



**Pois bata o Baião:
as experiências de campo
e corpo na pesquisa
artística do Grupo Peleja**

*Beatriz Brusantin
Carolina Laranjeira
Lineu Guaraldo**



“Acendemos paixões no rastilho do próprio coração. O que amamos é sempre chuva, entre o voo da nuvem e a prisão do charco. Afinal, somos caçadores que a si mesmo se azagaiam. No arremesso certo vai sempre um pouco de quem dispara”

(Mia Couto)

E escrever sobre o processo de criação de um espetáculo é, de certa forma, lançar-se na tentativa de revelar quais os sonhos que o convidaram a existir. É um esforço de desvendar a trajetória de impulsos criativos desde seu nascimento até o momento de sua materialização frente ao público.

Muitas são as lembranças compartilhadas e cultivadas pelo pequeno coletivo apelidado *Grupo Peleja*¹. Quais as inquietações que nos acometeram enquanto

*Beatriz Brusantin é doutoranda em História Social da Cultura pelo IFCH/UNICAMP, bolsista CNPQ; Carolina Laranjeira é mestranda pelo IA/UNICAMP, bolsista FAPESP e Lineu Guaraldo é mestrando no IA/UNICAMP e bolsista FAPESP.

¹ O grupo é formado pelos seguintes atores-dançarinos-pesquisadores: Beatriz Brusantin, formada em História pela USP e atualmente doutoranda do curso de pós-graduação em História Social (IFCH-Unicamp), Carolina Laranjeira, formada em Dança e mestranda da pós-graduação em Artes (IA- Unicamp), Lineu Guaraldo, formado em Ciências Sociais e atualmente mestrando da pós-graduação em Artes (IA-Unicamp), Daniel Campos aluno da Graduação em Dança da Unicamp e Tainá Barreto bacharel em Dança pela Unicamp atualmente pesquisadora de Iniciação Científica.

artistas? Que conteúdo teve de ser ocultado para que a espetacularização de nossos desejos fosse possível? Quais foram os caminhos que escolhemos e seguimos a partir do vislumbamento da construção de um corpo cênico baseado na gestualidade e organicidade da brincadeira do Cavalo-Marinho? Esses foram alguns desafios que, através desse artigo, buscamos compartilhar em palavras. O que se segue aqui é então um breve e resumido apanhado das experiências que consideramos relevantes para a consolidação do espetáculo *Gaiola de Moscas*, englobando questões ligadas ao desenvolvimento de nossa proposta de treinamento e ao nosso modo de entender e abordar a brincadeira do Cavalo Marinho. Ressaltamos que se trata de um recorte feito a partir dos pontos de vista dos autores que aqui escrevem e que esperamos ler em breve as impressões de outros olhares daqueles que também participaram deste nosso percurso.

Podemos dizer que, neste trajeto que antecede o espetáculo *Gaiola de Moscas*, três universos muito distintos entre si (embora hoje para nós, quase que indissociáveis) foram misturados. Existe o primeiro universo habitado por aqueles que, generosamente, abriram-nos suas casas e vidas na Zona da Mata Norte pernambucana. Pessoas que, em sua simplicidade, muito nos ensinaram (e ensinam) sobre a vida e a arte.

Outro universo é o da sala de trabalho, onde a disciplina relaciona-se diretamente com nossos sonhos e limitações. Local onde tentamos organizar o caos gerado pelo contato com o primeiro universo. E, por último, o universo da construção do espetáculo: o encontro com nossos anseios criativos e com nossa jovem diretora Ana Cristina Colla.

“Catucando no fundo... do saco” (como diz uma puía² de Cavalo Marinho) de nossa memória, relatar o caminho percorrido parecia tarefa simples. “É só organizar idéias, encadear palavras e pontuações, realçando algumas passagens mais interessantes e, pronto”. Grande engano! Tudo seria mais fácil se não fosse a rebeldia da criação perante seu, às vezes, ingênuo criador! Nos demos conta de que, durante nossas investigações, muitos encontros (e desencontros) aconteceram.

² Podemos aqui traduzir puía por uma espécie de piada de cunho sexual. Porém, sempre alertando o leitor para as conseqüências de uma tão simplificada tradução, afinal, diferente do que esta descrição sugere, a puía é dotada de um caráter extremamente poético. Em outras palavras, *uma puía bem colocada é coisa bela!*

Construindo pontes, o encontro de continentes.

“(...) uma viagem cujo único destino era o desejo de partir novamente.”

(Mia Couto- Terra Sonâmbula)

Nossa relação não virtual, concreta (em oposição ao início da pesquisa quando tínhamos contato com a brincadeira apenas através de vídeos) com o Cavalo Marinho deu-se de maneira quase que inusitada. Em agosto de 2004, através da Cia Mundurodá (Alicio Amaral e Juliana Pardo) tivemos a felicidade de receber uma visita muito especial: recebemos em Campinas os Mestres Inácio Lucindo (Cavalo Marinho Estrela do Oriente, Camutanga-PE) e Aguinaldo Silva (Cavalo Marinho Estrela de Ouro, Condado-PE).

Essa experiência de campo as avessas foi tão impactante e significativa para o grupo que, em dezembro do mesmo ano, viajamos rumo à Zona da Mata Norte pernambucana a fim de vivenciar a brincadeira do Cavalo Marinho. Na ocasião, pouco sabíamos do rumo que tomaríamos, ou melhor, dizendo: que rumo que nos tomaria! Em algumas reuniões que antecederam a pesquisa de campo, tentamos traçar um roteiro específico de pesquisa. Sabíamos que era necessário os registros, mas concluímos que detalhar antecipadamente, perguntas, temas e caminhos de pesquisa não era possível. Traçamos nossa estratégia de modo a privilegiar as oportunidades que surgiriam nos encontros com o outro.

Estávamos mais desejosos em conhecer as nuances do caminho, admirando suas diferentes paisagens, do que em aportar num destino já estabelecido. Assim, através da cumplicidade gerada nesta experiência de alteridade vivenciada conjuntamente, construímos em grupo um compartilhar de sonhos e desejos.

É fácil lembrar do nosso susto de seres urbanos ao chegarmos em Condado (PE). A casinha carinhosamente arranjada por Aguinaldo era muito diferente de qualquer projeção que fizemos (se é que pensamos nisso no momento de fazer planos e malas). Fato é que aquela casinha muito engraçada: *Banheiro sem porta! Não tinha água!* Até hoje revisita nossa memória coletiva e foi, sem dúvida, a experiência que alinhou nossos anseios criativos. Foi um momento ímpar de comunhão, onde realmente agimos como um grupo, afinal, nós estávamos em território desconhecido aos nossos olhos.

Fato é que, ao entrar em contato com a brincadeira do Cavalo Marinho, uma enorme gama de sensações nos invadiu. Não nos encontramos somente com a manifestação, mas principalmente com seus agentes, brincantes, pessoas lindas que tanto nos tocaram ao compartilharem conosco suas histórias e sonhos.

Alguns interessados nos indagam a respeito do nosso trabalho corporal. Do que é feito este corpo-cênico? Qual o material? Podemos dizer que todo integrante do Peleja tem no corpo uma quantidade considerável de *charque, cabidela, macaxeira, quarenta e muuuito coentro*. Tudo isso cuidadosamente misturado com charadas de Aguinaldo, meninices de Seu Inácio e gargalhadas fáceis de Biu Alexandre. Esses são não apenas nossos Mestres em descobertas com o Cavalo Marinho, mas também as almas que animam cada um dos atores no momento do espetáculo.

Vale a pena lembrar que a denominação *Mestres* utilizada aqui, não se trata de uma simples menção do respeito que guardamos pela sabedoria e força destes (o que já seria bastante, em se tratando das circunstâncias em que eles desenvolvem seus processos artísticos), nem tão pouco uma reprodução gratuita de formas de tratamento observadas em campo, mas refere-se diretamente à qualidade técnica-expressiva desses brincantes. Podemos dizer sem receio que eles possuem um domínio absoluto do repertório técnico necessário para a realização da brincadeira do Cavalo-Marinho. Repertório que, se observado com cuidado, extrapola em muito a brincadeira: Observamos brincantes com total domínio de princípios complexos de encenação como equilíbrio, dilatação corporal, manipulação de energia, precisão e capacidade de improvisação.

Aproveitamos aqui também para ressaltar que seria um erro dizer que o grupo Peleja possui compromisso com a Cultura Popular de modo geral. Afirmamos isso, pois nosso contato com este tão complexo binômio se estabeleceu via pessoas. Pessoas que existem e afetaram nossas escolhas artísticas (para não dizer das escolhas de vida) de modo determinante. Existe em nossa pesquisa um recorte metodológico que se consolidou tanto através de processos epistemológicos como afetivos. O Peleja se dedicou principalmente a entender a brincadeira do jeito que ela acontece no *Cavalo Marinho Estrela de Ouro* de Condado-PE, cujo Mestre é Biu Alexandre. Mais especificamente ainda, não seria exagero dizer que nosso interesse concentrou-se, até o presente momento, na excelência técnica observada em brincantes como Fabio Soares, Aguinaldo Silva, Mestre Biu Alexandre, Mestre Inácio Lucindo e Seu Sebastião Pereira de Lima (mais conhecido como Seu Martelo). Entendemos, então que nossa relação com a chamada Cultura Popular não se estabeleceu senão pelo fascínio despertado pela *qualidade artística* de pessoas determinadas. Uma vez que entendemos o trabalho realizado por esses brincantes como *Arte*, não é de nosso interesse ressaltar traços exóticos da brincadeira (procedimento tão comum quando o termo Cultura Popular é evocado). Assim como não orientamos nossos esforços para nenhum tipo de *resgate cultural*, uma vez que compreendemos que, independente de nossa atuação, a brincadeira possui suas

dinâmicas próprias (a maioria delas imperceptíveis a olhos estrangeiros) de manutenção e sobrevivência, as quais escapam muitas vezes de nossa capacidade de compreensão, mesmo quando somos equivocadamente acometidos por sentimentos paternalistas.

Queremos alertar, porém que se não nos dermos conta da limitação de nossos instrumentos perceptivos frente a tão complexo jogo cênico que é o Cavalinho, somos levados a cair em simplificações. Fácil é lançarmos mão de classificações que nos são tão familiares quanto palpáveis, reduzindo o universo observado àquilo que temos a capacidade de processar como informação. Assim como, de modo simplório e medíocre, tendemos a proferir pensamentos preconceituosos, reservando sempre aos brincantes um lugar menor do que o nosso de atores-pesquisadores-universitários.

Equívoco este facilmente detectável ao observarmos que treinamentos e procedimentos metodológicos sistematizados da arte de ator objetivam uma presença, uma inteireza e uma relação verdadeira com aquilo que é feito em cena. Em se tratando de capacidade de *entrega*, afirmamos em coro que muito temos de aprender com alguns brincantes, pois para esses a diferenciação entre arte e vida muitas vezes inexistente. Ironicamente, talvez seja esse o real motivo de impropriamente classificarmos o processo de formação desses como caótico ou ausente de metodologias.

Treinamento e criação de dramaturgias, em busca de nossos próprios continentes.

“(...) Eu acho que é saudável conservarmos a idéia de que cada pessoa tem um mistério e, portanto, é preciso empreender a saída de si, usar os instrumentos que são a viagem, a memória, para tu descobrires, para tu viajares para o outro. Não é tanto a África que está ali. O que está ali é o sentido de uma descoberta dos outros, cada um deles sendo uma espécie de um outro continente, que está rodeado de mistério. Esse fascínio instiga a viagem e é essa a viagem que dá gosto de fazer.”

(Mia Couto)

A razão para adotar um procedimento em nossa pesquisa artística, que pretende a fusão de um treinamento já desenvolvido pertencente à área teatral com uma dança da Cultura Popular, se deu por meio de uma experiência que intuiu uma semelhança entre essas duas abordagens de trabalho corporal. Os processos pelos quais o corpo passa para entrar em cena depois de ter se organizado e desorganizado (muito mais), treinado de determinada maneira, para atingir um determinado estado, poderia ter muitas semelhanças com esse

corpo do brincante, no momento da brincadeira do Cavalo Marinho. E justamente a relação entre esses dois processos poderia nos servir para criar um método possibilitando a apropriação da técnica para ir além dela com o objetivo de se criar uma poética cênica própria e pessoal.

No trabalho do grupo Peleja, identificamos três tipos de exercícios desenvolvidos a partir dos passos da dança do Cavalo Marinho. Eles podem ser classificados da seguinte forma: primeiro; exercícios que se caracterizam pela exploração do passo até a exaustão física em busca de estados corporais diferenciados e de dilatação; segundo, exercícios que exploram a movimentação em grupo, com o foco nos desenhos espaciais e terceiro, exercícios utilizando os passos em jogos com a finalidade de desenvolver o estado de jogo. A intenção de separar os exercícios em tipos tem apenas o intuito de organização para uma melhor descrição e entendimento. Observamos que na sua prática, os objetivos técnicos citados se relacionam em cada um dos três tipos, não havendo uma separação tão clara. Por exemplo, quando trabalhamos os jogos, também podemos chegar à dilatação, ou mesmo quando estamos trabalhando um exercício espacial estamos desenvolvendo elementos que são encontrados no estado de jogo como uma percepção sutil e o estado de alerta.

Desses três tipos de abordagem sobre os exercícios encontrados no treinamento do grupo, entendemos o primeiro, o do trabalho através da exaustão, o que mais representa o treinamento do grupo Peleja, pois ele associa os dois procedimentos que escolhemos para a nossa investigação: dança do Cavalo Marinho e o Treinamento Energético. Ele engloba o princípio da vivência com o passo - fundamento da brincadeira - com o princípio do Treinamento Energético, ao explorar e buscar estados corporais desconhecidos através de uma movimentação incessante. Buscamos processos corporais que eliminam uma vontade arbitrária, para se ter quase que novas consciências de si mesmo. A incorporação desses princípios se deu por meio da execução dos passos, transmitidos principalmente pelas vivências em campo e também através da prática do exercício Energético, realizada nos treinos antes de dançarmos o Cavalo Marinho. Praticamos o Energético antes de dançarmos os trupés³, em treinos regulares semanais durante aproximadamente três anos (2003, 2004 e 2005). Portanto, o que chamamos de trabalho de exaustão através dos passos e

³ O trupé pode ser definido como a execução dos passos do Cavalo Marinho. Tradicionalmente ele é feito pelos galantes (normalmente, brincantes mais novos, que acompanham o capitão) em fila um ao lado do outro, quando o banco de tocadores canta toadas apropriadas entre a saída e a entrada de alguma figura. O trupé é dançado também pelas figuras com seus passos característicos e pelo público acompanhado pelos galantes.

suas possibilidades técnicas de alcançar transformações dos estados corporais, foi desenvolvida porque houve uma prática anterior do Energético “puro”. Ressaltamos aqui que nunca trabalhamos o exercício Energético como originalmente foi descrito e praticado pelos atores do Lume (durante muitos dias e sem interrupção). Assim, quando falamos do nosso trabalho com esse treinamento, é sempre com a ressalva de que se trata de uma adaptação desse treinamento às condições de trabalho do grupo e certamente, de uma outra maneira de aplicá-lo ou talvez, de uma recriação.

O treinamento desenvolvido dentro do âmbito do grupo Peleja consiste fundamentalmente em estimular o corpo através da dança do Cavalo Marinho, utilizando este estímulo para a produção de sentimentos e emoções que podem ser identificadas ou associadas a “personagens” ou “matrizes”. Busca-se ativar uma constante transformação biológica do corpo, o que acaba por acessar emoções e sentimentos (processo similar pelo qual o corpo passa ao fazer o Treinamento Energético). Dar espaço ao sentimento e transformar os estados do corpo⁴ por entrar em contato com esse sentimento, também é uma via para encontrar novas corporeidades. Para que esse tipo de metodologia seja compreendido, é importante perceber que o corpo participa ativamente na produção de sentimentos, sendo que esses nunca são resultados de processos puramente mentais. Portanto, entendemos os sentimentos aliados a estados corporais, os quais são possíveis de identificar e retomar, repetir, possibilitando material inicial para o trabalho com matrizes.

Outro fator que nos chama a atenção para essa abordagem do nosso trabalho em sala, são as conexões com a brincadeira vista e vivida em campo. Durante a primeira pesquisa de campo tivemos a experiência de dançar como *galantes* durante uma brincadeira que durou 8 horas ao longo de uma noite. Nesta ocasião, pudemos perceber alterações dos estados do corpo através de novas qualidades de energia corporal, além de observarmos um domínio sobre a nossa movimentação cada vez maior. Talvez também pelo fato de estarmos ultrapassando alguns limites do corpo em plena madrugada, quando ele está habituado a descansar. O rompimento desse limiar de cansaço físico, nos levou

⁴ “Em termos simples mas sugestivos, o sentimento é a “vista” momentânea de uma parte dessa paisagem corporal. Tem um conteúdo específico -o estado do corpo- e possui sistemas neurais específicos que o suportam - o sistema nervoso periférico e as regiões cerebrais que integram sinais relacionados com a estrutura e a regulação corporal. Dado que o sentir dessa paisagem corporal é justaposto à percepção ou a recordação de algo que não faz parte do corpo- um rosto, uma melodia, um aroma, - , os sentimentos acabam por tornar “qualificadores” dessa coisa que é percebida ou recordada. (...)” (DAMASIO, 2003, p. 15)

a algo muito parecido com o estado conseguido na prática do Treinamento Energético, durante nossos trabalhos em sala. A própria brincadeira levou-nos a constatar as semelhanças entre os trabalhos que produzem um determinado estado cênico. Estivemos perto do *plano da imanência*, talvez? (DELEUZE, 2003) Por meio de um fluxo contínuo que nos liga à coletividade ou ao grupo, quando criamos esse momento artificial no treino e nos deixamos levar pelo movimento. Parece-nos que se trata da criação de singularidades e não de individualidades, há um “artigo indefinido”, há uma singularidade que pertence ao todo.

Da mesma forma que percebemos o trabalho com os estados corporais na cena contemporânea através de grupos como o Lume, identificamos o mesmo trabalho no Cavalinho através de performances como a de Mestre Biu Alexandre. Quais seriam as semelhanças entre o trabalho corporal de um brincante de Cavalinho e de um ator-dançarino? Por quais processos o corpo passa para se chegar ao que chamamos de um estado cênico que seja eficaz, e o que seria um trabalho cênico eficaz? No nosso trabalho ainda não encontramos respostas precisas para essas perguntas (ainda bem, se não estaríamos já paralisados), entretanto, essa busca nos levou às experiências que apontam para algumas reflexões sobre esse assunto. Gostaríamos de apresentar aqui, o início de uma primeira organização destas idéias.

O conceito de estado corporal que apresentamos ao abordar as dinâmicas de processos corporais experimentadas no processo de pesquisa prático, tem relações com os atuais estudos do neurocientista Antonio Damásio que mostra como a razão e a emoção, estão profundamente imbricadas no trânsito entre corpo, cérebro e mente. Tentando solucionar alguns problemas ligados ao desenvolvimento da consciência, o autor explica como são processadas as imagens formadas através de padrões neurais topograficamente organizados no cérebro a partir dos sinais que o corpo percebe em sua relação com o mundo.

Esse conceito de estados corporais é muito vivo em nossa prática, já que nunca pensamos no sentimento separado do corpo quando dançamos. Pensamos em poder manipular esse corpo-sentimento e isso só se dá através de imagens, seja por meio de imagens-pensamentos ou imagens-sensações - movimento sempre gerando imagens. O trânsito entre as imagens que circulam no corpo e os estados corporais, são premissas para entender o que a autora Christine Greiner chama de *dramaturgia do corpo* (GREINER, 2005). Essa dramaturgia não é necessariamente a do corpo artista, mas a de qualquer corpo. Seu pensamento entende o corpo como processo, um corpo não monolítico que só pode ser definido a partir de seus estados. Um corpo que está sempre em

formação, em transformação, devido sua interação com o ambiente. É interessante explicitar a idéia sobre a relação corpo-mente, na visão dos japoneses e chineses mostrada pelo filósofo japonês Yasuo Yuasa (1987) citado por Greiner. Ele diz que essa relação “(...) muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura (*sbugyô*) e a formação (*keikô*) propriamente dita.” Portanto considera-se a relação corpo-mente a partir da experiência vivida e essa experiência é sempre nosso corpo em interação com o ambiente, nosso corpo em movimento, em ações que modificam esse ambiente ao mesmo tempo em que esse corpo é constantemente modificado. A dramaturgia é colocada como nexos de sentidos que dão coerência a esse fluxo de informações *entre* o corpo e o ambiente. As informações se constroem nesse “entre”, na “mediação”, no *encontro*.

Podemos concluir que dramaturgias do corpo não podem ser pensadas distantes da cultura. Cultura que fabricamos nos treinamentos ou cultura do ambiente de origem do Cavalo Marinho. Um corpo cotidiano com um comportamento construído pelas relações com seu meio, com sua cultura. Não sendo possível eliminar o comportamento cultural desse corpo no momento de representação, indissociabilidade que pode ser identificada claramente em manifestações tradicionais onde o corpo do trabalho cotidiano, da lida, da peleja está presente no corpo da manifestação espetacular. Da mesma forma, não podemos pensar nosso corpo artista sem considerar por onde ele passa e pelos encontros que o constroem.

Dessa maneira, acreditamos que para pensar esse corpo, não podemos formatá-lo em um padrão, mas entendê-lo em sua multiplicidade. Dentro dessa perspectiva envolvendo questões sobre o corpo na cena e o corpo do cotidiano, está o conceito de *corpo-subjétil*, sugerido por Renato Ferracini, a partir de um pensamento sobre a prática do ator presente no Lume. Esse conceito tenta definir o corpo neste estado, ou seja, um corpo em que aspectos orgânicos e mecânicos estejam em trânsito, onde “as faculdades operadoras e criativas se encontram presentes em relação” (FERRACINI, 2004). Este corpo em “Estado Cênico” estaria “entre” elementos constituintes da cena. Quando o ser de sensação está por ser criado, no momento que a obra acontece, no momento em que há uma relação entre espaço, corpo do ator e expectador.

Cruzar os conceitos de dramaturgia do corpo e do corpo-subjétil seria talvez interessante para pensar o nosso corpo artista ou na preparação deste corpo para encontrar esse *corpo-em-arte*. O treinamento pode ser visto como um espaço e um tempo usados para explorar certos mecanismos de cognição e de exploração de estados emocionais. Ou seja, um momento para o corpo experimentar e entrar em contato com esse meio externo e responder a ele de

determinada forma, pois dentro desse espaço e tempo poético, existem regras ou códigos que se repetem, mesmo que seja o de descondicionamento.

Esse *entre* não estaria nessa possibilidade do *encontro* com os mestres e brincantes? Esse encontro não seria a nossa principal fonte de dramaturgia? Pois justamente, não seguimos a treinar da mesma maneira que antes de irmos ao campo. Foi a partir do encontro que algo mudou, algo relacionado à *presença invisível*. Isto que se transformou dentro e fora do corpo, pode ser definido pelo surgimento de uma outra qualidade técnica na execução dos passos e em uma maior apropriação deles, o que nos permitiram brincar mais. Quanto mais definido e mais formatado o passo, maior a possibilidade de se brincar. E foi desse brincar no treino que surgiu uma recriação do jogo do Mergulhão vindo da brincadeira do Cavalo Marinho. Fazíamos o jogo deixando escapar pequenas subversões, pequenas brincadeiras dentro da brincadeira, uma vez que não perdíamos de vista suas regras. Dessas pequenas transformações surgiu uma cena que foi apresentada em ocasião da homenagem aos 25 anos do Lume, realizada por alguns grupos de teatro, no Espaço Cultural Semente em Barão Geraldo. Ao ver essa cena, Ana Cristina Colla (Lume Teatro) relacionou-a com o conto *Gaiola de Moscas* do moçambicano Mia Couto. A partir deste outro encontro, a possibilidade de algo construído em nosso treinamento ser transformado e ganhar novos sentidos, tornou-se real.

Entrando na Gaiola e saindo ao mundo

“O que não pode florir no momento certo acaba explodindo depois”

(Dito de Tizangara – Mia Couto)

112

Sair da casca do ovo era algo que queríamos muito. Existia, no entanto, algumas divergências de como seria a forma do nascimento. Curiosamente a primeira experiência com o público em 2004 foi acompanhada dos Mestres Inácio Lucindo e Aguinaldo Silva por convite da Cia Mundurodá. Assim, podemos pensar uma apresentação “encontro”. Não foi um resultado criativo do Grupo Peleja, porém foi um processo de treinamento fantástico onde se fez a tríade *ator-público-mestres* em um momento em que ainda não tínhamos realizado a pesquisa de campo em Pernambuco. Assim, foi um espaço de encontro com o outro em nosso território.

Dessa visita Pernambucana e da experiência no palco, decidimos dar um passo adiante e fomos à fonte para conhecermos de perto o outro e sem parafolclorismos, alcançarmos um material artístico nosso. Algo que expressasse

um corpo de qualidades individuais banhadas nas caldas do Cavalo Marinho. E assim, depois do retorno da viagem de campo, nasceu a cena apresentada na comemoração dos 25 anos do Lume no Espaço Cultural Semente.

Foi uma cena em duas partes como muitos denominaram: uma preta&branca e outra colorida. Dois processos se separaram para o público, mas estavam em nós mais incorporados do que conseguíamos construir no palco. No P&B mostramos os resultados individuais de *matrizes* adquiridas nos exercícios de energético. Ao fundo e dentro de nós o pulso da música do Cavalo Marinho evoluía a cena a qual passava a se colorir com matrizes, passos, caras e bocas da cultura popular pernambucana. No fim, o que mais sabíamos fazer e encenávamos como atores-dançarinos, mas também como brincantes, ou como Pelejas brincando de jogar, apresentamos o Mergulhão.

O Mergulhão é um desafio. Um jogo que em roda se compra um e outro brincante e em duplas se dança a disputa. Na cena, cada ator ia saindo aos poucos, por fim terminando dois atores que em uma briga desfecharam no chão. Eis aí um possível final do conto *Gaiola de Moscas* de Mia Couto, pensou Ana Cristina Colla ao assistir o ato, a dança, o jogo, a luta. Estava posto: do fim nasceu o começo. Da briga saiu o casamento entre Mia Couto e Peleja, entre Ana Cristina Colla e cinco pelejantes.

Quando Ana Cristina nos propôs a montagem de uma cena baseada no conto do escritor moçambicano Mia Couto, de cara assustamos, tanto pela literatura exótica de Couto como pelo desafio inédito de espetacularizar o que fazíamos às escondidas. No entanto, ao mesmo tempo sentimos a idéia como uma grande porta iluminada para sairmos da toca. Logo de cara Ana Cristina sabia o que queria: a narrativa dançada de um conto. Para nós, dançar Cavalo Marinho estava em dia, porém, dançávamos mudos. Foi o primeiro problema que no início quase virou obstáculo “Empata Samba” (figura do Cavalo Marinho que pára o samba e quase acaba com a festa).

Mas na força de seu Mané do Baile (figura do Cavalo Marinho que desempaca o samba) a primeira ação que tomamos foi dançar falando parágrafos do conto. Usávamos os jogos que tínhamos que incluía deslocamento no espaço ou ainda o jogo do Mergulhão que brincava com a interação entre os atores numa troca de passos de dança, gestualidade e olhares. Olhares que também tiveram que ser severamente treinados para abrir e servir de ponte entre tudo que ativamos dentro de nós e o público.

Depois da fase *Falar* começamos a *Engatinhar*. De forma bem aberta, a diretora sugeriu que mostrássemos nossos materiais de trabalho. Assim, sugerimos como cenas nossos jogos e exercícios de movimentação com a dança

do Cavalo Marinho utilizando as falas do texto de Mia e também demonstramos matrizes baseadas nas figuras do folgado. Desse material sugerido pelo Peleja, Ana Cristina Colla selecionou alguns elementos e propôs personagens do texto para as matrizes dos atores. Deu-se o início do processo de montagem do espetáculo *Gaiola de Moscas*.

Ao mesmo tempo em que seguíamos com o trabalho criativo conjunto com a diretora Ana Cristina, também convidamos para o processo a assistente de direção Ana Caldas Lewinsohn e o figurinista Bukke Reis cuja criação dos figurinos e cenário foi baseada na leitura do conto de Mia Couto e na observação da montagem do espetáculo em sala. Também entraram em cena os músicos João Arruda e Alexandre Lemos que musicaram os ensaios e compuseram a trilha sonora tocada ao vivo durante o espetáculo.

Dos diversos problemas que tivemos para montar um espetáculo, como a falta de um treinamento vocal, a dificuldade de interagir com o público, a manutenção da energia gerada em treino durante os ensaios das cenas, a transposição da energia de brincante para o palco, a concentração do grupo e outros; talvez o mais difícil e ao mesmo tempo o que mais fez o grupo Peleja crescer enquanto um grupo de atores-dançarinos foi novamente a experiência com o outro, no caso, com a diretora Ana Cristina Colla, com o escritor Mia Couto e com o público.

O encontro com Ana Cristina fez parte da grande decisão do grupo de se encontrar enquanto atores-dançarinos fora da casca do ovo. Já tínhamos feito alguns treinamentos de técnicas de ator com o, também ator e pesquisador do Lume, Jesser de Souza, todavia nunca tínhamos tido a oportunidade de um profissional dirigir-nos. Assim, aceitar uma direção significou sim crescer, amadurecer e permitir que o outro compartilhasse com nossos sentimentos, nossos experiências vivenciadas em campo e nossos materiais corporais construídos em quatro paredes. Mérito maior da diretora que entrou no meio de um moscardo em caos e fundiu o P&B e o colorido num prisma “para inglês não ver”.

Como nunca havíamos nos organizado hierarquicamente, muitas vezes foi difícil para nossas mentes, nossa consciência e daí conjuntamente nossos corpos seguir uma direção, um roteiro de texto e uma ação em sintonia com os músicos. Dificuldade que foi aos poucos desaparecendo pela arte de dirigir de Ana Cristina que constantemente propôs diálogos com nossa experiência. Vale ressaltar, que a diretora conhecia pouco do universo do Cavalo Marinho, seu distanciamento em relação à brincadeira, permitiu um despudor muito saudável do ponto de vista criativo. Essa liberdade, associada a um conhecimento sobre

outras manifestações populares, fizeram com que a dramaturgia do espetáculo estivesse carregada de uma atmosfera própria da brincadeira popular. Ao mesmo tempo, a diretora, sentia e sabia muito da ligação que o universo do Cavalo Marinho tinha com as inspirações literárias de Mia Couto, autor que conhecemos ao ler o conto *Gaiola de Moscas* do livro *Contos de nascer da Terra*.

Mergulhar na arte escrita de Moçambique foi reviver em muitos aspectos o que vivenciamos nas viagens de campo para a Zona da Mata Norte de Pernambuco. Seja nas descrições poéticas de Mia Couto das feiras onde se vendia de tudo, ora dos personagens que de estranho tinha muito, seja no nome: Dona Cantarinha, Zuzé Bisgate ou Julberaldo, ora nas falas e nos “contatos com os de lá de cima”; ora pela presença constante do riso sobre a dor, ora da luta pela sobrevivência e da intimidade com a morte.

Encontrar com a África nas palavras de Couto pelas mãos de Colla foi como possibilitar que um sentimento particular *corporeizado* pelos cansativos exercícios de exaustão no Energético e na dança, pelas centenas de vezes que repetimos os jogos cênicos nas salas de Barão Geraldo e pelas vivências com o mundo do Cavalo Marinho lá na cidadezinha de Condado (PE) se tornasse universal. Uma ponte entre dois mundos distantes espacialmente, mas que na arte foi possível transformar-se em um universo só de gestos, falas e dança.⁵

Na experiência com *Gaiola de Moscas* foi possível materializar em forma de espetáculo muitas qualidades corporais que construímos em anos com horas e horas de treinos em dança e técnicas de ator que estavam explodindo dentro de nós. Talvez não tenha alcançado todos os anseios, porém foi como se puxasse uma cordinha do laço que prendia a dúvida e o medo do concreto. Propor-nos a uma apresentação de mãos dadas com uma literatura estrangeira, com competentes músicos e uma admirável diretora significou dar uma chance a nós mesmos como atores, bailarinos, pesquisadores e brincantes. O espetáculo canalizou e ao mesmo tempo ramificou um pouco de tudo que tínhamos em estado corporal construído em sala e com os mestres e brincantes da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Materiais que podiam ter se esgotado de tanto ecoar em quatro paredes. Qualidades que poderiam ter se perdido caso o encontro com o público não ocorresse.

Publicar e dividir com o público uma parte dos resultados dos processos de trabalho do grupo Peleja criou um *entre* que só acrescentou aprendizados. Aprendemos com cada silêncio, vaia, riso, gargalhada e suspiro dos adultos,

⁵ Encontro que também se concretizou quando o escritor Mia Couto assistiu a apresentação do espetáculo *Gaiola de Moscas* no 16º COLE (Congresso de Leitura do Brasil), Unicamp, Campinas dia 10 de julho de 2007.

crianças, adolescentes e idosos para quem apresentamos e também crescemos muito enquanto profissionais através da convivência em conjunto no pré, na hora e no pós espetáculo realizado. ⁶

Aprendizado que também se fez em cima da busca do grupo de criar um estado corporal inspirado na energia dos brincantes de Cavalo Marinho. Um teatro onde se dança, onde se é ator e também espectador das ações dos que estão nos observando. Uma ação com marcas e roteiro definidos, mas de ação aqui e agora, como num drama popular. Assim, encontrar o público foi exercitar ser ator-dançarino, porém ser e estar também brincantes. Estados que se em nós precisamos construir, no universo do teatro popular é ponto de partida.

Banana, banana (Nego Mateus – figura do Cavalo Marinho- falando para o banco de músicos continuar a tocar) e assim segue o samba. Entrar na *Gaiola de Moscas* foi assim sair para o um novo mundo e continuar a sambar. Um encontro com profissionais da arte que viabilizaram o encontro do Peleja com o palco, com o público e com seus próprios sonhos. E daí entender a universalidade que construir esse espetáculo representou. Algo para além dos corpos treinados da dança, dos estados corporais alcançados com suores, dores e gritos e das dores de barriga depois de muito charque e manteiga de garrafa. Algo sem descrições textuais, que, portanto não cabem aqui nesse artigo. No entanto, algo que podemos garantir que foi transposto e alcançado. Não foi como ser *galante* nas sambadas do Cavalo Marinho Estrela de Ouro em terras pernambucanas, nem como dançar exaustivamente nos chãos de madeira ou cimento queimado de Barão Geraldo, porém foi aprender estar ali, sendo atores-dançarinos e/ou brincantes brincando de ser atores-dançarinos.

A Arte imita a vida? Ou não existem grandes distâncias entre a arte e a vida para nossos Mestres e brincantes? E para nós? Sentimos, mas não vemos. Talvez nós sabemos, mas não conseguimos dizer. Invisibilidade da arte de ser ator que se é visível aos olhos e corações dos outros revela-se real para nós.

⁶ O espetáculo *Gaiola de Moscas* foi contemplado pelo PAC (Programa de Ação Cultural) da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, o que possibilitou que o grupo se apresentasse por diversas cidades do estado de São Paulo.

E para continuar, bata o baião!

Ainda processando tudo que construímos e aprendemos, pelo motivo de que o caminho continua. Assim, talvez a mais sincera conclusão não seja propor uma metodologia ou uma seqüência de técnicas eficazes para a conquista de um corpo cênico banhados nas águas do Cavalinho Marinho.

Buscamos sim um corpo que está sempre em interação, em transformação, devido sua interação com o ambiente. Acreditamos na idéia da relação corpo-mente a partir da experiência vivida em ações que modificam esse ambiente, ao mesmo tempo, que esse corpo é constantemente modificado. Nos nexos de sentidos que dão coerência a esse fluxo de informações *entre* o corpo e o ambiente. Na construção das informações a partir do *entre*, na *mediação*, no *encontro*.

E a cima de tudo, um *encontro* de almas. Almas de atores, de cortadores de cana, alma de Moçambique, de tocadores de cordas, de vozes e corpos experientes da arte paulista e popular pernambucana. As almas que animaram cada um dos atores no momento do espetáculo.

Talvez esteja aí um segredo, um mistério e um caminho para a dramaturgia. Encontrar-se enquanto almas prontas para serem corpos. Corpos abertos para aprenderem com outras almas e outros corpos. O jeito de olhar, o gosto da comida, a inclinação da coluna, o ângulo do joelho, a batida certa. Uma pitada de tudo, muita vontade e muito treino, suor que não se acabe mais.

Um pequeno fragmento de nossa experiência foi aqui relatado. Esperamos que este compartilhar possa ajudar outros profissionais da arte a remarem o seus barcos na longa viagem de espalhar sentimentos e coisas belas.

Bibliografia

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

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

_____. *O último voo do Flamingo*. São Paulo, Cia das Letras, 2005.

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

_____. *A crítica e a criação*. [jun. 2006]. Entrevistadoras: Rita Chaves e Tania

Macêdo. São Paulo: Rádio USP, 14 de agosto de 2006. Disponível em <<http://www.radio.usp.br/programa.php?id=2&edicao=060814>>. Acesso em 15.ago.2006

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

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

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação. Dissertação de Doutorado*. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. IA - Instituto de Artes, Campinas, 2004.

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





