreram no rastro da primeira. Observações médicas, sermões catedráticos, crônicas locais e regionais, e mesmo notas divulgadas pelo conselho municipal de Lorún deixaram claro que as vítimas estavam dançando quando morreram. O motivo de essas mulheres dançarem obstinadamente até a morte nunca foi esclarecido. Outras mulheres dos lares se esquivaram em busca destes mistérios, em lúgubres campos daqui, vagueando em busca de um novo deus, honrando-o com danças.
Ninguém diria.

CORO DE NJILAS

Ninguém diria. Vejam! Os olhos desta mulher parecem sãos, mas a íris está compacta como porcelana. Estão mortos. Está aqui e não vê, mulher?!!! Está cega, está cega.

AFOJU

Estou cega, estou cega.

CORO DE NJILAS

Isso passa, vai ver que isso passa, às vezes são nervos e nervos são do diabo.

AFOJU

Vejo tudo branco.

CORO DE NJILAS

A cegueira dizem que é negra.

AFOJU

Durante muito tempo não consegui dormir de luz apagada. Achava que se a luz apagasse podia pegar a doença da mulher e dançar até à morte, como as outras. Mas nunca revelei o real motivo do medo. Eu não queria vê-lo. O Deus. Aquele ser soturno de aparência “diabólica”. Sempre encarei como uma loucura... Fantasia de uma mente ociosa. Minha avó sempre dizia que mente vazia é oficina do diabo. Orava para que o demônio se afastasse da minha fantasia. Orava para não dançar, por que afinal de contas fiz primeira comunhão.

CORO DE NJILAS

Aquele que à dança se entrega, glorificado anseia ser.

AFOJU

Eu não dancei e mesmo assim o vi, por que sou mulher. Mesmo assim o vi e, desde lá, cega. Desde o cumprimento estranho e da voz meio rouca que ouvi, estou cega.

CORO DE NJILAS

Salve o grande, que o grande lhe faça grande! Eu estava lhe esperando camarada, é chegada a hora!

ELIGUÁ

Eu não estou aqui pra condenar o que tu faz, o que tu já fez ou o que tu pensa, mulher! Quando encarnado também já fiz muita besteira e já paguei muito caro pelas cabeçadas que dei. Já traí, já menti, já roubei. Tudo que tu fez nessa vida eu já fiz pior. Mas o que tenho pra te dar é o aconselhamento. Tu só faz se quiser.

CORO DE NJILAS

Salve o grande, que o grande lhe faça grande! Eu estava lhe esperando camarada, é chegada a hora!

ELIGUÁ

Mas, saiba que a escolha é tua e dependendo do caminho que tu escolher seguir quando chegar lá na frente vai ter que enfrentar o resultado das suas decisões. Então, porque eu vou te condenar? Num tô nem aí pro que tu vai fazer da tua vida... Só não me venha reclamar depois!

CORO DE NJILAS

Salve o grande, que o grande lhe faça grande! Eu estava lhe esperando camarada, é chegada a hora!

ELIGUÁ

Tardamos muito. Afoju, você precisa ganhar terra de Mpambu. Lorún aprisiona sua sabedoria. Dá-me a tua mão.

AFOJU

Ei-la, estendo e associo à tua. Aquele que à dança se entrega,
glorificado anseia ser.

CORO DE NJILAS

Salve o grande, que o grande lhe faça grande! Eu estava lhe esperando camarada, é chegada a hora!

O coro repete continuamente a frase acima, criando variações sobre ela, enquanto Afoju e Eliguá dançam. Depois, o estrangeiro conduz a anciã ao submundo oculto de Mpambu.

RITUAL DE ABERTURA

Cantos, danças, salves, velas e incensos.

Vou abrir minha Jurema
Vou abrir meu Juremá
(bis)
Com licença de Iansã
e Nosso Pai Oxalá
(bis)

Já abri minha Jurema
Já abri meu Juremá
(bis)
Com licença de Iansã
E nosso Pai Oxalá
(bis)

Eu abro a nossa gira
Com Deus e Nossa Senhora
Eu abro a nossa gira
Sambolê pemba de Angola
(bis)

Salve Rimbaud
Salve Artaud
Alfred Jarry, Patativa do Assaré
Salve Oswald, salve Pagu
Nelson Rodrigues e Rabelais

Salve as linhas de direita
Todos os santos católicos
Salve as linhas de esquerda
Exu, Cigana, Tranca-Rua

Salve Qorpo Santo
Salve José Celso
Paulo Leminski e Janis Joplin
Salve Ascenso Ferreira
Manuel Bandeira e Oscar Wilde
Salve Plínio Marcos, Pina Bausch, salve Frida Kahlo

Salve Glauber Rocha, Salve Preto-Velho
Salve seu Zé Pelintra
e Frederico Garcia Lorca
Salve a gira brasileira
Que brotou no nosso chão
Salve também a linha grega
do europeu nosso irmão

Eu abro a nossa gira
Com Zeus e sua senhora
Eu abro a nossa gira
Com a permissão de Hera
(bis)

Salve salve os mistérios de Elêusis
Salve Dioniso, Deméter, Afrodite
Salve Apolo, Ártemis,
Palas Atená, salve Hermes
salve o Olimpo inteiro

Já abri meu Ditirambo
Já abri meu Ritual
(bis)

Com a licença de Helena
E a bênção de Athena
(bis)

Salve Helena, salve Maria
Salve Dioniso, Deméter, Afrodite
Salve Maria Guadalupe e Maria Aparecida
Salve salve o povo brasileiro
E as querências do mundo inteiro

Salve Deus, Nosso Senhor
Salve Zeus e todo reino de amor

I

MOVIMENTO A SOMBRA

Num plano superior à Mpambu, é Lorún.

ELIKAN

(conversando com os espectadores, enquanto arruma a sala central do governo de Lorún)

Dizem que a velha Afoju, de cega, não foi mais vista. Apartou-se cabeça do corpo, desceu para Mpambu. Macumba, zica, coisa ruim! Ele carregou quase todas, da jovem à anciã a dançar. *(Ouvem-se ruídos. Assusta-se)* É sua sombra que vejo a rondar...

ELEDÁ

(Entrando de surpresa)

Elikan! Estive ausente de Lórun, chego e ouço falar dos males recentes que vão por este plano meu de criação? Mulheres de suas casas escaparam em busca de falsos mistérios, embaixo vagueiam, a um novo deusdemônio honrando-o com danças!

ELIKAN

Na sua ausência, senhora, preendi Njilas pelas mãos e pés como bichos, em cárceres estão. Vigio-as, senhora, como a mim. Mistérios selvagens cerceio. Mas outras voaram rasantes e estão agora a rastejar.

ELEDÁ

Contam que aqui em Lorún penetrou este estranho, um mago de Mpambu, um feiticeiro.

ELIKAN

Ele tem poder de transitar, senhora! Njilas bordam e modelam sapatos para dançar com ele. Diz-se que ele modela mãos, pés, boca e mulher. Modela homem também. Levou-nos Frau, a tempestade e até Afoju, a anciã, carregou.

ELEDÁ (*Para si*)

Ah! Renego! (Para si) Afoju, mãe velha, a tua senilidade é privada de entendimento. (Para Elikán) A anciã também vítima deste voo rasteiro das aves?

ELIKAN

Sim, como Frau, a tempestade, a anciã foi tomada pela dança.

ELEDÁ

E LABALABÁ? Também seduzida?

ELIKAN

Não! Esta consegui capturar. Está encarcerada.

ELEDÁ

Cuida para que a dama de Lorún não seja levada pelo mistério, ELIKAN!

ELÍKÁN

Cuido de cuidar! Mas intento em dizer à Senhora, que é a dona da justiça: não é próspero cercar esta força que toma Lorún. É debaixo que vem. Sinto em mim o movimento.

ELEDÁ

Afasta daqui este mistério, Elíkán! Por acaso este teu movimento pretende jorrar em mim? Este absurdo hei de punir. Que traga este estrangeiro efeminado até aqui. Para que cessem estes rituais, estas danças sem fim.

CORO DE NJILAS

Salve Alberto Caeiro

Salve Fernando Pessoa

Salve todos seus nomes e heterônimos

II

MOVIMENTO

A BORBOLETA

Noite em Lorún. LABALABÁ dança, no cárcere, os auspícios de sua própria transformação. Na escuridão que se lhe esconde, uma luz ínfima foge à noite.

LABALABÁ

(*Parando de dançar*)

Gosto da noite imensa, triste, preta, como esta estranha borboleta que sinto sempre a voltejar em mim! A transformação me rodeia. Passa uma borboleta por diante de mim, e pela primeira vez no universo reparo que elas não têm cor, nem movimento. Assim como as flores não têm perfume nem cor.

CORO DE NJILAS

A cor é que tem cor nas asas da borboleta.

LABALABÁ

No movimento da borboleta, o movimento é que se move.

CORO DAS NJILAS

O perfume é que tem perfume no perfume da flor.

LABALABÁ

Vem me buscar, vem! Dou-te de comer primeiro, dê-me de comer depois! Quero dançar com você,
uma dança que é voo só.

CORO DAS NJILAS

Vem me buscar, vem! Quero voar com você, um voo que é dança, e só.

LABALABÁ

Vem me dançar, vem! Quero dançar com você, e só. Dou-te de comer depois. Vem me dançar, vem
me dar de comer. Numa dança, que é dança, e dança, e dança, e dança, e dança... e só.

CORO DE NJILAS

A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.

LABALABÁ

Ele é movimento!

CORO DE NJILAS

Salve Artur Bispo do Rosário!
Salve a Deusa Estamira!
Salve o eterno Van Gogh,
e sempre salve o maldito Artaud!

III

MOVIMENTO A TEMPESTADE

Em Mpambu, um ritual a Eliguá, desenvolve-se em cortejo. É a iniciação de Frau, a Tempestade.

CORO DE NJILAS

Encruza, encruza
Encruza o teatro, encruza

Encruza o teatro, encruza
Na fé de oxalá, encruza
Encruza, encruza
Encruza o teatro, encruza

Encruza o teatro, encruza
Na fé de Dioniso, encruza
Encruza, Encruza
Encruza o teatro, encruza

Encruza o teatro, encruza
Na fé de Iemanjá, encruza

Encruza, Encruza
Encruza o teatro, encruza

Encruza o teatro, encruza
Na fé de Demeter, encruza
Encruza, Encruza
Encruza o teatro, encruza

Encruza o teatro, encruza
Encruza com o terreiro, encruza

A cena prossegue de forma épico-dançante, com Frau descrevendo sua entrega a Eliguá, na forma de uma entrega ao mar. Enquanto ocorre o relato, Frau e Eliguá revivem tudo, de forma simbólica.

FRAU

Era mais que o medo o que tinha de ti... Era o medo.
Era a noite, na noite do medo que dancei.

CORO DE NJILAS

Até o silêncio fugia do rugido do trovão enquanto dançava.

FRAU

Era o vento, era a chuva, era o céu, era o mar.
Era a vingança de lá. De Lorún, de Eledá.

CORO DE NJILAS

Era medo, era mais do que medo. Era o medo.

FRAU

Medo de mim, correndo com os pés descalços sobre as poças de água na areia batida.
O mar lambia meus pés, querendo tragá-los por sua boca faminta de coisas vivas.
A luz azulada de raios brilhando no meu corpo nu e úmido.

CORO DE NJILAS

O silêncio se ouvia da noite, nos pés medrosos que corriam sobre as poças de água na areia batida.

FRAU

Quem virá me buscar quando todas as criações sublimadas abandonarem seu posto?
Vejo minhas mãos cheias de cartas, mas, afora o jogo, quem ainda estará aqui por mim?

ELIGUÁ

Passou a vida me procurando, Frau. Em declamações desconexas,
em pilhas de letras enclausuradas pelas catástrofes que trazem os ventos.

FRAU

O desenho móvel de sua boca, que eu via de perto,
parecia revelar partes minhas, tão sóbrias, tão mansas.
No banquete consentido, lugares vazios, cheios de gente.

ELIGUÁ

Procurava-me?

Saudade de mim?

FRAU

Perguntava-me. Como dizer não à minha própria ânsia de existir?
E ali você estava, Senhor de corpo, cor e lábia.
Trazia o mar e toda a malandrice para dentro do meu ser.
O mar é lindo, mas não é pra mim.

CORO DE NJILAS

Era mais do que medo. Era o medo.

ELIGUÁ

Pensou, julgando entender mais do que de fato poderia.

FRAU

Então eu ficava na areia, sentindo o calor e a solidão dos órfãos de alma.
Queria mesmo era que o mar me abraçasse, me afundando, desfazendo.
Submersa, eu me deixaria livre em suas águas quentes.
Mas ao fim, cansei de esperar a vontade das ondas,
que passavam por mim, ameaçando, sem me levar.

ELIGUÁ

Ainda está a procurar-me, Frau, caçando-me lentamente.
Eu sempre ouvi falar sobre as pessoas que morriam no mar.
A sede das ondas vencia sua tênue resistência,
E elas simplesmente entregavam-se,
fechando os olhos e recebendo o silêncio:
O silêncio de Deus.

FRAU

Custei a conhecer o mar... passei dias olhando a sua dança, seus sons e sua densidade.
Todos os dias, no fim da tarde, de Lorún eu caminhava a seu encontro.
De branco, em prova, entregue.
Eu não queria saber dos mortos que ele carregava,
Queria era domá-lo em meu corpo, sentir a água misturando o que era sal e o que era meu.
Finalmente, tirei os sapatos e me entreguei.
Sou agora senhora dos ventos que zunem nas cabeleiras históricas das palmeiras.

ELIGUÁ

Arregalo os olhos de fogo diante de ti, Frau tempestade. Procurei onde estava a esconder-se.
As risadas do trovão divertiam-se com seu medo de mim. Com seu medo de si.
Era o canto de morte que o vento cantava entre as cabeleiras históricas das palmeiras.

CORO DE NJILAS

Corre Frau... Dança!
Fuja dos céus que não podem te abrigar.
Penetre a terra que pode te abrigar.

ELIGUÁ

Dança, Frau! Corre, Frau! Dança!

Frau dança com Eliguá, com muito vigor e sensualidade. São interrompidos por um grito de Elikán, que avança com uma corda nas mãos.

ELIKÁN

Estrangeiro! Não é por mim que te arrasto, mas por Eledá, que me ordenou.

Eliguá entrega-se sem oferecer resistência. Elikán, com muita desconfiança, tenta se aproximar com as correntes, mas parece temê-lo. Nesse jogo entre a alegria de Eliguá, que se entrega, e o medo de Elikán, que se aproxima, dançam os dois, uma dança que mais se assemelha ao gingado da capoeira. Com a dança, Elikán se transforma e transborda prazer. Ao fim da dança, amarra o Estrangeiro, que permanece alegre.

IV

MOVIMENTO

A PELEJA

ELIKÁN

ELEDÁ, aqui está capturada a presa pela qual me enviou; não foi em vão que marchei. A fera que aqui está foi dócil e não pretendeu fugir. Sem alterar a face cor de vinho e o bafo de cachaça, foi por mim acorrentado.

ELEDÁ

Solta-o agora! Nas redes de Lorún caído, por veloz que seja, não me escapará. (fita-o). É sem dúvida belo, estrangeiro! De onde vem?

ELIGUÁ

Minha pátria é o caminho, senhora! A travessia. Mas confesso que tenho tendência à terra, onde piso e sou matéria.

ELEDÁ

De onde são os mistérios que você traz? Parecem de cor feminina.

ELIGUÁ

Mistérios que poderia a senhora bem saber, são de natureza sua também. Sou filho das águas e dos céus, senhora. Sou terra por derradeiro, guardião das danças e dos rituais.

ELEDÁ

O que acontece em terras de Mpambu?

ELIGUÁ

Aos não iniciados, vedadas estão as coisas secretas. Não é justo que o saibas, mas profícuo é conhecê-las.

ELEDÁ

De astúcia usa para me seduzir. É de noite ou de dia que os ritos se praticam?

ELIGUÁ

Mais sagradas são as sombras da noite.

ELEDÁ

Com pena será punido, por sua astúcia em querer me convencer com palavras e olhos.

ELIGUÁ

E tu será punida por impiedade para com o deus e com sua própria natureza de mulher!

ÉLÈDÀ

Insolente!

ELIGUÁ

A Senhora de Lórun também devia provar das danças de Njila, antes de qualquer julgamento.

ÉLÈDÀ

Não é do meu mundo o que fala, astucioso!

ELIGUÁ

O que é do teu mundo, então? E o que pensas dos sapatos de Njila?

ÉLÈDÀ

Do meu mundo é a ordem, o trabalho e a clareza de visão. Dos teus pés, só orgias e prazeres obscuros podem vir...

ELIGUÁ

E se eu dissesse que a tua ordem repousa sobre o meu caos, que o teu trabalho se alimenta de meu repouso, que tua ordem razoa sobre meu balanço?

ÉLÈDÀ

Eu tornaria a dizer que não é do meu mundo o que você fala, caluniador!

ELIGUÁ

Revela-te, pois, em todo teu poder! Pois que sapato de Njila só uma coisa pode fazer: revelar a quem o calça, a verdade de seu próprio poder.

ÉLÈDÀ

O meu poder você vai conhecer agora, mas sob as ordens de minhas mãos!

ELIGUÁ

Que irei sofrer, diz? Que dano me fará?

ELEDÁ

No recôndito do cárcere, teu corpo custodiado será.

Eliguá segue, como que guiado, até outro cárcere, em frente ao de Labalabá.

V

MOVIMENTO O ATRAVESSADOR

Eliguá está aprisionado e se ocupa com a única companhia de seu cachimbo ritual.

ELIGUÁ

(Só, conversa com os espectadores)

Salvo da boca do crocodilo, com o corpo coberto por feridas que coçavam a alma, foi o que a mãe me disse. – seu choro filho, não era um simples choro de uma criança com fome e com frio, era mais lúgubre e ressentido. Era como um réquiem que entristece o coração e que nos faz pensar... A própria forma de se coçar era uma dança dolorida das chagas e pústulas que brotavam de seu corpo pequeno. A dor eterna de um ser divino. Cresci em casa de minha mãe, no tempo e no espaço. Ainda me lembro do dia em que mamãe compôs para mim a minha música. Ela disse:

ELIGUÁ E A VOZ DE SUA MÃE *(Em coro, incerto)*

Dance e se esqueça de suas dores meu filho, dance com a força da minha e da sua divindade, dance com seus pés firmes ao chão, estabeleça o controle sobre o que te faz angustiado, porém, supremo.

Essa dança é o seu rito, a sua marca e é por ela que seus filhos o chamarão nos momentos de dificuldades ou de alegrias.

VOZ DE SUA MÃE

(Continuando, agora em solo)

Porque és um ser criado sobre as dores para que se faça pensar, então pense com a sua dança. Dela darás ou retirarás de seus filhos.

ELIGUÁ

E então, com a minha dança aprendi a compartilhar, distribuir ou retirar. Compreendi que a angustia é fruto das condições que criamos para tal e compreendi o meu papel para com meus filhos.

Eligúá canta uma canção, acompanhado pelo Coro.

(letra de Eduardo Teixeira)

Destes retalhos se bordam vidas,
bordam-se filhos e filhas queridas.
Destes retalhos borda-se mundo,
mundo que roda e que gira.

Calce o sol calce a lua,
sinta o frio da noite e o calor do dia.
Pois que seu sol compõe a música
e a lua faz a mandinga.

Peça estrada e serei seu guia,
com os pés ao barro na dança magia.
Pois que corpo que não respeita mundo corpo,
não carece de alma divina.

Com guerra, com sangue e selvageria
fizeram escravos uns filhos meus,
mas que no coração da senzala como fogo ardia,
a ginga que mãe me deu.

Pois assim como da uva se fez o vinho,
a cana cachaça deu.
Foi seu Dioniso quem pisou a uva,

E a cana Exu espremeu.

ELIGUÁ

(Voltando a conversar com os espectadores)

Vê, mulher! Os seres estão sujeitos às felicidades e desgraças quando geram condições para tais. Não pense em mim como um ser bom ou mau, pense em seus atos, é daí que se originam as minhas ações. Dança comigo!

Do lado oposto do cárcere, Labalabá dança fervorosamente e, em meio a sua dança, trava diálogo com Eliguá.

VI

**MOVIMENTO
O CÁRCERE**

LABALABÁ

Te escuto, Eliguá. Tão perto. Escuto tua liberdade em notas dissonantes. Bordei sapatos para dançar contigo, seguir ao teu encontro.

ELIGUÁ

Te escuto, borboleta! Mas ocupamos diferentes hemisférios. Em desigualdade tudo o que morre está.

LABALABÁ

Desde que bordei meus sapatos, um deus dança enlouquecidamente dentro de mim. Mas dançando assim, sem ponto, sem final, sinto que meu corpo não poderá resistir.

ELIGUÁ

Porque teu velho corpo rastejava, incapaz de dançar, a morte te caiu bem. Mas não se entristeça, a vida revela vezes difíceis de se compreender.

LABALABÁ

Como não, se a morte me bate à porta?

ELIGUÁ

Não tema a morte. É de tua natureza morrer uma vez, antes de morrer de vez. Viver duas vidas numa só. Bendita seja tua natureza, Labalabá, que entrelaça terra e céu!

Labalabá dança até a morte. Em suave efeito, a luz que a ilumina se apaga. Entra Elikan.

ELIKÁN

O que se passou aqui, Estrangeiro? O que aconteceu à dama de Lorun? *(Toca o corpo de Labalabá, que se mantém inerte. Depois, ergue-se num grito)* Está morta! Está morta!

ELIGUÁ

Morreu apenas o que nela não podia mais viver. Mas vive a mesma ainda, agora fora daqui...

ELIKÁN

O que diz? O que quer dizer? A dama de Lorun está morta!

ELIGUÁ

Livre, ela está livre.

ELIKÁN

Pela morte? É essa a liberdade que você dá?

ELIGUÁ

A morte é o único grito de liberdade que resta aos destituídos da própria liberdade. Não é à morte que você deve dirigir agora suas armas, mas para aquela que mata.

ELIKÁN

E não é você, Senhor da Morte, o responsável por tudo isso?

ELIGUÁ

De minha dança, só nascem flores. É por quem aprisiona que deverias procurar...

ELIKÁN

Demônio! Como ousa? Pensa que também pode me ludibriar? Tuas danças levaram Labalabá à morte. Antes de você, ainda que presa, ela tinha vida!

ELIGUÁ

Não são tuas estas palavras. Bem o sabes...

E também não faz sentido se apiedar de quem não morre, sem que se morra duas vezes.

ELIKÁN

Do que está falando?

ELIGUÁ

Você sabe. De Labalabá vocês podiam ocultar a verdade sobre a própria natureza, mas não de mim, que sou natureza.

Elikán titubeia entre o encanto para com o Estrangeiro e as obrigações para com sua Senhora.

ELIKÁN

Preciso esclarecer estes fatos a Eledá. Com licença.

ELIGUÁ

Borda tu também teus sapatos, Elikán, enquanto é tempo! Não aposte na sorte de poder morrer duas vezes.

A luz que ilumina Eliguá, apagou-se lentamente, durante sua última fala. Em seguida, ouve-se um canto intenso vindo de Mpambu. Elikán volta-se para as grades de Eliguá, mas ele não se encontra mais lá.

VOZ DE ELIGUÁ

São elas, as Njilas. Bordam os sapatos e preparam minha comida!

Os cantos se intensificam. De repente, todas as luzes se acendem e todos os cantos cessam. Nesse mesmo instante Eledá surge em cena.

ELEDÁ

O que se passa aqui, Elikán?

ELIKÁN

Senhora, ainda bem que chegaste! O Estrangeiro fugiu...

ELEDÁ

Como fugiu? É impossível alguém passar por estas grades!

ELIKÁN

Não sei como aconteceu. Agora há pouco estava aqui, mas quando me voltei, não estava mais.

ELEDÁ

(verificando o corpo de Labalabá, no chão!)

E a dama de Lórun? O que aconteceu a ela?

ELIKÁN

Morreu, senhora. Morreu. Seu corpo está inerte...

ELEDÁ

Deixaste o Estrangeiro fazer-lhe mau?

ELIKÁN

Não, Senhora, não permiti que tocasse num só fio de cabelo dela. Quando cheguei, estava já morta, em sua cela, mas o Estrangeiro estava na outra, distante dela.

ELEDÁ

Feiticeiro, caluniador! Só pode ser obra desse demônio.

ELIKÁN

Mas volto a dizer à Senhora, que é a dona da justiça: não é próspero cercear esta força que tomou Lórun. É debaixo que vem... Sinto em mim esse movimento...

ELEDÁ

Numa súbita histeria

E o que quer você que eu faça? Que me entregue também a esse estrangeiro? Que saia como uma puta a dançar pelo governo de Lórun, incitando a guarda municipal? Que caia também entregue ao desvario? Que me junte às Njilas, embriagada entre orgias? Quer que eu largue os afazeres públicos e me torne também uma bordadeira?

ELIKÁN

Não, senhora! Já estais a enlouquecer... Acho que devia se aconselhar com quem sempre se aconselhou. Procure a anciã! Ainda que cega, em casos como este, ela sempre enxergou melhor.

ELEDÁ

E não está também Afoju tomada por essa loucura do Estrangeiro? Dançando com as Njilas, pelas ruas de Mpambu?

ELIKÁN

Nunca ouvi dizer que dança alguma pudesse tirar a sabedoria de alguém.

ELEDÁ

E eu nunca vi uma anciã dançando com as vadias...
Traz então aqui essa conselheira. E vamos ver se ainda resta algum tino em sua cabeça.

VII

MOVIMENTO

O IPADÊ

A trilha sonora ecoa. Entra Frau, dançando e trazendo um recipiente com bolinhos de milho sobre a cabeça. Afoju entra em cena também dançando e, logo em seguida Labalabá, vestindo uma saia ritual. Eliguá está de frente ao seu altar, como no início do espetáculo, conduzindo o ritual, com incensos e velas. Também dança. Frau põe o recipiente com bolinhos de milho no centro do palco e, uma a uma, cada Njila pega e come um dos bolinhos. Depois se dirige até o altar de Eliguá e recebe deste um copinho de cachaça. Bebe-o e, depois, leva uma dose de cachaça e um bolinho a um espectador da plateia. Eliguá, depois de servir todas as Njilas, também leva uma dose de cachaça e um bolinho a um espectador. Depois de servir o público, um a um, cada membro do ritual se apresenta ao centro do palco, onde estão desenhados círculos, e dançam. Num repente, entra Elikán atordoada. Ao entrar, param a dança, o canto, a música, e todos a fitam.

ELIKÁN

Ela está louca, ela está louca! Afoju, você precisa ajudar. Minha Senhora está perdendo o tino. É o Estrangeiro! Depois de sua chegada, tudo saiu do lugar.

AFOJU

Não é o estrangeiro, você sabe. Já dançaste com ele. Mas tu também precisa bordar os próprios sapatos! Não é digno de uma servidora desconhecer os próprios caminhos.

ELIKÁN

Mas ela está louca, bem louca... Ficou assim depois do Estrangeiro.

AFOJU

É a recusa, Elikán. A recusa em aceitar as próprias forças, que a está enlouquecendo. O Estrangeiro é uma miragem. Não que não exista, mas está bem aqui, dentro de nós. *(toca o coração)*
Fica com as Njilas, e deixa que eu trato com Eledá.

Afoju sai, Elikán fica e junta-se às Njilas que continuam os trabalhos rituais. Eliguá saúda Elikán, benzendo-a inteiramente com seu cachimbo ritual. As demais Njilas trazem uma grande saia rodada e vestem Elikán com ela. Voltam todos a dançar no círculo sagrado.

VIII

MOVIMENTO

OS SAPATOS DE ELEDÁ

Na sede do Governo Municipal de Lorún, Eledá aguarda a chegada de Afoju.

ELEDÁ

Virando-se

Pode entrar Afoju. Entra nesse palácio devastado pelo vandalismo.

AFOJU (entrando)

Não é vandalismo, Eledá. É a força legítima de nossas deusas todas.

ELEDÁ

Te tornaste profana, agora? Além de dançarina, estás criando novas deusas?

AFOJU

Cada uma de nós carrega sua deusa própria no útero. Gestá-la, pari-la e cultivá-la é nossa missão.

ELEDÁ

Que útero, anciã? Estás louca? Para governar um povo, mulher alguma pode ter útero. A gente tem que matar bem profundo aquilo que sente vontade de nascer em nossas entranhas.

AFOJU

Mas antes de governar um povo, é preciso governar a si, Senhora. Como pode uma mulher pretender governar um povo inteiro, sem antes aprender a governar o próprio corpo? É preciso ser Senhora de si, antes de pretender-se Senhora de Lórun. E um corpo vivo é sempre um corpo livre, que pulsa o poder próprio da deusa que lhe habita.

ELEDÁ

E, por acaso, a sábia anciã voltou a ter corpo? Depois de velha, deu pra redescobrir o corpo decrépito?

AFOJU

É que na velhice, a gente aprende a razão da vida. E a razão da vida pulsa como um coração, no seio do próprio corpo.

ELEDÁ

Meu espírito desesperou do corpo...

AFOJU

Foi o corpo que desesperou do corpo, tocou com os dedos do espírito extraviado as últimas paredes. Foi o corpo que quis a terra, ouviu falar as entranhas do ser. O corpo é versos e uno, guerra e paz...
Dança Elédá!!! Toma-te de ti mesma, engole-se como animal a presa. És a última das Njilas a resistir!

ELEDÁ

Como posso não resistir? Nunca fui capaz de bordar meus próprios sapatos, como poderia dançar meus próprios caminhos?

AFOJU

Engana-te. Foste a primeira, dentre nós, a evocar Eliguá. Foste a primeira a clamar por sua vinda e ansiar por suas danças. Mas ainda tens medo e não permites à divindade de teu corpo se manifestar.

ELEDÁ

Sem acreditar

Eu, a primeira? Quando soube do Estrangeiro, por Elikán, essa dança sem fim já havia tomado conta de todas de Lorún.

AFOJU

Foste tu quem acordou o deus, e só não sabes por que estás surda aos próprios clamores.

ELEDÁ

Que diz? Quer também me ludibriar, como o Atravessador?

AFOJU

Quem mais irás culpar por teus próprios impulsos? Recorda! E antes de mais, recorda de ti. Quem é Eledá? Recorda-te.

ELEDÁ fica muda e confusa.

AFOJU

Acorda!

Foi você quem invocou o Estrangeiro.

Por que tua alma morria sufocada sob a dureza impassível de tuas ordens.

E és a última a receber o deus que invocaste. Porque ainda tens medo.

ELEDÁ

Por quê? Medo de quê?...

AFOJU

Medo da morte. É sempre o medo da morte, do incontrolável, que tolhe e impede a manifestação natural da vida. Mas a vida é incontrolável como a morte...

Dança Eledá... Dança e esquece teu medo.

Neste momento, à voz da anciã, se sobrepõe a voz de Eliguá. As Njilas entram em cena, cercando Eledá e retiram seus sapatos e seu terno de governante. Ajudam-na a descer do trono.

AFOJU & VOZ DE ELIGUÁ

Dance e se esqueça de suas dores, minha filha, dance com a força da minha e da sua divindade, dance com seus pés firmes ao chão, estabeleça o controle sobre o que te faz angustiada, porém, suprema. Essa dança é o seu rito, a sua marca e é por ela que suas filhas a chamarão nos momentos de alegrias ou dificuldades.

Eledá dança intensamente. Ao fim, pára e olha fixamente para Afoju, que a observa.

ELEDÁ

Agora compreendo o que tua cegueira podia ver e minha clareza era incapaz de enxergar. Densas sombras que só a sabedoria é capaz de iluminar. (*Longo silêncio de ELEDÁ, que contempla o céu*). A alma está sedenta de estrelas. (*Para Afôju*)

Brindemos hoje a sabedoria de todos os tempos. Sirvam vinho em Lórun, e que os tambores de Mpambu possam adentrar!

EPÍLOGO EM MOVIMENTO

Abrem-se os portões dos fundos e, por eles, entra no teatro um bloco de maracatu, que toca sem parar. Todos os atores dançam no teatro com o bloco. Num dado momento, o bloco pára e a formação cênica da última cena se recompõe. Neste intervalo de silêncio, fala Afoju.

AFOJU

Isto durou sete dias. Começou quando uma mulher dançou. Dançou tão incontrolavelmente, que caiu de Lorún até Mpambu. Dançou dia e noite até morrer. Na morte, deu-se o entendimento de que não há morte. De que corpo e alma estão enlaçados como Eros e Psiquê. Que tudo se liga ao corpo e por isso não mais separado se pode viver. Não mais cego o ser.

AFOJU E CORO

Vou fechar minha Jurema
Vou fechar meu Juremá
Com a licença de Iansã
E nosso Pai Oxalá

O grupo de maracatu volta a tocar. Os atores voltam a dançar e, agora, convidam os espectadores a dançar junto com eles. Eles dançam e esquecem suas dores.