



INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

JESSIARA MENEZES LORENA

ABOIO:
RESSONÂNCIAS DO CONTATO DE UMA ATRIZ

BRASÍLIA

2017



INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
Linha de pesquisa: Processos composicionais para a cena

JESSIARA MENEZES LORENA

ABOIO:

RESSONÂNCIAS DO CONTATO DE UMA ATRIZ

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli



Bolsista FAP/DF – Fundação de apoio à pesquisa do Distrito Federal

BRASÍLIA

2017



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). César Lignelli (PPG-CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Luciana Hartmann (PPG-CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Tatiana da Motta Lima Ramos (UNIRIO)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, Brasília-DF, segunda-feira, agosto 21, 2017

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ma Menezes Lorena, Jessiara
ABOIO: RESSONÂNCIAS DO CONTATO DE UMA ATRIZ / Jessiara
Menezes Lorena; orientador César Lignelli. -- Brasília, 2017
138 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Cantos Tradicionais. 2. Aboios. 3. Processo Criativo.
4. Contato. 5. Ressonância. I. Lignelli, César, orient. II.
Título.

Dedico este trabalho às pessoas que compõem as manifestações populares dos aboios, que na labuta diária improvisam seus arabescos sonoros e dedicam toda uma vida em função da arte e do roçar destes cantos no tempo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Jozélia Menezes Lorena e Deusdete Lorena, e aos meus irmãos Daiane, Davi e Lidiane, pelo apoio em todas as etapas da vida, por serem as pessoas que sempre estão ao meu lado e abraçam meus sonhos com todo amor e cumplicidade.

Ao meu orientador, Prof. Dr. César Lignelli, pela generosidade em compartilhar pensamentos e ideias, por me instabilizar e ser sempre uma escuta atenta para todas as etapas do trabalho e, principalmente, por ser sensível aos caminhos que a pesquisa pudesse levar.

Às professoras Dra. Tatiana Motta Lima e Dra. Rita De Almeida Castro por acompanharem esse percurso de maneira carinhosa, pelas generosas contribuições ao trabalho e por iluminar caminhos até então desconhecidos.

À professora Dra. Luciana Hartmann pela disponibilidade e acolhimento do trabalho, por poder tecer reflexões e contribuições acerca da pesquisa.

Aos meus amigos(as) de mestrado Bárbara Benatti, Caísa Tibúrcio, Cristina Leite, Danilo Castro, Édi Oliveira, Jamila Gontijo, Maria Lúcia Rosa e Roberto Freitas pela trajetória lado a lado, as conversas, contribuições e questionamentos do processo que generosamente dividimos. Em especial à Mônica Leite, pelo carinho e abraços silenciosos, por sempre estar ao meu lado e compartilhar comigo o dia a dia do trabalho.

À minha avó Rosa (*in memoriam*) pelas inspirações da vida, em contatos distantes e histórias que me guiavam para outros tempos e espaços.

A Guilherme Mantovani pelo companheirismo e carinho, por sempre estar ao meu lado desde o início.

A Bianca Beneduzzi pela tradução do texto, e em especial, sua amizade que me fortifica a cada dia que passa, no ofício e no suspirar daquilo que nos guia.

A Daiane dos Santos e Cristiano Rodrigues pelas fotos, pela amizade ao longo dessa caminhada e por estarem presentes em muitas etapas com carinho e generosidade para me escutar.

A Lucas Coelho Almeida pelo amor e sensibilidade com o meu processo de trabalho e na vida.

A Kátia Maffi por estar ao meu lado ao longo da pesquisa, pelo apoio, idas aos ensaios e constantes reverberações no trabalho.

A Maurício e Mariano por me receberem com generosidade, pelas trocas e pelo aprendizado de cada dia.

A Gustavo Letruta por ter acolhido a pesquisa com carinho e atenção, pelos vídeos e fotos do processo prático.

A Janara Soares pela revisão do texto, atenção e cuidado com a pesquisa.

À Discoteca Oneyda Alvarenga, em especial a Wilma Martins, pelo cuidado em me apresentar todo o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas e pelo carinho ao receber a pesquisa.

A todos(as) do PPG-CEN/UnB, em especial: Alice Stefânia, Fernando Villar, Graça Veloso, Marcus Mota, Roberta Matsumoto, pelas reflexões que as aulas fizeram desaguar na pesquisa, diferentes perspectivas e contribuições atentas ao meu processo de trabalho; e à Ana Célia Brito e Jéssica Martins, pelo carinho e auxílios sempre atenciosos.

À FAP/DF – Fundação de apoio à pesquisa do Distrito Federal, pelo fomento.

RESUMO

A pesquisa que segue propõe um estudo teórico/prático a partir de um processo criativo da atriz, a fim de experimentar possibilidades poéticas mediante o contato com cantos tradicionais brasileiros, mais especificamente os aboios, que são cantos entoados pelos trabalhadores do campo para tanger os animais. Esses foram recolhidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mário de Andrade em 1938, e compõem parte do arsenal destinado às manifestações populares rurais que são, nesta pesquisa, territórios de experimentação, relação e criação dentro do processo prático que guia o estudo. O diálogo se estreita com base na noção de contato desenvolvida pelo encenador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), ao longo da década de 1960, que compreende a fase do Teatro Laboratório (1959-1969). Algumas reflexões são tecidas, assim, decorrentes do seu entendimento do conceito de contato por meio da noção de associação, bem como de sua perspectiva do mesmo dentro do processo de treinamento e estudo prático. Um aprofundamento da pesquisa é almejado, ao passo que a ideia de ressonância é apresentada, com base nos estudos de Flo Menezes (2003), como uma viável ponte entre as perspectivas teórico/práticas exibidas. O intuito é pesquisar o resvalar destes contatos do corpo da atriz com estas sonoridades, com foco também para suas memórias, processos de treinamento e investigação prática de algumas ações, a fim de estudar caminhos poéticos possíveis decorrentes do roçar dessas relações com o canto. Desse modo, as abordagens dialogam com ferramentas metodológicas propiciadas pelo método da cartografia de Suely Rolnik (2005; 2011), a partir de Gilles Deleuze (2014) e Félix Guattari (2005; 2014), bem como, por meio de notações visuais da prática, que vislumbram para além da palavra escrita, outras vias de acesso dos cantos em questão. São formas, cores, texturas e lembranças que saltam do processo, na tentativa de comunicar e se tornar carne, movimento e sensação.

Palavras-chave: Cantos Tradicionais; Aboios; Processo Criativo; Contato; Ressonância.

ABSTRACT

The following research proposes a theoretical/practical study from a creative process of the actress, in order to experiment poetical possibilities through the contact of traditional Brazilian chants, more specifically the “aboios”, which are songs sings by the workers of the countryside to conduct the animals. These were collected by the Folklore Research Mission, idealized by Mario de Andrade in 1938, and compose part of the arsenal directed towards the popular rural manifestations which are, in this research, territories of experimentation, relation and creation, within the practical process that guides the study. The discussion narrows down with basis on the notion of contact developed by the Polish theatre director Jerzy Grotowski (1933-1999), throughout the 1960s, which comprises the Laboratory Theatre phase (1959-1969). A few reflections are, thus, made from his understanding of the concept of contact via the notion of association, as well as from his perspective within the process of training and practical studies. Depth of the study is desired while the idea of resonance is presented based on the studies of Flo Menezes (2003), as a viable bridge between the theoretical/practical perspectives exhibited. The aim is to research the interface of the contacts of the actress’s body with these sonorities, with focus on her memories, training processes, and practical investigation of some actions, so as to study possible poetical paths derived from the rubbing of these relations with the chants. Therefore, the approaches interact with the methodological tools provided by Suely Rolnik’s cartographic method (2005;2011), from Gilles Deleuze (2014) and Felix Guattari (2005;2014), as well as, through visual notations of the practice, which envision beyond the written word, other ways of access of the chants under study. There are shapes, colors, textures and memories that sprout from the process, in the attempt to communicate and to become flesh, movement and sensation.

Keywords: Chants Traditional; Aboios; Creative Process; Contact; Resonance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ação Poética 17/03/2016 Fotos: Roberto Freitas	35
Figura 2: Sequência de alongamento Fotos: Daiane Soares.....	39
Figura 3: Ensaio 10/06/2017 Fotos: Daiane Soares	41
Figura 4: Exercício de lançamento Fotos: Cristiano Rodrigues	43
Figura 5: Ensaio 10/06/2017 Fotos: Daiane Soares	46
Figura 6: Qualificação 16/09/2016 Fotos: Mônica Leite.....	47
Figura 7: Qualificação 16/09/2016 Fotos: Mônica Leite.....	48
Figura 8: Fazenda Lagoa de Cima 13/01/2017 Fotos: Jessiara Menezes	49
Figura 9: Da esquerda para direita: Catimbó, Carregadores de Piano e Reis de Congo 1938.	71
Figura 10: Aboio 05/04/1938 Patos/PB.....	84
Figura 11: Ensaio 10/06/2017 Fotos: Daiane Soares	126

SUMÁRIO

NO DESCOMEÇO DO VERBO...	13
CARTAS A CONARD.....	24
A atriz em processo.....	32
Meus cantos de velhos	44
Cantos de terras secas	59
CANÇÕES DE TRADIÇÕES BRASILEIRAS	68
Culturas brasileiras: alteridades e vozes	69
Canto que é memória	77
Aboio: meu boi dilacerado.....	85
CONTATOS	96
Superfícies do contato.....	97
Primeira camada: o treinamento	102
Segunda camada: goles de lembrança	106
Escuta ~ movimento ~ relação.....	111
ARABESCOS SONOROS	115
Silenciar do verbo	116
Ressonância	120
O escutar das raízes.....	124
PONTES E RESSONÂNCIAS	129
BIBLIOGRAFIA	134

O processo não produz apenas conhecimento, mas é, em si mesmo, conhecimento. Conhecimento de si e do outro. Conhecimento-em-movimento. Conhecimento nômade e nomadizador. O processo como uma viagem sem lugar de chegada ou, ao contrário, com múltiplos destinos. Nele, o conhecimento vai se construindo gradualmente, por atravessamentos, simultaneidades e justaposição de experiências. Conhecimento em flashes, em instantâneos, em inesperados insights epifânicos, que só o dia-a-dia de ensaio pode fornecer.

Antônio Araújo

NO DESCOMEÇO DO VERBO...

Visto-me de silêncio para o início do mapeamento que segue. Ele é composto por linhas e trajetos que atravessam meu corpo, a fim de revelar caminhos ainda não percorridos, ou em direção a lembranças e sabores outrora desfrutados. O silêncio, visto através da pausa, da consciência em si, sem perder-se do horizonte à frente, sem aniquilar o espaço ao redor. Um ponto para a escuta do corpo, dos processos internos, nos microdetalhes, aqueles dos quais o ser humano necessita para se fazer vivo. O impulso de viver. Desejo. Assim, o sangue corre esbaforido, a pele se arrepia, o som toma as cores e a voz se torna tudo isso.

Tenho a impressão de ter alucinações sonoras, descritivas, sem rumo e linhas. Meus pensamentos invadirão alguns trechos, vão se fazer presentes enquanto mulher, lembrança e carne. Desejos que explodem pela boca, se tornam palavras, imagens e sensações.

Em um início não muito remoto, a percepção dessa voz que vos fala começou a aflorar por meio de orelhas ainda adormecidas. Despertou no tempo em que os sons eram representados por imagens, rasgavam meu espaço e proporcionavam o tormento do ser ainda rudimentar. A vontade de tornar o desejo de ser mais concreto, parte de encontros comigo mesma às escuras. Uma busca incessante por um entendimento detalhado dos impulsos da vida, da energia que gera o movimento e das orelhas atentas que propiciam o reconhecimento da voz. A voz de quem? Às vezes, da cabeça, do coração ou de um corpo todo envolvido. Do desejo de pesquisa gera-se um início, mas o processo e o seu desenrolar, ainda transitórios, somente a prática por meio de experiências que serão explanadas no decorrer do texto irá revelar.

O contato é uma das diretrizes que problematiza o trabalho que vos apresento. Ele se coloca como um meio, mas ao mesmo tempo torna-se algo constituinte deste trajeto. São as facetas e fragilidades da relação que fundam a maior parte das questões que serão abordadas, guiam e embaçam, como a projeção de uma luz forte nos olhos. O contato é com o outro, consigo mesmo, com os animais, com as vozes, com a memória que, com o passar do tempo, se torna sutil e primordial. Viso o contato em ser, em querer estar no momento presente, escutar o corpo e o que ele tem para comunicar aos outros. O que me atravessa também é meu, por mais que as questões ainda não estejam desbravadas; é a

partir desse aprofundamento do contato, da insistência nos atritos e no ressoar das relações, que início.

As minhas primeiras fricções aconteceram em oficinas e encontros que participei no decorrer da minha graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Estadual de Londrina – UEL (2009-2012) e alguns anos depois, com pessoas que trabalharam e fizeram parte de momentos da vida de Jerzy Grotowski. Estas foram Fernando Montes, com as suas oficinas ‘Esculpir a Energia no Espaço’ (2010); ‘CONTATO – ESCUTA – AÇÃO – CANTO’ (2015) e François Kahn, com ‘Silêncio: Memórias Inventadas’ (2011), cada uma com vinte horas de duração. Por meio desse contato, meu desejo acerca de assuntos que circundam o campo da ação, criação de partituras¹ corporais e do refinamento a partir do trabalho energético foi ainda mais estimulado. Ainda que sejam conceitos bastante abordados durante o curso de Artes Cênicas da UEL, nesse caso, interessava-me o direcionamento do trabalho de cada um deles mediante o convívio e experiência com Grotowski.

Instigava-me, especialmente, quando essas conduções desaguavam em um trabalho vocal. Com François Kahn exploramos o campo das palavras em cena, após alguns dias em silêncio, a partir de um trabalho com partituras. Já com Fernando Montes, a voz foi o foco durante sua segunda oficina, na qual, especificamente, alguns cantos de tradições foram investigados, também com um preparo silencioso e cuidadoso para se chegar até essa etapa do processo. Perguntava-me se o trabalho com a voz possui sempre esses antecedentes quase ritualísticos. Poderia dizer que esta investigação atinge outras superfícies/camadas do trabalho do ator?

Quando aqui exponho o desejo por essas experiências, esse vem aliado a alguns bloqueios e dificuldades. Eram delicados estes contatos iniciais com as diferentes formas de trabalho apresentadas, pois todas propunham um esgarçar do tempo e da relação que me eram muito caras. A dificuldade se fazia então o maior motor: a insistência em alguns exercícios e no desenvolvimento da ação forçava colocar para jogo o que fosse estritamente necessário.

Mas foi em julho de 2012, quando tive meu primeiro contato com o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* em Belo Horizonte - MG, com a equipe dirigida

¹ O termo partitura é proveniente da música. Constantin Stanislavski foi talvez o primeiro encenador a utilizar o termo. Essa, que poderia ser empregada pelo viés do ator, como também, envolver todos aqueles que compreendiam a representação. Por meio da imagem de uma orquestra, cada participante deveria realizar sua parte e sua nota precisa. A partitura não é um termo técnico, compreende fases que podem ser desenvolvidas e contribuem para suas imbricações (PAVIS, 1999: 63-64).

por Mario Biagini – *Open Program*, que começou a aflorar interesses e indagações relacionados a esta dissertação. Em janeiro de 2013, o encontro aconteceu com o grupo de Thomas Richards, *Focused Research Team in Art as Vehicle* em Pontedera - Itália. Com o grupo de Biagini, trabalhamos ao longo de uma semana, oito horas diárias, na Sede do Grupo Galpão Cine Horto; já com Richards, a imersão foi de um mês, também com oito horas diárias de trabalho, seis dias da semana. Em ambos os encontros, algumas canções de tradições africanas e afro-caribenhas foram trabalhadas com a equipe de Richards, bem como canções do sul dos Estados Unidos com Biagini, além do desenvolvimento de cenas que eram previamente preparadas pelos participantes. Esse processo foi muito importante para estimular meu interesse em continuar o estudo sobre o trabalho de Grotowski e do *Workcenter*, em especial com as canções de tradição.

O encontro com o *Workcenter* foi um divisor de águas no meu trabalho. As dificuldades vieram, então, em uma potência maior. Não queria, de imediato, continuar a busca prática por entendimentos e respostas que circundam o campo vocal. Quis, por um instante, esquecer esse interesse e começar a estudar outras coisas, pois as experiências que tive com Biagini e Richards me fizeram refutar de antemão tudo o que estava pesquisando até então. O que estudava anteriormente parecia não fazer mais sentido. Como era pesquisar o trabalho criativo do ator/atriz por meio de cantos tradicionais? De que maneira priorizar uma investigação por meio de ações no trabalho prático? O que as minhas tradições culturais vocais poderiam acrescentar nesta busca? O encontro com os trabalhos foi intenso, a ponto de silenciar minhas questões por um tempo.

O contato mais duradouro foi com Thomas Richards em Pontedera, Itália. Trabalhei por quatro semanas: um tempo sozinha, a partir de indicações de Richards, e em seguida com alguns membros da equipe. O experimento prático foi feito através de uma cena de mais ou menos uns cinco minutos e de uma canção de tradição brasileira. A dificuldade veio em procurar me escutar, tentar compreender o trabalho proposto e de alguma forma me integrar ao que estava acontecendo. Resultou que a relação foi intensa demais, o que reverberou em mim de uma maneira que eu realmente não queria estar mais ali. Os cantos pareciam pedir um estado necessário para o trabalho que, naquele momento, eu não tinha condições de compreender.

Precisei, assim, de um período de silêncio, até perceber que aquilo realmente fazia muito sentido no meu trabalho, ao ponto de não conseguir prosseguir com um experimento prático sem tatear aqueles territórios. As questões que brotavam das experiências com estes cantos, advindos do *Workcenter*, assim como com possíveis

abordagens por meio de cantos tradicionais brasileiros, instigaram-me a ponto de não deixar findar em um entejo e, sim, criar e pesquisar a partir das dúvidas e das dificuldades.

Dessa maneira, por meio das fricções que nasceram dos contatos e relações com o *Workcenter*, com Fernando Montes e François Kahn, exponho, com maior direcionamento, as questões que trilham este texto acerca do trabalho vocal, dos cantos, com foco nas tradições brasileiras. Coloquei-me a pensar de que forma um estudo a partir de elementos das culturas brasileiras pode ressoar outro material poético a partir de diferentes contatos ao longo do processo criativo da atriz. Como dialogar com a memória desses cantos no trabalho prático? É possível que o canto brote a partir do contato?

Sem a pretensão de encarar o trabalho experienciado no *Workcenter* como uma metodologia a ser empregada, investigo na prática o que pode ressoar durante um processo investigativo e de criação, bem como as suas interfaces e algumas possibilidades decorrentes dele. Estruturo o trabalho por meio de uma prática individual, onde me coloco como lugar de experimentação dos cantos de tradição: corpo canto em um canto, sempre tendo em vista que este canto possa ressoar em outros corpos.

O conceito de contato vem embasado a partir da experiência de Grotowski. Ele toma aqui um lugar de importância, pois é uma noção que salta de minhas experiências estéticas a partir dos encontros descritos anteriormente. Dialoga também com a prática que conduz esta pesquisa, como espaço de experimentação e entendimento de algumas questões apresentadas.

Desse modo, ao falar de contato, Grotowski se refere a algo que pode proporcionar um estado relacional no trabalho. Esse conceito visa a um ser/estar dentro da experiência, o qual coloca o artista em um estado poroso, ao ponto de ser conduzido por sutilezas que, em sua maioria, podem passar despercebidas quando não destinadas a uma escuta e a um olhar cuidadosos para o momento trabalhado.

Seu aprofundamento se fricciona também com uma atenção ao meio, ao outro, em elementos que estão em constante relação com o corpo e o que a partir deles disparam o processo investigativo e criativo em cena. Os territórios se expandem, ao passo que a atenção já estabelecida alça voo para outras nuances, que requerem maior disponibilidade do artista. O contato pede uma escuta mais aguçada, experimentos a partir deste momento e uma incansável disponibilidade para jogar, seja por buscas mais individuais, seja por relações interpessoais e espaciais.

Desse modo, é mediante a prática que me relaciono com as canções de tradições brasileiras a fim de investigar algumas de suas potencialidades poéticas, a partir da

pesquisa das noções contactuais que são apresentadas: quais as especificidades desses cantos que roçam nesse espaço de relação entre a singularidade do sujeito e o meio à sua volta? Como contatos com sonoridades da sua própria cultura podem ressoar no decorrer de uma investigação prática, levando em consideração a memória do corpo, e a memória que é intrínseca ao canto?

O interesse pessoal por essas sonoridades existe, pois são cantos que me tomam, dizem respeito às minhas raízes e contam sobre um povo que é híbrido, repleto de interferências e especificidades. E, em uma perspectiva mais ampla, são tradições da humanidade, que falam e cantam sobre os seres humanos, suas singularidades e todo um coletivo que os compreende.

Debruço-me sobre a noção de tradições a fim de estudar possibilidades de ressonâncias por meio dessas propriedades basilares das culturas. A tradição em diálogo com a contemporaneidade se relaciona e se desenvolve ao longo do tempo, permeável às influências tecnológicas e mudanças outras que comumente acontecem. Desse modo, o suceder de gerações e costumes pode interferir de modo direto no fazer e brincar das manifestações populares.

Com isso, o recorte, a escolha dos cantos foi feito a partir das pesquisas idealizadas por Mário de Andrade, a partir do final de 1920. Um dos primeiros registros de gravação das culturas populares brasileiras, disponibilizados na Discoteca Oneyda Alvarenga, na cidade de São Paulo-SP.

Desde a Semana de Arte Moderna de 1922, Mário de Andrade já colocava em discussão o reconhecimento da cultura nacional. Nos anos que seguiram, ele realizou várias viagens para o Norte e Nordeste do Brasil com o intuito de conhecer as manifestações culturais e compartilhar a existência dessas em âmbito nacional. Mas foi apenas no ano de 1938, com financiamento do Departamento de Cultura de São Paulo, do qual Mário de Andrade era diretor, que a Missão de Pesquisas Folclóricas seguiu viagem rumo ao norte e nordeste do Brasil (TONI, 2008).

Muitas fotos, manuscritos, textos, objetos e fonogramas foram recolhidos durante a Missão. Os fonogramas, registros sonoros, são os materiais que mais dialogam com essa pesquisa, e foram escolhidos dentre várias manifestações que permearam os estados de Pernambuco, Paraíba, Pará, Piauí, Ceará e Maranhão; cito algumas das manifestações registradas pela expedição: bumba-meu-boi, cocos, congadas, pajelança, caboclinhos, candomblé, aboios, dentre outras dezenas de grupos que foram inscritos. Compreendem também o sincretismo e a memória inerente às manifestações, como os hábitos religiosos

(cantos de pedinte, por exemplo); a cultura indígena (pankararu) em diálogo com seus ritos e costumes católicos; as afro-brasileiras (tambor de crioula, candomblé) e de origens portuguesas, como a Barca de João Pessoa na Paraíba.

Ao longo da pesquisa realizei viagens à cidade de Coxixola/PB, em janeiro de 2017, e à Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo/SP em abril de 2017. A primeira ida a campo foi realizada no intuito de tecer relações com vaqueiros no sertão da Paraíba e com memórias minhas que dialogam com este contexto de trabalho. Tratarei acerca desse momento ao longo do primeiro capítulo. A ida a São Paulo, por sua vez, foi realizada na intenção de nutrir contatos diretos com os arquivos disponibilizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, bem como para aprofundar o estudo e as experiências mediante os registros dessas manifestações.

A pesquisa na Discoteca Oneyda Alvarenga aconteceu com objetivo de ouvir alguns aboios da Missão, que são disponibilizados apenas no local, com consulta agendada. Pude escutar essas sonoridades por um tempo, e ainda conhecer objetos recolhidos ao longo das viagens da expedição: fotos, vídeos e documentários realizados no decorrer daqueles anos.

Assim, mais do que apenas desejo e interesse por todos os campos com os quais a pesquisa se comunica, começaram e surgiram indagações que permearam e fomentaram o estudo prático/teórico aqui realizado. A finalidade é pesquisar possibilidades de construção cênica mediante um estudo com cantos tradicionais brasileiros, escolhidos a partir do material da Missão de Pesquisas Folclóricas, mais especificamente os cantos rurais – os aboios.

Muitos grupos de teatro brasileiro possuem pesquisas e trabalhos práticos que dialogam com os fazeres das culturas brasileiras: cantos, costumes, regionalidades e outros elementos que compõem essas manifestações. O Grupo Galpão (Belo Horizonte – MG), por exemplo, trabalhou em seu espetáculo Romeu e Julieta (1992-2013)², dirigido por Gabriel Villela, com um estudo da cultura popular brasileira, inspirado em Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

Já o Lume (Campinas – SP) por sua vez, dialogou com encontros, histórias, canções e comidas ao longo de uma pesquisa acerca de costumes experienciados no interior do estado de Tocantins. Essa pesquisa resultou no espetáculo Café com queijo

² A data refere-se ao tempo das apresentações do espetáculo. Fonte: www.grupogalpao.com.br/romeu-julieta/. Acesso em: 05 jul. 2017 16:00.

(1999)³, com criação, atuação e concepção dos artistas Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini.

Em Brasília, o Grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro propõe em suas apresentações um reviver das manifestações populares, com interferências do cerrado, dos maracatus e do cavalo-marinho. Jogam com elementos do imaginário popular, em fricção com os terreiros, brincadeiras, danças e músicas, a favor de uma linguagem própria.⁴

Os aboios, nesse caso, são meus territórios de pesquisa, na intenção de explorar caminhos poéticos para uma criação cênica possível. O aboio diz respeito a uma manifestação que é quase em sua maioria masculina, concentrada nos interiores do Brasil, com costumes, características e sonoridades próprias. Exponho-me assim, como atriz e pesquisadora, no intuito de estreitar contatos e relações, a fim de criar pontes e diálogos com esta linguagem cultural. Apresento apenas uma maneira de fazer, dentre outras tantas que são possíveis e podem desdobrar-se por meio desse estudo. Interessa, desse modo, todo o processo de investigação, bem como o exercício cênico final, ‘Lamúria do boi’.

Estas sonoridades saltam perante as outras manifestações registradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, pois se apresentam como um canto constituído pelo contato do vaqueiro com os animais e com o meio, a partir de uma escuta ampliada de si mesmo naquele estado de trabalho. Isso não quer dizer que outras manifestações não apresentem essas características; elas se fazem atuantes em diversas culturas, mas o que me encanta especificamente nos aboios é o movimento proporcionado por esses sons, a constituição da vocalidade (LIGNELLI, 2014) pela relação, e a potência dessa tradição oral.

Dessa forma, o contato se torna ponto de partida para a sonoridade que ressoa destes corpos dos vaqueiros, um som que escorrega, improvisado, melódico, com longa duração e saltos interjectivos. Falar do aboio é dizer muito do sujeito, que canta abre uma janela pessoal, com especificidades compostas diariamente pelo contato com o meio – animais e ambiente natural – e também consigo mesmo. São essas peculiaridades que conduzem ou, e às vezes, embaraçam as questões do trabalho, essa sonoridade sempre diz mais do que aparentamos ouvir.

³ Data referente à criação do espetáculo. Fonte: www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/espetaculos/cafe-com-queijo. Acesso em: 05 jul. 2017 16:25.

⁴ Grupo existente a doze anos, com trabalho voltado para algumas culturas brasileiras. Fonte: www.seuestrelo.com/. Acesso em: 05 jul. 2017 17:00.

O aboio dentro da pesquisa é abordado como um canto de trabalho, com uma melodia mais livre, composta por variações de frequências e interjeições aos finais das frases melódicas. Ele é ritmado e apresenta poucas palavras, possui caráter melancólico, visto as improvisações que podem ser feitas pelo praticante. É utilizado na condução do gado, especialmente no nordeste brasileiro.

Segundo Adriano Mendes, as transformações ocorridas dentro da cultura dos vaqueiros ampliaram a maneira como o termo aboio pode ser compreendido. Atualmente, ele é direcionado também às toadas, que são representações musicais compostas por versos e rimas, acompanhadas ou não por um instrumento, como sanfona e viola, e possui um caráter de transmissão oral mais efetivo, visto a possibilidade de memorização desses versos. O aboio também se refere à manifestação musical, de uma maneira ampla, encontrada nos 'Festivais de Aboio', que são festas com características rurais, comportam a cultura do vaqueiro e tornam mais comercial essa prática, pela via do rádio, das competições de vaquejada, de gravações de Cds e das rodas de toadas (2015: 25).

Essas abordagens brevemente exibidas sobre a cultura do aboio serão desenvolvidas ao longo da pesquisa.

Silêncio

Antes de dar um passo à frente, é necessário retroceder dois. Sinto necessário o mapeamento, pois posso me perder no caminho de volta. Minha identificação com estas canções começa pelo estômago. Daremos início, então, ao princípio do registro prático, as cartas e as notações visuais. Cartografia.

Apresento assim, um caminho que flerta com a cartografia, proposta por Suely Rolnik, que não será retomada mais no texto, mas irá servir como inspiração metodológica para a pesquisa. Ela apresenta uma maneira de dar 'língua' às teorias e desejos expostos pelo cartógrafo, que o direciona por vias produtoras de sentido e expressão: "Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas" (2011: 65).

A pesquisa sustentou a ideia de o processo criar suas próprias rotas e itinerários. Nesse caso, os meus treinamentos, ensaios e registros me direcionaram por entre caminhos ainda desconhecidos junto ao refinamento conceitual. Eles foram produtores de sentido e desejo, como observado na exploração de camadas que fiz mediante a conceituação teórica. Com isso, a entrega se fez a partir de um início, que poderia levar a inúmeros outros:

Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-língua (ROLNIK, 2011: 66).

A entrega concomitante à vontade de viver, atrelada à disponibilidade ao trabalho, no caso dos aboios, era a própria ‘existencialização’ e estava para jogo; proposta de movimento, mudança em direção à evolução cotidiana da vida. Disponibilizar e ser corpo e língua, mais do que se concretizar por meio da voz, é estar presente com todo o seu aparato comunicacional.

Os registros do processo foram organizados por meio de um diário de bordo da prática, constituído de cartas referentes aos ensaios, à criação, há também a experimentação de notações visuais, já brevemente apresentadas no resumo deste trabalho. As cartas são escritas do processo, anotações dos alongamentos, dos treinamentos, descrições das ações, imagens, licenças poéticas, tudo que de certa maneira se relaciona com os ensaios da pesquisa. Já as notações visuais são desenhos e poemas que saltam do processo como outra forma de expressão – não excluindo a palavra como uma notação visual, mas na intenção de priorizar as imagens, formas e cores que deságuam deste momento investigativo e criativo.

A utilização dessas categorias de comunicação propõe que o diálogo de pesquisa – e com leitor em segunda instância – por outras vias, possa trazer para perto algumas lembranças, sensações e imagens que brotam da prática que não a da análise descritiva e de experiências que ocorreram ao longo da pesquisa. Apresento, assim, algumas superfícies dos contatos com o processo, possibilidades de fricções e perspectivas a partir destas escritas ‘outras’. Desse modo, os diálogos também foram tecidos com base nesses registros, como um movimento ‘outro’, compositor de poéticas e novos caminhos de interpretações do todo.

Trechos desses escritos são expostos no decorrer do texto, bem como algumas notações visuais sobre os ensaios, como uma forma de inserir o leitor gradativamente em meu processo de investigação. A prática foi exposta a fim de se problematizar as questões levantadas, com especificidade para as sutilezas do contato.

Dialoguei assim com a ideia de uma observação por camadas e partes, para entendimento e consciência de alguns processos que podem ser encontrados durante a experimentação do trabalho, como uma maneira de investigar o contato.

Contato com o corpo, do canto, do aboio que ressoa.

Em um primeiro momento, pode-se encontrar o corpo com o olhar para sua percepção exterior. Ouvidos atentos, sinto cheiro do mato, o olhar acordado aos animais, o sentir do vento, dos pelos, o primeiro contato com o meio e suas sensações a partir dele; em seguida o interesse começa a se firmar pelo olhar, por uma escuta atenta: a carne é posta como a audição do corpo, aflora-se os meios internos e seus fluídos, uma relação almeja ser estabelecida; a voz então emana: ressonância constante, o canto é sobre os cantos do corpo, gera um movimento de mudança no meio e em si mesmo.

À vista disso, no primeiro capítulo, **Cartas a Conard**, inicio já do processo prático. Esta parte da pesquisa conta com os registros, cartas e algumas notações visuais, bem como fotos da artesanaria de pesquisa. Conard, nesse caso, se torna um remetente frequente durante os ensaios, talvez uma pessoa que sempre é esperada e nunca chega, uma memória antiga, algo ainda incerto, sem lugar e espaço.

A atriz em processo discorre de modo geral sobre o processo, seu entendimento dentro do todo e a maneira como os ensaios foram conduzidos. Refere-se também a alguns exercícios realizados, às noções de alongamento e treinamento, ao tempo de trabalho, às dificuldades, a tudo que de alguma maneira fez parte do processo prático. Em **Meus cantos de velhos**, as relações são tecidas a partir da pesquisa de campo realizada em Coxixola/PB, em diálogo com a prática e com o meu lugar de fala dentro do todo. Em **Cantos de terras secas** tratei especificamente sobre o trabalho prático com os aboios, as ações que surgiram e o ressoar delas no espaço. Por fim, em **Lamúria do boi: experimento cênico**, me refiro às estruturas construídas ao longo do processo e às interferências das práticas no decorrer da pesquisa.

O segundo capítulo, **Canções de tradições brasileiras**, objetiva explicar sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas realizada por Mário de Andrade, seu momento histórico e as características das manifestações, a fim de chegar aos cantos que serão estudados durante o trabalho. Em **Culturas brasileiras: alteridades e vozes**, o texto discorre sobre as manifestações pesquisadas pela Missão, em especial os aboios, com foco para a cultura oral e sua permanência no tempo.

Em **Canto que é memória**, trato especificamente sobre os significados do aboio, seu aparato histórico e o desenvolvimento desta manifestação ao longo das gerações. As potências dessa cultura oral também serão abordadas, com foco para a individualidade do sujeito que se torna ponto de partida para o contato construído; e, por fim, em **Aboio: meu boi dilacerado**, começo a entrar propriamente nas vozes/cantos escolhidos para análise. Nessa série, o aboiar será o eixo condutor, por meio da escuta e de suas relações.

No terceiro capítulo, **Contato**, abordo o conceito de contato desenvolvido por Jerzy Grotowski, com foco em seu caráter prático e nas relações que podem ser construídas mediante seu detalhamento. Durante a seção **Superfícies do contato**, investigo as dinâmicas de aprofundamento dessas relações proporcionadas pelo conceito. Em **Primeira camada: o treinamento**, trato especificamente das relações contactuais com alguns exercícios físicos e sonoros experienciados por Grotowski na época do Teatro Laboratório (1959-1969), em diálogo com o processo prático e a noção de treinamento. **Segunda camada: goles de lembrança** flerta com a noção das associações e suas relações com a memória. Em **Escuta ~ relação ~ movimento** analiso três alavancas que considero importantes tanto na criação quanto no aboio e no detalhamento do conceito.

No quarto capítulo, **Arabescos Sonoros**, aprofundo o conceito de contato desenvolvido no capítulo anterior, dialogando com o fenômeno acústico da ressonância, sua relação com o aboio e o processo investigativo prático. Em **Silenciar do verbo**, discorro sobre a ideia de se colocar em experiência, a ponto de atravessar-se com algo, (re)descobrir suas memórias, sentidos e sonoridades. A seção **Ressonância** é destinada para uma reflexão acerca desse termo e a maneira como ele se propaga dentro do trabalho, o que ressoa no aboio e nas manifestações tradicionais de uma maneira geral. Em **O escutar das raízes**, a prática é visada como lugar de reflexão pela perspectiva da sonoridade, o que ressoa das lembranças e dos contatos com o processo.

E, por fim, peço licença aos leitores para que os títulos e as apresentações deste estudo ressoem de outras maneiras. Flerto com algumas ranhuras, texturas e pigmentos que se propagam de diferentes formas pelo papel. São assim subversões de alguns padrões mais recorrentes, que acontecem pelo teor do trabalho, deságuam da prática e das experiências estéticas afetivas da atriz.

CARTAS A CONARD

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: Eu escuto a cor dos
passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não
Funciona para cor, mas para som.
Mas se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.

Manoel de Barros

01 de setembro de 2015, manhã de terça-feira, iniciei meu primeiro ensaio para a pesquisa prática do mestrado. Sala grande e silenciosa.

Descrição espacial:

Frente – Sala vazia; Atrás – Objetos; Lateral direita – jardim; Lateral esquerda – espelhos; Ponto de partida – o corpo.

Investiguei pelo espaço algumas sonoridades, a partir de exercícios que exploravam a imagem da água, tridimensionalidade corporal e contato com o chão. Fiquei assim um tempo, envolta nas matérias aquosas do corpo, fluídos, sangue e nas relações desses elementos com a voz e o espaço. Estava bastante focada na ideia da respiração e da escuta.

Desta pesquisa inicial veio forte a imagem do escavar. Ela sempre retorna em alguns momentos, a ideia de uma busca, como se eu escavasse por entre os meus pelos, poros, pensamentos, sonhos, em torno de algo desconhecido. Assim, a terra que abraça essa imagem sempre estava seca e avermelhada.

Algo duro e árido.

Seca, no dicionário pode ser ‘bofetada ou pancada sonora’, ‘ato de pôr a secar ou a enxugar’, como também ‘dessecação de planta, por efeito de variações repentinas da atmosfera’⁵. Coloquei-me então a pensar se não é justamente isso que proponho como desafio, ser atravessada por essas bofetadas e pancadas sonoras, fazer rasgar a pele e o coração por meio desses aboios que tanto me afetam. Esta procura delineada, de passo a passo, seria então um enxugar da minha ansiedade em relação à prática, a favor de uma calma diante da pesquisa?

A seca não no sentido da falta, mas ciente de outras características e disposições espaciais/corporais. A dessecação, desse modo, se faz vital como um ponto de partida silencioso para o corpo que será escavado. A terra seca que nasce dos líquidos corporais carrega suas propriedades e sonoridades. Assim como a planta que pode passar e procura sempre se manter viva durante um processo de dessecação, me vi em busca desses outros caminhos que o corpo pode percorrer quando em contato com espaços ainda inexplorados. Proponho inicialmente a utilização de pouca água nas raízes, a fim de aprofundar por entre becos e buracos dentre essas imagens que muitas vezes me escapam da boca.

O processo foi se mapeando na busca de revirar os cantos da casa. Ou, ainda, descobrir esses lugares, as sonoridades, dentro de um território que aparenta ser

⁵ SECA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa, 2017. Disponível em: www.priberam.pt/DLPO/seca. Acesso em: 16 jun. 2017 13:26.

conhecido, mas que carrega muitos cômodos escuros. A dessecação da planta dialoga com esses cantos, ao passo que procura compreender suas potencialidades mediante distintas condições. Mas nutre, a cada descoberta, o que existe de mais sensível e humano, pois é também a partir da memória de cada um que o corpo canta e, muitas vezes, são os cantos desconhecidos que podem abrigar especificidades.

As fricções vieram por meio de bofetadas sonoras. Cantos que vasculham e são vasculhados. Um *Multifacetardosafetos* – primeira notação visual que invade a escrita, como uma necessidade da prática de se tornar imagem (p.27). Ela se apresenta enquanto mulher que floresce com galhos e brotos, ressoa assim de dentro, vislumbra possibilidades de características, faces, por meio de um contato com o espaço, o treinamento e a voz.

Corpo bidimensional que surgiu da imagem do escavar, a atuação da seca no meu corpo levou a um enxugar dos exercícios, do processo criativo, como se eu pudesse representar o período inicial dos ensaios de outra maneira. Já percorria assim um semestre de trabalho, duas vezes na semana, três horas diárias. No decorrer dos registros senti necessidade de fazer algo que fosse diferente das cartas, que contemplasse ações, imagens, sensações e vozes.

Mas ainda, e sempre, se mantiveram as cartas a Conard, figura essa que aparece no discurso de Lucky, personagem de ‘Esperando Godot’, de Samuel Beckett⁶, quando pela primeira vez ele resolve falar no final do primeiro ato. Interessou-me muito esse personagem, fora de contexto, mas vivo enquanto ouvinte atento e desconhecido. Lembrava-me de Conard em alguns ensaios, como um ponto externo que poderia chegar durante as minhas investigações sonoras, apesar de saber que isso não aconteceria. Era meu primeiro referente externo de contato, quando percebia que a imersão estava deveras para dentro, em busca de olhar os ossos e imagens guardadas. Um jogo, uma brincadeira, algo que pudesse me manter atenta a pontos fixos do espaço. A porta, o espelho, a maçaneta.

⁶ Esperando Godot de Samuel Beckett foi escrita em francês no ano de 1949, e publicada em 1952 (2005).

MUL
TIE
ACE
TAR
DOS
AFE
TOS



scutellaria

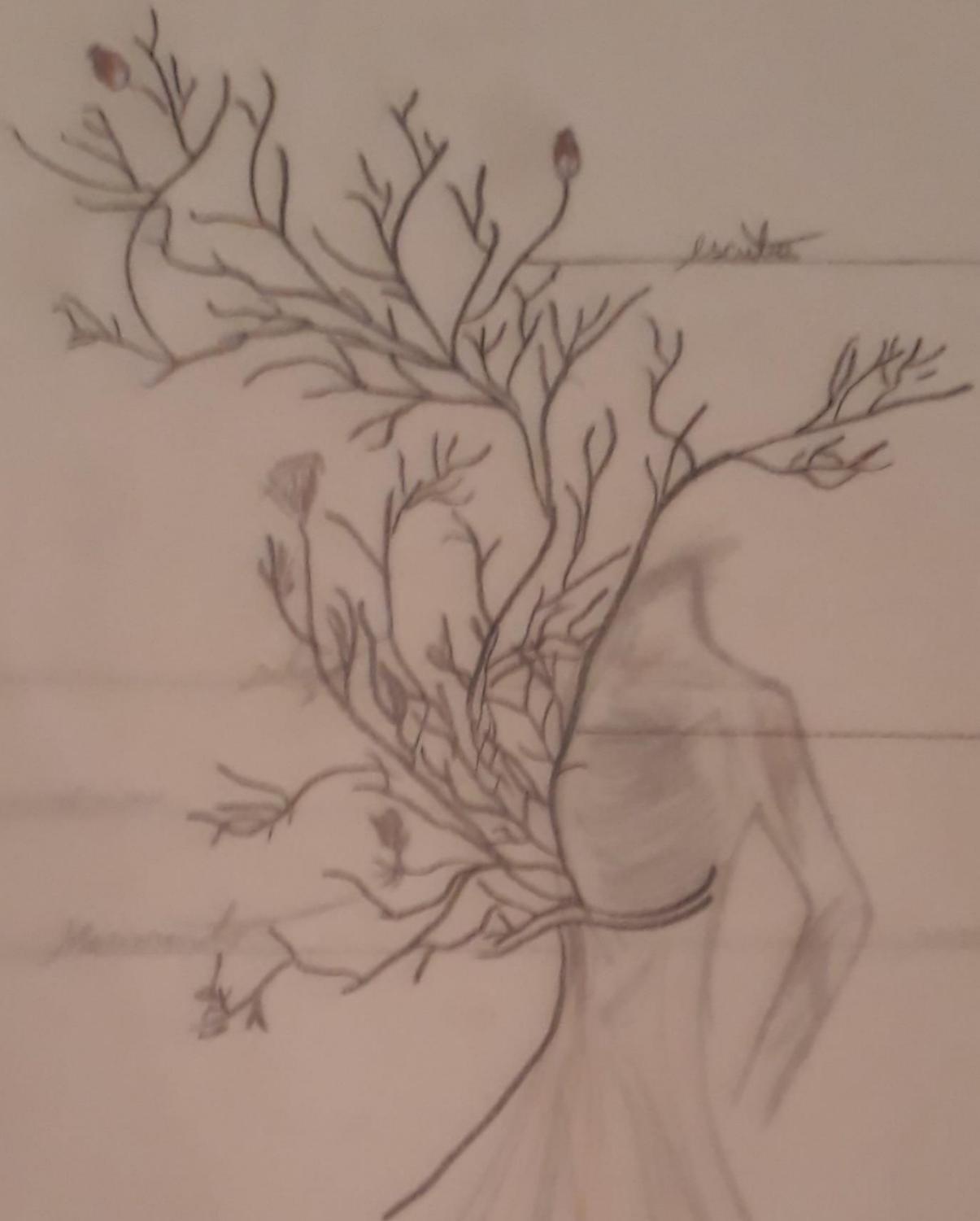
scutellaria

relaxed

Moments







contorta

contorta

A atriz em processo

Eeeee boi! Eeeee boiada, segura, pega o boi!

Aboio por entre as folhas, o sangue quente que escorre em minhas veias, por entre os caminhos incertos que tracei. Eeee boi! Chamo, canto, grito. O cantar é constante e melancólico, não sei se sou o boi ou se procuro por ele. Alguns pensamentos vão e voltam como se fossem memória fresca. Avisto apenas um galho seco e pedras que estão pelo caminho, elas me parecem familiares.

Conard? É você?

Chamo novamente meu boi, mas ele não responde, nem sequer vejo seu rastro.

Sangraram meu boi, sabedoria não passa por entre as orelhas...

Os sons me fizeram caminhar por essas bandas, ressoaram pela minha cabeça. As memórias estão gravadas no osso ou eu que vasculho a fim de deixar tudo mais profundo e pessoal?

Investigo minha voz de larva, ela aparece quando as vistas ficam geladas e primitivas.

Sinto ser observada. Conard? São minhas memórias e vozes que gritam de algum lugar. Procuro por ele. Espero estar indo pelo caminho do canto, do meu corpo, da luz. Os rabiscos de volta estão presentes no mapa, acordados, esperam a hora de me guiarem no caminho para casa.

*

A pesquisa partiu de questionamentos embasados pela prática da atriz e propõe como direcionamento do estudo a continuidade desses entrelaçamentos, da prática e da teoria, por via de um trabalho investigativo e criativo. Coloquei-me sozinha na sala de ensaio para investigação das sonoridades primeiramente experienciadas a partir das gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas e, em um segundo momento, influenciada pela pesquisa de campo, que foi realizada durante o mês de janeiro/2017 no estado da Paraíba.

A escolha desse estado é decorrente da minha relação de parentesco com sua cultura. Minha mãe é paraibana, viveu sua infância e adolescência no sertão nordestino e me criou dentro de seus costumes e práticas. Ao longo da pesquisa descobri a cultura do aboio presente na minha família, a partir do meu avô e de alguns tios mais velhos. Por meio da criação de cabras e bodes, o tanger dos animais era frequente pela via de uma sonoridade improvisada por algumas vogais. Tenho vaga memória de presenciar, ainda

pequena, meu avô e meu tio se relacionando com os animais do sítio por meio desses cantos. A volta para esse lugar me colocou novamente em contato com essa prática e mais próxima de alguns entendimentos e experiências que circundam esse fazer.

Nesse começo trato apenas da investigação iniciada na sala de ensaio e de que maneira pode se tornar material criativo. São observações pontuais de alguns exercícios, imagens e ações que foram recorrentes ao longo da prática. Os três meses iniciais (setembro/outubro/novembro de 2015) foram em uma sala do Departamento de Artes Cênicas da UnB, com trabalhos práticos semanais, como foi exposto no começo do capítulo. Em seguida, passei para outro espaço no Núcleo de Dança da UnB, onde ensaiei até o final do processo prático (junho de 2017).

Após o primeiro semestre de ensaio, senti o desejo de aumentar a carga horária. Assim, de dois dias por semana, passei a trabalhar três vezes, com quatro horas diárias. Procurei fazer também alguns intensivos durante esse processo, todos os dias pela manhã. Como exemplo, em julho de 2016 trabalhei duas semanas seguidas, quatro horas por dia. Direcionava-me, dessa forma, para algumas ações específicas ou temas, como ressonadores, os próprios aboios, contatos com os objetos de cena, entre outras especificidades que sentia dificuldade na hora da investigação.

Quando a prática estava centrada especificamente com os aboios, houve necessidade de explorar um espaço aberto, a fim de construir uma relação mais concreta com o meio, que envolvesse também uma experiência mais ampla a partir das ressonâncias corporais. Explorei, dessa maneira, alguns lugares da UnB e o Parque Olhos D'Água, localizado na Asa Norte em Brasília/DF (maio/junho/julho de 2016).

Continuei com a pesquisa prática na sala fechada, mas vez ou outra procurei experimentar esses locais abertos a partir das ações que desenvolvia (agosto de 2016 em diante). O que realmente parecia fazer mais sentido era aboiar por entre o espaço e jogar com os pontos fixos externos. O aboio iria em direção a quê? De que maneira dialogava com o espaço ao redor?

A relação com o ambiente externo fez toda diferença na pesquisa, dado os contatos que foram possíveis, tanto com o meio como com o meu corpo em determinadas situações. Nos espaços abertos, minha escuta necessitava estar duplamente atenta, visto a quantidade de informações que transpassava a todo momento o ambiente. Dessa maneira, colocava necessariamente à prova a minha atenção e as tensões possíveis a partir desses contatos que diariamente passavam despercebidos aos meus ouvidos.

O fato de propor estar sozinha em criação foi algo difícil de organizar, pois eu necessitava ser a condutora/fazedora/provocadora de mim mesma, ter uma escuta constante para todos os fatores que brotavam ao longo do trabalho prático e procurar responder às novidades que apareciam durante as experimentações. Muita coisa passou despercebida por conta da dificuldade de realizar todo esse processo sozinha. Reitero que me colocar nesta condição foi uma escolha pessoal, pois assim pude investigar o trabalho da busca de uma autonomia criativa dentro de cena, bem como procurar me (re)conhecer em algumas instâncias da pesquisa, como a memória.

Todavia, não conseguiria enveredar por esses caminhos se não fossem os amigos/colaboradores, que sempre estiveram presentes com muita atenção e carinho para o trabalho que se desenvolveu.

A prática teve início desde o começo da pesquisa e, junto a ela, pude percorrer por outras vias de acesso que me ajudaram e instabilizaram dentro desse processo. Ao longo do primeiro semestre, cursei a disciplina Poéticas em Cena (2/2015), ministrada pelo professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB. Sugeriu-se, nesta disciplina, a criação de uma *assemblage*, a partir de qualquer material, com caráter de colagem, tridimensional e que representasse a pesquisa que estávamos desenvolvendo.

O contato com esse campo das artes visuais me colocou em um lugar de desconforto, pois necessitava explorar a pesquisa prática por diferentes linguagens. Esse exercício e a maneira como abordava os elementos da cultura brasileira no trabalho contribuíram muito para o meu processo. Era um período da pesquisa que estava ouvindo bastante os áudios da Missão de Pesquisas Folclóricas, e a sonoridade de uma maneira geral se fazia presente mediante uma escuta atenta daquelas vozes.

Esse foi o primeiro momento, em que pude trocar com outras pessoas sobre a prática a partir de um elemento criativo. Foram, sem dúvida, muito ricos os diálogos que surgiram a partir dessa experiência, de todos os apontamentos realizados pelo professor e pelos colegas da turma, que me fizeram repensar o trabalho e afunilar, gradativamente, o recorte da pesquisa.

Em seguida apresentei um esboço do trabalho, denominado neste contexto de ‘ação poética’, durante a disciplina Seminário de Pesquisas em Artes Cênicas (1/2016) oferecida também pelo mesmo Programa, no segundo semestre do curso, ministrada pelas professoras Dra. Alice Stefânia Curi e Dra. Rita de Almeida Castro. A abertura desse espaço dentro da disciplina foi muito importante como um meio de comunicação do meu

trabalho com o trabalho dos colegas. Os comentários realizados contribuíram de diversas maneiras para a prática e me fizeram pensar em determinadas imagens/significâncias dentro do trabalho, como também as fragilidades que possuía e a maneira que poderia vir a trabalhar isso na sala de ensaio.

Nesse momento, o estudo se encontrava em um início de troca para o meio externo. Caminhava, assim, em direção a lugares abertos e estava à procura de arquiteturas que dialogassem com esse corpo sozinho no todo. Aos poucos, deixei os espaços fechados para tentar me sentir segura em um local completamente exposto. Desse modo, a presença de outras pessoas ajudou no processo de atenção para o meio, para o outro e para o meu corpo dentro do todo, constantemente influenciado por diversas informações. Essas, por sua vez, provocavam diretamente a estrutura esboçada: os atravessamentos sonoros de pássaros, carros, transeuntes, a textura do chão, as pedras, elementos que compunham o espaço e não me passavam, despercebidos (figura 1).

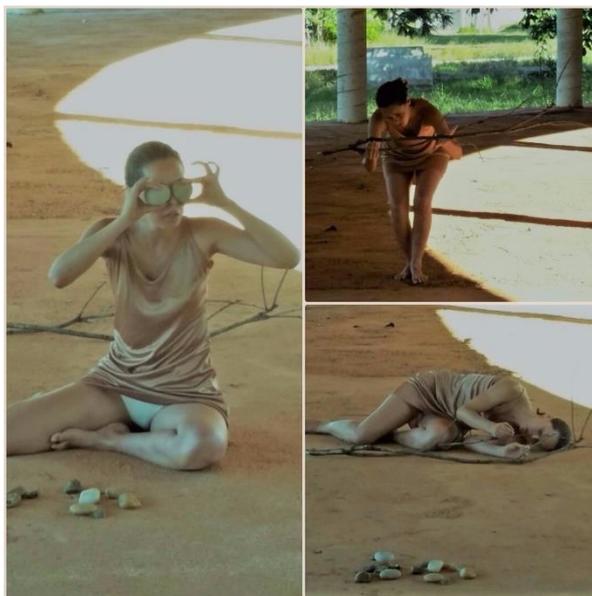


Figura 1: Ação Poética 17/03/2016 Fotos: Roberto Freitas

O trabalho foi frequentemente apresentado também para o meu orientador, professor Dr. César Lignelli, com intuito de acompanhar a prática e manter relações constantes com a parte teórica. As orientações da cena me instigaram bastante pelo modo como o som era investigado, quais suas possibilidades, como podia melhorar a partir dos ressonadores, dos objetos que utilizava em cena, a fim de multiplicar algumas nuances que apareciam mas que ainda podiam ser mais trabalhadas.

Ele incentivou muito a escuta e a atenção voltadas para o meio, em diversos aspectos, de modo que englobasse sonoridades mais sutis, bem como os sons referenciais

do ambiente. Durante alguns dos ensaios no Parque Olhos D'Água, pude notar com clareza a minha dificuldade em manter os elementos da partitura e, concomitantemente, estar porosa aos sons que reverberavam no espaço. Esteve sempre presente, como um olhar provocador e cuidadoso ao longo do processo.

Outra experiência que contribui para o trabalho foi a prática docente que realizei durante a disciplina de Lignelli, intitulada 'A Voz e a Palavra na Performance Contemporânea', oferecida aos alunos da graduação em Artes Cênicas do terceiro período (UnB) durante o segundo semestre de 2015 e primeiro semestre de 2016. A intenção foi experienciar os exercícios propostos e observar a maneira como os alunos desenvolviam suas potencialidades criativas a partir dos estudos com os parâmetros do som.

Ao longo das aulas, éramos estimulados a propor uma relação constante entre os movimentos corporais e o entendimento dos parâmetros por meio de indicações técnicas e lúdicas. Assim, o foco voltava-se para a escuta, a percepção destas propriedades dentro da cena, suas possibilidades criativas, para as noções de espaço e de acústica e suas relações com as cavidades do corpo, a partir de uma consciência mais técnica. Ao longo desse contato procurei verticalizar o aprendizado para as minhas experiências em sala de ensaio. Relacionei os parâmetros com os sons que investigava, variando frequência, intensidade, duração, alguns ressonadores, a fim de dialogar e saber mais das possibilidades desse som no corpo e como ele podia ressoar mediante o contato com diferentes elementos da voz.

Por fim, outra experiência que teve um caráter prático, e me fez olhar para o trabalho novamente com outros olhos, foi o estudo dirigido orientado por Lignelli, durante o primeiro semestre de 2016, direcionado aos orientandos, a partir dos livros 'Ciência da Voz', de Johan Sundberg (2015) e '*Pedagogia e Scienza Della Voce*', de Marco Galignano (2013). Nossa pesquisa foi teórica, mas incluiu também algumas experimentações práticas em busca de entendimentos que compreendessem aspectos da voz, possibilidades práticas e fisiológicas do aparelho fonador, bem como as dificuldades e necessidades de cada um dos orientandos.

Todas essas vivências, trocas, aprendizados, provocaram e auxiliaram o afunilar da pesquisa. Estava em contínua busca pelos cantos escuros da casa, mas embasada por conhecimentos que podiam ajudar a iluminar essa investigação. Eles direcionavam os meus ensaios e, a cada passo, deixavam a relação mais concreta com o meio e com o território sonoro que estava pesquisando. Remeto-me novamente à notação visual que invade esse início de primeiro capítulo, um escavar também do material teórico que seria

utilizado durante a pesquisa, como alicerce e fonte de instabilidades constantes, a favor continuamente, de um crescimento e desenvolvimento do todo.

Os ensaios, de uma maneira geral, foram preparados com foco no alongamento, no aquecimento e na parte criativa. Procurava sempre me organizar dessa forma, em diálogo com a proposta do dia de trabalho. No decorrer da prática, uma parte acabava sempre influenciando a outra, decorrente da progressão que acontece naturalmente dentro da pesquisa. Analisarei a seguir essas partes de modo separado, a fim de aprofundar questões que podem ser necessárias para o entendimento do todo.

O termo ensaio é empregado no trabalho como um espaço/tempo prático destinado à experimentação, voltado para o processo investigativo e criativo da atriz. Nesse sentido, o ensaio nesta pesquisa foi composto por exercícios de alongamento e aquecimento, que desembocavam e eram, ao mesmo tempo, parte da construção do todo. Quando me refiro ao treinamento, dialogo diretamente com esses exercícios e com as possibilidades de investigação que podem emergir através do contato com os mesmos.

Desse modo, os alongamentos e aquecimentos eram momentos de concentração e consciência de si e do espaço ao redor. O primeiro voltou-se para a abertura de espaços no corpo, para o trabalho com relaxamento e com a tonificação de alguns músculos, como uma preparação introdutória para que não houvesse nenhuma lesão. A insistência em algumas partes específicas, tais como a coluna, o aparelho fonador e o movimento das pernas, intentavam propiciar outras possibilidades de trabalho por meio do contato mais específico.

O aquecimento, como um prolongamento dos alongamentos, atuava como um entre bastante poroso entre movimentos técnicos e a parte criativa. Esse termo será melhor desenvolvido ao longo do primeiro capítulo e retomado no terceiro, na tentativa de possibilitar diálogos entre as práticas e a teoria que circunda o estudo.

Durante os alongamentos, meu foco esteve direcionado para constantes linhas de oposições no corpo, com atenção para a coluna e a escuta. A tensão, neste caso, mantinha o corpo sempre consciente mediante uma propriocepção para direcionamentos ósseos e apoios, conceitos embasados na prática de Klauss Vianna (2005). O diálogo entre estes parâmetros foi tecido no intuito de se trabalhar com o tônus muscular, a fim de obter um movimento consciente ao longo do trabalho. Sobre isso discorre Jussara Miller:

A percepção de peso evidencia a dosagem do tônus muscular pois, quando eu me excedo na tensão da musculatura, a sensação de peso desaparece e, como consequência, a articulação se retrai. Quando eu doso a tensão na musculatura, equilibrando o tônus muscular, resulta numa sensação de leveza, com esforço

adequado para executar o movimento, transformando assim, tensão muscular em "atenção muscular" (2007:65-66).

A tensão e a atenção durante os exercícios vinham concomitante a uma tentativa de manter consciente o movimento e o estado de prontidão do corpo. O alongamento era, deste modo, uma busca por estabelecer constantes diálogos com uma propriocepção e com uma relação com o meio.

Realizei, assim, diariamente, uma sequência de movimentos construída durante o período da graduação na UEL, que tinha por base a respiração e a insistência em algumas posturas corporais. Esses movimentos são provenientes da Ioga e requerem uma concentração que condiciona o corpo para um estado de atenção diferente daquele que é utilizado cotidianamente.

Grotowski em seu texto ‘O Encontro Americano’ (1968) se refere à pesquisa prática realizada no Teatro Laboratório (1959-1969), acerca de alguns exercícios da Ioga, salientando mudanças de expectativas em torno dessas atividades e da ‘concentração introvertida’ que ela poderia desencadear. Todavia, discorre também sobre seus benefícios e suas contribuições para o trabalho prático, criativo, dentre os elementos de contato:

Mas observamos também que certas posições ioga ajudam muito as reações naturais da coluna vertebral; conduzem a uma segurança o próprio corpo, a uma adaptação natural no espaço. Então, por que não aproveitá-las? Começamos a pesquisar, a buscar os diferentes tipos de contatos nestes exercícios. Como poderíamos transformar os elementos físicos em elementos de contato humano? Representando com o próprio companheiro. Um diálogo vivo com o corpo, com o companheiro que evocamos em nossa imaginação ou talvez entre as partes do corpo cuja as mãos falam com as pernas, sem colocar este diálogo em palavras e pensamentos. Estas posições quase paradoxais vão além dos limites do naturalismo (1987: 195).

Os exercícios podem agir como um espaço destinado a ser explorado diariamente. Cada pessoa estuda as posições a seu modo, investiga seus contatos no corpo/espaço, para além de movimentos rígidos e sem liberdade de evasão. Visei desenvolvê-las, desse modo, na tentativa de trabalhar possibilidades de contato dessas posições com o meu corpo, com o espaço e o processo investigativo e criativo de uma forma geral.

A partir da postura inicial, com as pernas esticadas, coluna solta ao longo do corpo, e a cabeça na direção dos pés, direcionava a atenção para o relaxamento do tronco e soltura da respiração (primeira foto da sequência abaixo – esquerda para direita). A tensão se concentrava na altura do cóccix em direção ao teto, e nas pernas esticadas com os pés paralelos, maléolos para fora, em direção ao chão. Procurava, antes de realizar qualquer exercício vocal, focar inicialmente em um relaxamento do aparelho fonador, abertura da laringe, direcionada para respiração que podia ser trabalhada mediante esse jogo de tensões. Continuava a sequência de movimentação em nível médio, procurando manter constante o jogo de tensões no corpo. A noção de trabalhar-se a partir de níveis é desenvolvida com base nos estudos de Rudolf Laban. A ideia era sempre de relaxamento dos músculos, aliados posteriormente à contração voluntária dos mesmos (figura 2).



Figura 2: Sequência de alongamento Fotos: Daiane Soares

Outra posição recorrente no trabalho é a pirâmide (quatro apoios, com o cóccix direcionado para cima, e movimentação de rotação da coluna e do quadril), possui grande atuação de forças contrárias, a favor de um alongamento e aquecimento do corpo (quarta foto da sequência – esquerda para direita). No decorrer da transição entre as posições, a movimentação pode dialogar com os elementos do céu e da terra – qualidades de energia, ar e terra – ao passo que permanece em constante instabilidade entre essas forças, com o corpo sendo transferido de cima para baixo, auxiliado pelo processo respiratório.

Em contato com o chão, o alongamento continua com foco para coluna, e relaxamento do aparelho fonador. Esse último foi realizado no intuito de alongar e exercitar os músculos e cartilagens, da mesma maneira que as demais partes do corpo são estimuladas. As possibilidades de experimentação do aparelho fonador podem se tornar mais extensas, ao passo que ele é colocado no foco de investigação, contato e produção de desejo.

Outras duas posições importantes no nível baixo são: coluna completamente acomodada no chão, com as pernas para trás, em direção à cabeça (sétima foto da figura 2 (p. 39) esquerda para direita); e a ponte, que seria a inversão dos quatro apoios, com as mãos e pés posicionados no chão e o umbigo para cima, em direção ao teto (oitava foto da figura 2 (p.39) esquerda para direita). A primeira postura procura um relaxamento mais aparente do corpo, ainda que o abdômen esteja atuando mais efetivamente nesse momento, enquanto que a segunda pede uma tensão de forças constantes por conta da dificuldade empregada nessa posição.

A sequência procura desenvolver o alongamento concomitante a um aquecimento no corpo por meio das linhas de tensões que podem ser criadas com essas posturas e as passagens entre elas. Há outras posições dentro do todo, igualmente importantes para a composição da sequência de uma forma geral. Elas atuam não apenas como modelos de transição, mas de posicionamentos em constante desequilíbrio e tensão.

Desse modo, a voz sempre esteve presente durante os alongamentos, no intuito de explorar suas possibilidades dentro das posturas e jogos de tensões. Em torno de exercícios que proporcionassem uma constante abertura e relaxamento da laringe, investiguei um som mais aberto, composto por vogais, durante os inícios de trabalho, para depois experimentar os aboios dentro do processo de aquecimento.

Em alguns momentos, quando sentia que estava mais concentrada desde o começo, procurava explorar essa sonoridade mais solta e de longa duração dos aboios ainda nas posições iniciais para investigar esses sons mediante o jogo de tensão exigido pelo corpo.

Com o passar dos ensaios percebi que algumas demandas apareceram como consequência da investigação vocal, demandas essas que não eram especificamente o foco da estrutura quando criada. Assim, procurei investigar de que forma esses novos contatos pediam diferentes abordagens corporais em direção a outros caminhos ainda não explorados tão detalhadamente. Os aboios, muitas vezes, atuavam nesse território vocal, emanando uma abordagem distinta.

Me vi hoje enquanto sombra revestida de mato. Percebi ir por caminhos muito cômodos, compostos por movimentos ajustados e ritmos lentos. A sala estava clara demais, revelou o corpo magro e desajeitado, sem saber muito por onde ir. Variei as ações iniciais em ordens diferentes. Do choro do meu boi nasceu a criatura. O som foi engolido, perpassando pelo corpo, por dentro da coluna, até parir o ser.

Como trabalhar o pesado a favor do sutil? A energia. Fiquei pensando nisso hoje.

Acho que o aquecimento está muito dançado, preciso me desconstruir mais. Quebrar com as minhas expectativas, meus vícios, caminhos sempre revisitados.⁷

Assim, em alguns dias de trabalho, mudei o que habitualmente acontecia para poder me concentrar apenas na sonoridade e nas ações que desembocavam mediante essas relações. Alongava rapidamente em contato com o chão e seguia direto para os aboios, explorando diferentes frequências na voz, com durações distintas, várias vogais, algumas pequenas palavras em meio aos sons, e estabelecia um ponto de contato concreto no espaço. Aboiava com diferentes ataques, entre sons interjectivos e pequenas variações tímbricas, permitindo estabelecer pontos concretos no espaço, em direção à árvore, aos pássaros, às pedras, e procurava investigar essa ressonância no corpo e no ambiente ao redor.

A necessidade veio com a prática, com a frustração de muitos ensaios, onde parecia estar fazendo sempre a mesma coisa, e não alçava voo para além do que já conhecia. A inquietação não se limitou apenas ao alongamento; partiu dele, a favor de um todo que desaguasse de maneira linear no processo criativo. Surge assim, da ideia de que tudo, gradativamente, é parte constituinte da cena, desde uma massagem nos pés⁸ como as pedras inseridas ao longo do processo. Do começo ao fim, a criação era vislumbrada (figuras 3).



Figura 3: Ensaio 10/06/2017 Fotos: Daiane Soares

As minhas maiores dificuldades, no entanto, sempre se concentraram no aquecimento, pois é um momento do trabalho em que o corpo se encontra em um estado de porosidade, excitador de sentido e desejo, que pode ser facilmente induzido, na

⁷ Trecho retirado do Diário de Bordo da atriz, Brasília, 25 de maio de 2016. As próximas inserções serão apresentadas a partir da sigla DB, que dizem respeito aos escritos realizados no decorrer do processo prático. Apresento na formatação de citação direta, na tentativa de organizar os registros ao longo do texto.

⁸ Exercício recorrente dentro dos estudos de Klaus Vianna (2005).

tentativa do novo, por caminhos já percorridos, sem omitir o processo de alongamento previamente trabalhado, no intuito de desbloquear, relaxar e alongar o corpo todo. Esse espaço intermediário do ensaio é direcionado para um trabalho específico com qualidades distintas de movimentos e energia. As investigações desses elementos propõem novos contatos com meu corpo em diferentes situações do processo criativo ou, então, aprofundamentos em lugares revisitados outrora.

A constante disputa de tensões iniciada no alongamento, aqui muitas vezes ganhava todo o ambiente. O ritmo podia ser mais rápido, o movimento maior, a fim de explorar esse corpo que se propõe rasgar pelas oposições e pelo espaço em relação direta com a escuta que aflora com o passar do trabalho, oscilando os movimentos propulsores e a resposta a isso. A coluna entra, como lugar disparador do movimento, da energia. O foco inicial é nela, em suas reverberações no corpo para o espaço e para além da voz.

O aquecimento pode ser visto como um território em constante movimento, que funciona como força motriz de elementos que serão desenvolvidos ao longo da cena. Penso que seja uma parte fértil desse processo criativo, pois é mediante o trabalho com distintas qualidades de energia e investigação de ações que o corpo se condiciona de outro modo para o que é proposto.

Ele segue a linha de pesquisa iniciada no decorrer do alongamento, a favor de uma consciência/potência corporal e criativa. Grotowski realça em seu texto ‘O Treinamento do Ator’ (1959-1962) a constante investigação dos movimentos dentro do processo, em função de um desenvolvimento psicofísico do artista, no início das pesquisas práticas do Teatro laboratório com os exercícios físicos:

O exercício serve para a pesquisa. Não se trata de uma mera reprodução automática ou de um tipo de massagem muscular. Por exemplo, durante os exercícios deve-se investigar o centro de gravidade do corpo, o mecanismo de contração e de relaxamento dos músculos, a função da coluna nos diversos movimentos violentos, analisar qualquer desenvolvimento complicado e relacioná-lo ao conjunto de cada junta e cada músculo. Tudo isto é estritamente individual e resulta de uma pesquisa contínua e total. Somente os exercícios que “pesquisam” abrangem todo o organismo do ator e mobilizam seus recursos ocultos (1987: 88).

Percebia assim, a necessidade, atrelada ao treinamento, de possibilitar um corpo poroso, sensível e atento. Esses pilares sustentam uma gama de contatos, os quais procuram tecer a criação e o jogo em cena. Eles vêm, desse modo, aliados aos elementos concretos do espaço, como um meio de enfatizar uma relação real com o meio, e com a ação.

Alguns dos exercícios utilizados para adentrar esse campo do aquecimento partiam das posições finais da sequência de alongamento. Conheço a prática pelo nome de ‘lançamento’, desde experiências na UEL, e em oficinas com Fernando Montes, exibidas logo na introdução desse texto (figura 4).



Figura 4: Exercício de lançamento Fotos: Cristiano Rodrigues

As tensões que formavam as posições corporais se concentravam na maleabilidade da coluna nesse momento do exercício. Já de pé, em nível alto, a movimentação acontecia através de um jogo no tronco, próximo a movimentos ondulatórios, dialogando com as seguintes imagens: chicote na coluna; o tronco composto por correntes de ar; serpente na coluna. A precisão viria pelo olhar quando esse movimento fosse chicoteado para fora, lançado em direção a um ponto fixo do espaço. Variava assim as qualidades dentro do exercício, bem como os lançamentos vocais que poderiam ser experienciados a partir dos lançamentos com a coluna.

Da coluna parte meu desejo de rasgar a carne e ser espaço. A nuca aguça os ouvidos e proporciona uma atenção outra para o corpo.⁹

A busca pelo equilíbrio entre os pés firmes no chão e a maleabilidade do tronco era constante. Novamente as imagens de céu e terra entram como oposições constantes e provocadoras destas qualidades de movimento – a terra e o ar – ou, ainda, as raízes e os ramos que nascem em direção contrária, outra face do *Multifacetardosafetos* (p.27) apresentado inicialmente.

Dessa forma, as ações que emergiram desse jogo nasceram da exploração sonora de um corpo, que já iniciou o processo criativo com outra energia em busca de uma atenção constante para as sutilezas provenientes dessas qualidades de movimento.

⁹ DB, Matão, 22 de julho de 2016.

Meus cantos de velhos

Do contato com algumas práticas conduzidas por profissionais que trabalharam com Grotowski, surgiram questionamentos e entraves, como foi exposto na introdução. O processo a partir de um detalhamento de cantos tradicionais poderia se tornar o disparador para uma pesquisa prática e poética. Ou melhor, a porta que se abre para um mundo de possibilidades e, ao mesmo tempo, de mistério. Esse último toma forma principalmente no que se refere ao campo da criação, visto o leque que é capaz de ser aberto por meio do aprofundamento do tema.

As tradições, em uma forma ampla, compreendem costumes e saberes de povos, que se referem a momentos festivos, religiosos e do cotidiano das pessoas. Em sua maioria, elas vêm agregadas de músicas, danças, ritos, sotaques, comidas e outros elementos que comungam na tessitura de especificidades de cada manifestação. O passar do tempo pode proporcionar força a essas práticas e amadurecer, paulatinamente, os saberes que são transmitidos de geração em geração. A memória que se faz presente desse modo quase invisível é constituída lentamente por uma gama de indivíduos, pelas vias da transmissão oral, da história, do canto e do tempo. São as dinâmicas próprias que movimentam esses saberes, se recriam, na criatividade que cabe a cada tempo, mediante os desejos de cada um.

Mediante os meus maiores questionamentos advindos da prática, comecei a fazer algumas indagações: quais cantos são considerados tradicionais a partir do meio em que se vive? Como a minha prática pode ser conduzida através desta pesquisa que busca um aprofundamento desses cantos tradicionais? Que tipo de memória aliada a esse universo pode (re)viver no meu corpo? E, ainda, como friccionar essas informações com o processo criativo, tornando-as ação?

Por um momento a imagem das raízes ficou muito forte durante a condução do processo criativo, como algo que me impulsionava a encontrar elementos que dialogassem com esta busca interna. As raízes se relacionavam diretamente com a notação visual *Multifacetardosafetos* (p.27), como uma tentativa de aprofundar as ações desenvolvidas e registrar esse estudo de diversas formas.

Ao mesmo tempo, me deparei em um momento muito racionalizado e idealizado do que seria essa procura e como o processo poderia vir também munido de vigor e frescor, como um espaço aberto para o florescer das questões iniciais.

Foi na sala de ensaio, a partir de experimentos com os primeiros aboios que escutei, que percebi a necessidade de calma e silêncio que a prática parecia emanar. Não conduzir demasiado o processo, por meio de imagens, aparentava ser uma exigência coerente, o que me fez deixar que a busca guiasse o processo por esse caminho aparentemente incerto. O diálogo constante com a teoria levava-me, muitas vezes, a ter os pés no chão, no intuito de ter um alicerce firme no trabalho a partir das ações e de suas reverberações na cena. Desse modo, a prática orientou a pesquisa e procurou perguntar e responder questões. Ela guiou o todo e foi tecida pelos contatos e suas reverberações ao longo do processo.

Durante os ensaios repeti bastante a escuta dos aboios recolhidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas, pois aquela sonoridade, a forma como ela era conduzida e sua funcionalidade dentro do cotidiano dessas pessoas me instigavam muito. Assim, experimentei em sala, durante a criação, como seria criar e investigar meu próprio aboio. No início dos ensaios, insisti em questões relacionadas à frequência dos sons, intensidade, duração e a melodia, alguns dos parâmetros do som, citados ao longo do capítulo estudo. Aos poucos, inseri algumas palavras, saltos na voz, procurava chamar os bois, jogava com as pedras que existiam em cena e com tudo o que de alguma maneira pudesse me ajudar nessa comunicação direta, o ato de chamar, de me comunicar com algo real.

A ação de comunicar pareceu fazer mais sentido quando os ensaios foram para um espaço aberto. No entanto, vejo a importância dos momentos sozinha como um período de investigação da sonoridade no meu corpo, como algo íntimo. Percebi que comecei a brincar mais a partir do registro que tinha dos aboios; queria, gradativamente, que o som tivesse traços meus, a fim de investigar as reverberações dele no corpo e no espaço enquanto ação.

Nesta pesquisa cheguei, então, a uma posição inicial. Com as costas um pouco encurvadas e as mãos segurando um galho seco, emito o aboio. Nesse momento é como se chamasse um boi específico e, ao mesmo tempo, fosse ele. Tenho este direcionamento no meu corpo, pois durante os experimentos com o aboio - quando iniciava nessa posição de costas ao ponto de referência, onde se colocaria o espectador - ao mesmo tempo em que atuava como alguém que chama o boi, também flertava com a ideia de ser esse animal. Eu era o boi que escutava e respondia ao canto.

O galho, nesse caso, se coloca como um prolongamento do corpo, um pedaço do animal, uma ferramenta utilizada pelo vaqueiro. De alguma maneira ele está em cena

como um elemento que vem somar, dentro do todo, a favor da constituição de significados durante a construção da ação.

O som também dispara um jogo de impulsos na coluna, ele que me faz sair do lugar e me mover a partir do canto. A repetição parece dilatar esse estado e procura, ao mesmo tempo, insistir na ação de chamar o animal e o ser, concomitantemente. Fica ainda mais forte a ação/contato/energia do canto que gera mudança. Não escuto apenas com as orelhas, meu corpo todo está engajado no ato de chamar e responder (figura 5).



Figura 5: Ensaio 10/06/2017 Fotos: Daiane Soares

Parte-se então de uma posição corporal, que surgiu através da investigação desta sonoridade no corpo, a fim de saber se e como esta posição pode se tornar força poética. Dessa maneira, a pesquisa me encaminhou para duas figuras corporais: a velha e a criança. Utilizo essa terminologia por não serem necessariamente personagens: atuam quase como esboços tridimensionais, por meio de ações. Elas podem compor um campo mais vasto, que não necessariamente foca em uma pessoa que tenha uma história para se apresentar. Estão assim presentes naquele momento.

Quando do corpo que chama o boi surge o animal, o esgarçar dessa imagem me sugeria a corporeidade de uma velha. A velha que com o passar do tempo carrega esses sons, como se fossem a maior riqueza que possui. E eles estão guardados em seu corpo; ela não traz nada de bem material, e sim a experiência, sua memória e a maturidade adquirida com o passar do tempo.

O detalhamento do trabalho com a articulação dos pés, no decorrer de uma pequena caminhada que é iniciada depois, joga com essa condição corpórea e alia o risco à sabedoria. É como se eu chegasse a vários cantos do corpo, a memórias guardadas e/ou esquecidas, detentoras de lembranças que podem ser despertadas. A precisão que essa imagem/corpo estabelecia parecia, ao mesmo tempo, definir a ação e torná-la mais precisa.

A sonoridade sai como se fosse uma lamúria, meu aboio que é um choro, um grito, um chamado. Na solitude do trabalho, procuro estabelecer a todo momento contatos concretos para não me perder em uma abstração desmedida (figura 6).

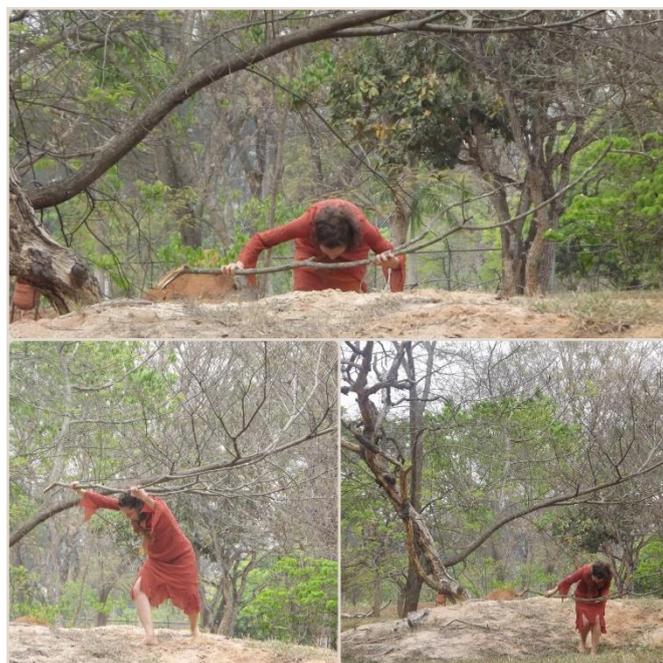


Figura 6: Qualificação 16/09/2016 Fotos: Mônica Leite

A criança que surgiu partiu de uma ação corporal que se iniciou com as pedras. Chamo-a de voz larva – o bicho – algo ainda sem muita forma, mas com uma sensação de potência. Ela se relaciona ao aboio, pois diz desse ser que nasce do mato, que se comunica pelos sentidos primeiros do corpo, que ri e chora ao mesmo tempo. Os instintos estão assim, mais aguçados, mas ela ainda não anda. Apenas olha com seus olhos grandes de pedra. O que a guia é o som. Ele sim atravessa os pelos da carne e se faz presente enquanto sentido reinante.

A criança aparece como a braveza do animal, o caminho novo dessa velha que surge. Nascer do velho: era a intenção mais forte que às vezes invadia o processo criativo. Meu corpo enquanto uma casa que era vasculhada, chamava por entre as portas e as

janelas e, em determinados momentos, algumas criaturas saiam a fim de averiguar de onde vinha esse som. Minha sensação era essa (figura 7, p. 48).

E das raízes chega-se à semente, da velha à criança. Um estado semente, algo aparentemente cíclico e primordial. É como se o processo de criação tivesse a abertura para revelar algo deveras primordial, e a artista, com o amadurecimento do trabalho, chegasse ao ponto de compreender esse fluxo proposto, com a intenção de pesquisar um aprofundamento de si. Trabalhar muito sobre pouco. Dizer páginas de quase nada. Acredito que mais do que raízes, o estado semente é praticamente germinativo. O papel em branco onde a memória será rabiscada. O pré ao *Multifacetardosafetos*.



Figura 7: Qualificação 16/09/2016 Fotos: Mônica Leite

*

Enveredei assim para a pesquisa de campo no Nordeste, na busca de verticalizar o estudo a partir dessa mulher que se desseca. Um dos intuitos foi fazer com que esses novos contatos, com os vaqueiros, com a minha família, com lugares que eu percorria quando criança, me levassem para diferentes caminhos da busca prática/teórica. Fui para o estado da Paraíba, especificamente para a cidade de Coxixola, onde minha mãe nasceu. O município é pequeno, tem por volta de 1800 habitantes que subsistem de pequenos comércios e da pecuária. Em sua maioria, são as criações de bodes que movimentam a cidade.

Cheguei em 09 de janeiro de 2017.

A intenção era ter também um contato mais estreito com alguns vaqueiros que trabalham no estado da Paraíba, mesmo lugar onde os aboios foram recolhidos em 1938.

Desse modo, acompanhei durante alguns dias o trabalho de Mariano e Maurício com o gado, na fazenda Lagoa de Cima, localizada nas redondezas de Coxixola.

Por ser uma época do ano em que a seca estava muito forte, os dois trabalhavam com o gado mais fraco da fazenda. Assim, o trabalho começava às quatro e meia da manhã, para moer o capim e colocar a ração dos animais. Eles cuidavam também de ordenhar as vacas e alimentar os bezerros. A seca castiga Coxixola e região há cinco anos. Os açudes que abastecem as cidades estão secos. A esperança é que a chuva chegue durante esse verão para que todos possam ter o que comer, inclusive os animais. Por isso, os vaqueiros precisavam ficar um tempo maior nos currais, cuidando da criação que é mais fraca e não consegue se manter sozinha nos pastos.

Nesse contexto a imagem da seca volta novamente, mas em sua realidade dura, que mata e coloca em risco aqueles que residem nessas regiões. Mais do que dessecar um corpo em busca de entendimentos que podem ultrapassar a própria memória, desseca-se uma vegetação, os animais, as pessoas que sobrevivem a essa dificuldade. As pancadas e bofetadas aparecem não apenas como uma explosão de sons que invadem desenfreadamente o cotidiano dessas pessoas, mas na sua dureza semântica e de vida: eles são agredidos pelas dificuldades dessa condição.

Mariano, quando ia lidar com os animais, se comunicava por meio de aboios mais reduzidos, pois a distância não era tão grande e não havia necessidade de chamá-los de muito longe. A resposta acontecia rapidamente também, pois os bois e as vacas já estavam acostumados com a voz do dono. Para que a reação existisse foram necessários vinte cinco anos de prática e contatos diários com os animais (figura 8).

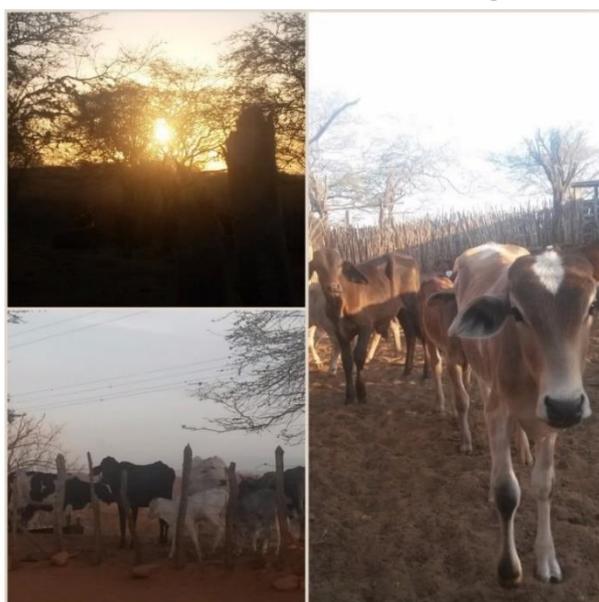


Figura 8: Fazenda Lagoa de Cima 13/01/2017 Fotos: Jessiara Menezes

A simplicidade dos vaqueiros em querer, de alguma maneira, me inserir naquele cotidiano, vinha aliada a uma curiosidade. O contato só começou a se estreitar após um café, uma conversa, depois de uma escuta acerca do cotidiano daquelas pessoas e da necessidade de todos os afazeres que compunham suas práticas.

Os bois me olhavam desconfiados, como se de alguma maneira eu fosse enveredar pela cerca e ocupar um espaço que não era meu. As vacas olhavam para a cria, para a cerca, para o cachorro que latia. Escutavam ao mesmo tempo a voz dos vaqueiros e o som do moedor. Estavam com fome. A comida era pouca e a desconfiança grande demais para deixar qualquer coisa passar.

Não tinha espaço para tentar aboiar. Repetiam, vez ou outra, a ligação que os animais tinham com a própria voz. Não seria uma simples tentativa de aboio que iria movimentar aquela manada: existia um contato prévio, composto pela lida diária, de um reconhecimento das pessoas que tratavam com os animais pela voz. O canto era que conduzia e tocava aqueles animais. Esse foi o posicionamento de Mariano e Maurício. Um outro ponto a ser observado, talvez o mais importante naquele lugar, é o fato de eu ser uma mulher, complicando para eles o entendimento sobre o meu interesse naquela profissão, principalmente na condução dos bois. Maurício ficou mais incomodado com isso, mas se tranquilizou um pouco quando fiquei um tempo conversando com sua esposa. À primeira vista, a impressão que tive foi de que, para ele, meus interesses deveriam estar voltados para o interior da casa, não para fora dela.

Fiquei muito incomodada com isso, mas procurei ser mais atuante no sítio dos meus avós, onde poderia ter uma liberdade maior. Fui na intenção de ensaiar e experimentar meus aboios e ações, nas sombras das Algarobas, em um riacho que havia secado há muito tempo. Quando criança lembro com muito carinho desse lugar, da textura da areia e da vista da casa da minha avó de longe. Todavia, depois de dezessete anos, as coisas estavam um pouco diferentes. Não podia ensaiar no local, pois corria o risco de encontrar cascavéis ou caranguejeiras, visto a quantidade de preás que existem por lá. Pensei então, por um momento, que não iria conseguir ter nenhuma experiência prática. A frustração me fez olhar para a casa da minha avó de outra forma, como se eu pudesse tirar dali um contato material criativo para trabalhar depois durante os meus ensaios.

Comecei a registrar com fotos e pequenos poemas tudo o que via. Chamava os bodes do sítio, alguns olhavam com as orelhas atentas, outros corriam. Meu tio falava que eles só viriam mesmo ao comando dele, para poder comer.

No sítio dos meus avós, a criação de bodes também não fugia à regra, se faziam perceber com os sinos que carregavam no pescoço. O relógio batia 17:45 quando seu Oscar começa a cantar para a criação de cabras e bodes voltar. O sol já está se pondo, e ouço uma sinfonia de sinos que ia se formando. Os animais estão voltando para o curral. Assim como os bois, eles escutam a voz do dono e voltam. Uma aliança e a necessidade.

O que eu não esperava de tudo isso eram as lembranças que iria reviver dos tempos de criança por essas bandas da Paraíba. A casa da minha avó foi como uma instabilidade, para tantos lugares do processo prático que vinha questionando. Estava decidida em buscar essas origens também nas histórias dos mais velhos, nas paredes da casa da avó, nas pedras do terreiro e nas sombras dos pés de Algarobas onde tanto gostava de brincar quando pequena.

As casas que eu visitava davam a impressão de guardarem não apenas a memória, mas as pequenas sutilezas das pessoas que ali ainda viviam, como o suor e o trabalho diário necessário para que a vida por ali continuasse.

Vi-me enquanto esse corpo/casa que, assim como os imóveis que tanto vasculhei atrás de respostas, se colocava na verdade como espaço de dúvidas mais do que de certezas. Procurei por entre os cantos da casa da avó as lembranças da família. Remexo pelo corpo os pontos vestigiais do que me atravessa.

Os cantos da sala, da janela, do terreiro, da voz do tio Alcides, os cantos do fogão, da casa do Senharó, os cantos do Mandacaru. São tantos os cantos, me dei conta, que a voz pode tão mais do que aquilo que ela aparenta. Para amadurecer por esse mundão de Deus, o contato é além das pregas, da glote: o contato é diário.

Andei por entre os terreiros, chamei os bodes, as vacas, pulei as cercas, corri dos marimbondos e das caranguejeiras, senti o cheiro quente do sertão e me assustei todas as vezes com o relinchar do jegue. Olhei para fora antes de perceber que estava ali chamando por essas tradições que são minhas e de todo um povo daquela parte do Nordeste. Mais deles do que minha, com certeza; no entanto, familiares ao ponto de fazerem-me sentir com os pés seguros naquele lugar.

A noção do corpo/casa busca uma referência concreta de relação e trabalho. Procura, assim, friccionar com os campos que compreendem esse universo onde os aboios estão inseridos e, concomitante a isso, colocar a artista como experimento vivo deste campo da memória e da voz.

Esta segunda notação visual que se insere sutilmente no texto (p.53), vem de um cantinho da casa da avó que me é muito caro. Na seca, onde a sobrevivência atua em

primeiro plano, precisei diminuir a movimentação a favor de novos caminhos e olhares. Isso resultou em uma prática distinta e atenta o bastante para continuar em busca de respostas, que provoquem os questionamentos que circundam o trabalho. A chamo de *Rosa*, o nome da minha avó, que vem acompanhada de todos os espinhos e cheiros em que cabem às lembranças mais miúdas de cada um.

Ele nasceu ali.
Procuro por entre os cantos
o choro do menino.
As paredes guardam o segredo,
o telhado mostra o tempo que é
duro para qualquer bicho vivente.
As coisas estavam lá,
não permaneciam
apenas estavam, para lembrarmos
dos segundos as vezes perdidos.
Uma janela quebrada,
um sapato esquecido,
nada passa para eles,
nem o meu avô.
Ali está em algum canto,
pregado nas madeiras comidas de cima.

05 JAN 2017



Rosa ela ficou pregada na minha lembrança.
Meu estômago aperta e os olhos enchem d'água,
quando era criança a casa parecia maior,
o terreiro ainda é o mesmo
seco e comprido.

As algarobas esverdeiam mundo afora,
água ainda é riqueza
maior que as botijas.

A curiosidade não está só nas paredes,
está também embaixo dos nossos pés.

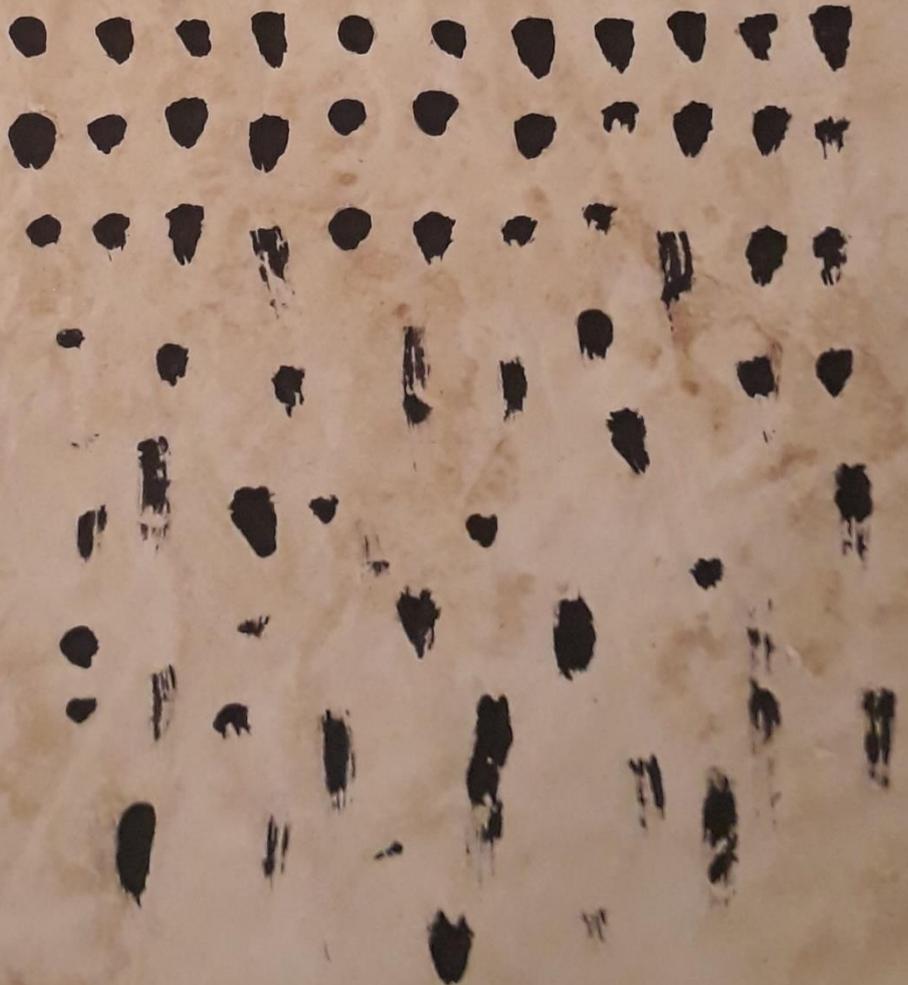
A raiz não estava fora,
ela dormia aqui mesmo
entre os meus dedos.

Do suor brotou um chamado
não gritava pelos bois, nem pelos bodes
o que eu chamava era eu mesma.

Menina, acorde!
Você já é moça, mulher
com aquela curiosidade e choro fácil de antes,
a mesma.

Adormecida nas rachaduras das paredes,
na água ainda salobra.

Escuto um sino,
meu tio vem chegando.



Visto-me de saudade e orgulho por tudo que descobro a cada dia.

Vó Rosa e Vô João.

o cheiro da casa

o candeeiro

as paredes rachadas

o jegue que avisto pela janela

as algarobas, ah as algarobas.

A saudade da minha mãe!

Sou Correia.

Sou uma vontade de ser desse lugar,
sou do sangue e do calor quente que escorrem pelo meu rosto.

O riacho está seco,

terra seca,

animais com fome.

O homem canta e os chama

ele ri

reza

serve o que tem de melhor a você,

o café já está na mesa e o sorriso no rosto.

Não nasci aqui.

Não sou de Coxixola, Serra Branca, Lagoa de Cima...

Mas sinto e sei que meus pés ficam aqui,

eles reconhecem o lugar

o cheiro

a textura

os sons da casa

a casa que é meu corpo e todos os outros que compõem ele.

Vó?

As mulheres que são fortes e pilares de muitas coisas da família,

as Marias de outrora que geram e sangram a terra.

São elas,

apenas elas,

que gritam e gemem por entre as paredes da carne.

Eu, minha mãe, minha avó, e a índia que foi encontrada no mato.

1865

O peito explode,

o contato é comigo mesma,

com os meus ancestrais.

As raízes estão nas paredes,

nas histórias dos mais velhos,

nas botijas,

na voz rouca e na perna torta.

De um som nascem gerações e histórias,

entro na casa

e vejo que ainda não sei muita coisa.



19,

[Handwritten text in various directions, including 'Olas d'agua', 'Pedras', '19', 'Sons ambientais', and 'Lovers']

Cantos de terras secas

Os territórios, nesta etapa do processo, encontravam-se expostos e apresentados. As terras enquanto espaços do corpo, das casas, dos ambientes de trabalho explorados e dos incalculáveis lugares que a transmissão dessa cultura oral toma. A seca na sua pancada esfarelada, de sons, tessituras e pigmentos.

No descomeço era o aboio, composto de um som contínuo, rouco, que perfura pelos buracos atentos do corpo, na tentativa de movimentar e ser ouvido. Atiça a memória guardada e as possibilidades criativas de algo aparentemente estruturado. O verbo que é ação há tanto tempo, mobiliza gerações e fortalece as bofetadas sonoras de outrora, ganha novos espaços, sentidos e desejos.

O descomeço pode ser visto como o período inicial, os primeiros contatos com a sequência de alongamento e exercícios propostos para aquecimento e encaminhamento do processo investigativo. Ele dialoga também com o resvalar desses aboios no meu corpo, a relação primeira e suas ressonâncias criativas.

A transição e investigação dos exercícios estudados ao longo do aquecimento, para as situações e ações de cenas exploradas, compõem uma linha tênue. Podem aparecer como frágeis, pois transitam nesse lugar de pesquisa do exercício, já exposto também através de uma citação de Grotowski, do texto ‘O Encontro Americano’ (p. 38), e ao mesmo tempo, busca a mobilização e (re)encontro com ‘seus recursos ocultos’. A criação reverbera nesse espaço do entre, onde a técnica é visada a favor de um aprofundamento e da consciência do trabalho da atriz.

O que não é visível, audível, tateável, pode ser degustado e cheirado na porosidade do corpo que já foi revirado inicialmente, na tentativa de se apresentar acordado para o processo criativo em questão. É ser atuante e, ao mesmo tempo, ser levado. Sobre essa maneira de olhar e estar no processo, coloca Grotowski:

Que é que desimpedirá as possibilidades naturais e integrais? Agir – isto é, reagir –, não conduzir o processo mas relacioná-lo com experiências pessoais, e ser conduzido. O processo deve nos possuir. Nestes momentos, devemos ser internamente passivos, mas externamente ativos. A fórmula de resignar-se a “não fazer” é um estímulo (1987:191-192).

A intenção, então, além de se apropriar cada vez mais desses exercícios, foi deixar com que a criação alçasse voo, como se fosse algo inteiramente incontrolável. As

associações com imagens e experiências pessoais se tornaram mais frequentes com o decorrer do processo.

Parte-se do exercício de lançamento inicialmente apresentado, com variações rítmicas e movimentações compostas por diferentes qualidades de energia na coluna. Visou-se seu estudo técnico a fim de pesquisar diariamente peculiaridades desses contatos e possibilidades de aprofundamento do mesmo. A camada se tornava mais espessa, ao passo que a voz ganhava o espaço e compunha, assim, outro meio de expressão atuante.

As ações mais recorrentes que surgiram e foram investigadas desde o início são: ver, carregar, caminhar e escutar. Elas compunham e, ao mesmo tempo, se tornavam o mapa de pesquisa tridimensional, com movimentos e intenções pontuadas no espaço. Desaguaram da investigação do exercício de lançamento (p.43), concomitante, aos experimentos com os aboios. É como se essa sonoridade pregasse por movimentos quase involuntários na coluna. Um ser réptil, infantil, genuíno e instintivo. O pregar no sentido de fixar com intensidade na carne, no corpo, ir em direção a algo, discorrer e pesquisar demasiadamente sobre especificidades, unir, com olhos e orelhas atentas, pregadas.

A noção de ação dentro da pesquisa dialoga com a ideia de ação física desenvolvida por Grotowski ao longo de suas práticas. O intuito não é abordar esse conceito de maneira exaustiva, mas tecer reflexões com base em análises dos teóricos em questão. Mario Biagini coloca em seu texto ‘Sobre o Cultivo das Cebolas’ (2013) algumas considerações acerca das ‘atividades’ e das ‘ações físicas’:

As atividades (procurar pelo maço para evitar o contato com vocês, abri-lo cerimoniosamente para recuperar-me de seu ataque, escolher cuidadosamente um cigarro para encontrar rapidamente uma resposta que me salvará) adquirem, então, outra dimensão: elas estão conectadas umas às outras por uma intenção, que é motivada, digamos, por um desejo. Elas se desenvolvem *em relação* a alguma coisa ou a alguém fora de mim, elas se desenvolvem em um espaço que não é estéril, o espaço do contato. Elas não existem em si e por si mesmas. Em certo sentido, elas têm um alvo e podem, portanto, tornar-se ações físicas (RICHARDS apud BIAGINI: 301)

Saliento, nesse caso, a construção que é entrelaçada com base na relação, ‘a alguma coisa ou alguém fora de mim’, como prática almejada dentro do meu processo, na tentativa de estabelecer diálogos mais claro com a parte criativa. Continua Biagini:

[...] quando estruturamos um fragmento de ação de modo que sejamos capazes de repeti-lo e aprofundá-lo, geralmente, e nem mesmo na fase inicial, nós não separamos um aspecto formal de um aspecto interno: nós estruturamos quase exclusivamente intenções, associações, impulsos (2013: 302).

As ações vieram por meio do contato com as sonoridades, dos objetos e de alguns exercícios. A dificuldade estava atrelada às imagens que surgiam ao longo do processo, bem como a possibilidade de estar calcada mais nas ‘atividades’ do que nas ações físicas em si. Essas, por sua vez, compostas e nutridas por esses espaços de contato, se tornavam um território de difícil acesso às vezes, ao passo que sempre me encontrava sozinha em sala e as conexões eram muito voltadas ao meio. Desse modo, o receio em conduzir demais essas relações acabavam prejudicando a experimentação e a criação do todo.

Nesse sentido, o movimento da coluna era reverberação dos exercícios desenvolvidos no aquecimento e união com o ato de chamar os bois. Não conseguia experimentar sem estar nessa conexão que foi se costurando com o decorrer dos ensaios. Percebi, assim, o enlace e as raízes que sobressaíram desse amálgama aparente. As pesquisas práticas conduziram para uma relação direta com a coluna e os movimentos que surgiam desses contatos.

Havia um aparente descontrole dos movimentos, uma sonoridade que iniciava na pancada, quase hipnótica, e as imagens e sensações que fervilhavam e me faziam querer fechar os olhos, misturadas à tentativa de pregar-me em pontos concretos do espaço, para não caminhar em territórios movediços. O aboiar sozinha, nesses momentos, inicialmente compreendia a procura por um entendimento técnico e a maneira como, através dele, eu poderia aprofundar o estudo e desenvolver consciências para o trabalho. Todavia, com o passar dos ensaios, era um chamar desatinado, por ninguém, por uma retomada viva de ações já experienciadas outrora, por elementos criativos, pelo outro que as vezes não possuía uma identidade definida.

O tempo da prática se tornava distinto; era esgarçado no espaço, entre os minutos arrastados que compunham esta dilatação. O esperar e chamar por ninguém se entrelaçavam com as exigências pessoais e tentativas de aprofundamentos nos exercícios que foram apresentados ao longo do capítulo.

O processo criativo flerta com essas ressonâncias. As ações criadas e as pontes que podem ser construídas em volta de um trabalho calcado em si mesmo e em relação com o espaço e os elementos que o compõe. A dilatação do tempo, nesses momentos, vinha acoplada de um silêncio e pacto comigo mesma, diante da prática e do que ecoava dela. Jogava, assim, com a rapidez dos segundos que acompanhavam a descoberta e, ao mesmo tempo, com o arrastar dos minutos nos ensaios destinados ao estudo de algum exercício específico, ou a retomada de uma ação.

Assim, na insistência exaustiva pela sequência de alongamento, aquecimento, ações, imagens e possíveis situações de cena, aquecimento, imagens, ações, alongamento, aboio, lançar, aquecimento, coluna, sequência, alongamento, imagens, alongamento, contato, ação, abra os olhos, aboio, aquecimento, chamar, situações de cena, pregar, pregar-se, friccionar mansamente e se distanciar.

A persistência cerrou olhos e orelhas muitas vezes, na dificuldade diária da repetição. Ao mesmo tempo, fez-me apropriar desses estados, movimentos, sensações e cantos, em torno destes territórios da memória de cada um e de todo um coletivo que nos compreende e fortalece. O aprofundar desse corpo que se coloca para o abate veio com a insistência na prática. E o abater, aqui, carrega consigo a morte de ideias, de medos e de estados para renascer no novo, um subtrair a favor dos contatos primordiais, fazer cair no processo prático, como potencializador e produtor de experiência e desejo, bem como, dar de si e enterrar-se, (a)terra como elemento germinativo, potente e genuíno.

O friccionar manso e rasgado me fez entrar em contato, gradativamente, com as diferentes imagens da criança e da velha, já apresentadas neste trabalho. Elas atuam também como espaços distintos, com outras qualidades de movimentos que abraçam as ações referidas a cima, pesquisadas ao longo do processo prático. Aparecem muitas vezes como dois polos opostos, mas que se resvalam um no outro como possibilidade de suporte e, ao mesmo tempo, de completude.

As ações de ver, carregar, caminhar e escutar foram trabalhadas ao longo da prática como múltiplas facetas dessas figuras, nas suas possibilidades de busca e aprendizado, por meio do processo de investigação proposto. O processo transitou pela desconstrução de estereótipos e ideias presentes inicialmente, na insistência por uma constante busca através das ressonâncias interiores/exteriores de uma poética pessoal:

Lutamos, então, para descobrir, experimentar a verdade sobre nós mesmos; rasgar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente. Vemos o teatro – especialmente no seu aspecto palpável, carnal – como um lugar de provocação, uma transformação do ator, e também, indiretamente, de outras pessoas. O teatro só tem significado se nos permite transcender a nossa visão estereotipada de nossos sentimentos e costumes convencionais, de nossos padrões de julgamento – não somente pelo amor de fazê-lo, mas para podermos experimentar o que é real e, tendo já desistido de todas as fugas e fingimentos diários, num estado de completo e desvelado abandono, descobrir-nos. Desta forma – através do choque, através do tremor que nos causa o rasgar nossas máscaras diárias e maneirismos diários – somos capazes, sem nada ocultar, de confiar-nos a algo que não podemos denominar, mas em que vivem Eros e Caritas (GROTOWSKI, 1987: 1999).

O entendimento e a associação desses elementos criativos com memórias, e até mesmo o amadurecimento da consciência do meu corpo dentro do trabalho e as ressonâncias dos encontros de uma forma geral, vieram com força durante a pesquisa de campo em Coxixola. Ver-me dentro desses espaços, sentir espaços que se dispõem a ser explorados e investigados para que possíveis poéticas possam ser buscadas e desenvolvidas fez-me sentir o cheiro do velho e da terra molhada que aponta para o aqui e agora.

O velho como algo guardado, detentor de sabedoria e de necessidades que, de tanto friccionar, se abre a favor de que o curso natural da vida siga. O cheiro trouxe a lembrança da pele escorrida da minha avó, das esverdeadas veias saltadas, da confusão da memória e do respeito. As imagens brotavam como folhas verdes no meio do sertão, estavam ali, aguardando ansiosas a chuva que não tem pressa em chegar. Vieram assim como que numa rajada de vento, em respeito a tudo que sou e somos, como um acolhimento e entendimento desse surgir do velho, do seco, do aparentemente acabado, mas guardado, na espreita dos cabelos brancos e pregas nos olhos.

A velha pariu, deixou sair das entranhas algo novo.
De galhos secos e ramos suspensos nasce uma criatura.
Sem nome, sem sorriso. Tenho a impressão de parir terra seca, de ser assistida por galhos, com olhos grandes e atentos.
A velha se torna criança com o mudar da voz, ri de tudo e de todos. Carrega consigo a sabedoria de seu mundo nefasto.
Novamente a ideia do cuidar de si retorna, junto ao carregar de um ser morto, o esperar alguém, as pausas, a minha canção de velha sabida.
Ah, Conard, que saudade tenho de você!
A música ainda reverbera na minha cabeça.¹⁰

E a criança é poder se abater para ter novamente. Ver-me menina grande na casa dos avós, olhar e sentir os cheiros com curiosidade, sem a pressa de encontrar. É estar, vivenciar e ter a espontaneidade correndo nas veias. O reconhecimento desse lugar e os diálogos com o processo prático de investigação vieram como pancada silenciosa nesses contatos com os cantos de Coxixola. *Rosa* (p.53), segunda notação visual apresentada no trabalho, é um grito mudo dos encontros experienciados e das melodias que o processo prático fizeram ressoar.

Os questionamentos e buscas iniciais previamente expostos eram alavancas e espaços de análises, com diálogos constantes entre os recortes da teoria e o conhecimento

¹⁰ DB, Brasília, 04 de maio de 2016.

desenvolvido no processo prático. Essa tomada de perspectiva já apresentada tem a finalidade de resvalar toda a trajetória permeada de tempos dilatados, descobertas, associações e um aboiar desatinado, como a epígrafe deste trabalho. Antônio Araújo (2012) fala de ‘Conhecimento-em-movimento’, o processo enquanto espaço destinado para experimentar, errar, propor relações, ‘atravessamentos’, na labuta diária e na porosidade do corpo que se coloca em pesquisa.

Um ‘conhecimento nômade e nomadizador’, errante, inconstante, volúvel. Fala daquele que se incomoda e faz-se movimentar a favor de algo que gere vida. O dicionário relaciona nômade com vagabundo e vagamundo¹¹, novamente valoriza-se o erro como constituinte desta trajetória a favor do conhecimento, da troca com o outro e consigo mesmo. Vagar por espaços diversos, por pessoas e culturas distintas, foi um dos caminhos da pesquisa. Um vagamundo, por individualidades, desejos e corações diferentes. O processo diário abraçou não só o trabalho prático como algo técnico, mas as experiências estéticas e afetivas que poderiam ser disparadas por ele. Os mundos, os erros, um vagabundear constante.

Meu delírio aqui é escutar a cor quente dos aboios e querer ser poesia com os movimentos e ações no espaço. O descomeço era o aboio, e o começo é um ‘desaboiar’. É o esgarçar do contato, tocar de leve, acariciar, é estar dentro, mas ao mesmo tempo fora, com um olhar atento e investigativo. A criança aparece como uma novidade que se apresenta para o processo, acolhedora diante das dificuldades e caminhos que brotam.

‘Desaboiar’. Abrochar da imaginação e do contato puro, pétala por pétala. O meu aboio que é também um canto, uma risada, uma coloração que atravessa o espaço e se faz mulher. O escutar a cor com delicadeza e amorosidade para aquelas individualidades que ali estão; ouço os timbres, as histórias de vida, as dificuldades e o suor na voz de cada um.

‘O verbo tem que pegar delírio’, como diz Manoel de Barros no início do capítulo. Ele alucina, extrapola, se desconfigura do que era para dar vazão a algo novo. Propiciar nascimentos foi um dos desejos que o processo prático abraçou: ser poesia descolada da realidade dura que nos compreende, ser um suspiro, uma lembrança, um cheiro.

¹¹ Nômade, o mesmo que NÔMADA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa, 2017. Disponível em: www.priberam.pt/DLPO/n%C3%b0mada. Acesso em: 05 jul. 2017 20:42.

Lamúria do boi: experimento cênico

A pesquisa foi gradativamente se mapeando, ao ponto de procurar entender e viver esse ‘Conhecimento-em-movimento’ que o processo pode proporcionar. No descomeço do verbo, nos primeiros meses de trabalho, a intenção inicial era ter uma estrutura fechada que se apresentasse como a finalização deste estudo. Todavia, no decorrer do trabalho sobre os cantos, os espaços e as teorias, fomos percebendo que a prática caminhava do mesmo modo. Ela se apresentava, desse modo, como experimento vivo do que seria demasiado para o recorte proposto.

O pensar e o analisar em movimento mostrou caminhos e suspensões, por meio de ações, que seriam possíveis para essa tessitura poética visada. Perpassei, assim, por distintos momentos e trabalhos que fizeram questionar instâncias da pesquisa e revelar outras perspectivas ainda não tateadas. Essas foram a *assemblage* e ação poética, apresentadas ao longo do texto ‘A atriz em processo’ (p. 32) como práticas propostas dentro das disciplinas que cursei, bem como a cena exibida para a banca de qualificação deste trabalho, composta pelo meu orientador e as professoras Dra. Tatiana Motta Lima e Dra. Rita de Almeida Castro.

Esses três momentos, em especial, foram experiências que viabilizaram diálogos e reflexões acerca do processo em que se encontrava a prática e estágios do estudo em questão. Atuaram, cada um a seu modo, como fases de desenvolvimento dentro da criação, reflexão e atualização das perguntas que norteavam o todo. Antônio Araújo discorre sobre esse tema:

O processo: a aventura do “pensar fazer” ao “fazer pensar”. Como transformar opiniões em perguntas? Como se posicionar sem desqualificar a visão contrária? Como radicalizar sem cegar-se a outras possibilidades? Como criar diálogo entre diferentes disciplinas numa prática que é, por natureza, “indisciplinada”? A resposta, ou melhor, o enfrentamento dessas questões encontrava-se no processo. Ele faz suar os pensamentos, produz conhecimento em situação. O processo questiona o saber adquirido, desestabiliza os modos de percepção, reinventa as formas de experiência e faz com que sejamos, amorosa e impiedosamente, críticos de nós mesmos. O que gera novas perguntas e novos problemas de pesquisa (2012: 108).

Foi dentro desse fazer, às vezes disciplinado, que esses espaços me chacoalharam em prol de uma ‘indisciplina’ que reverberasse na criação. Os encontros com os amigos colaboradores e, em especial, com o meu orientador, me tiravam muletas que muitas

vezes eu colocava sem perceber. Ele atuava para provocar e ser força propulsora dentro da proposta.

A *assemblage* trouxe um caráter seco que vinha daquela imagem do escavar, exposta no início do capítulo. Ela apresentou colorações pontuais, com elementos orgânicos, como folhas e indicações que diziam respeito a alguns cantos tradicionais brasileiros recolhidos ao longo da Missão. Nesse momento foi um importante recorte tridimensional que me fez refletir acerca de alguns objetos utilizados em cena e da pontualidade em voltar-me para determinados aspectos.

Ao mesmo tempo constituiu-se como estereótipo de ideias, pois, a partir da exposição, os colegas da disciplina puderam tecer comentários sobre suas impressões, na tentativa de esgarçar o trabalho e contribuir com a pesquisa. Foi uma possibilidade de me retirar da disciplina criativa, na tentativa de não organizar os atravessamentos, a fim de vislumbrar algo sem ao menos ter experienciado na prática.

Em relação à ação poética, procurei organizá-la em cenas sequenciais, em um espaço diferente da sala de ensaio, com figurino e objetos utilizados – o galho e as pedras – também expostos ao longo do texto. Essa vivência colocou em foco o aboiar, nas ações de chamar/cantar para o gado, carregar o galho, olhar e pegar por entre as pedras. Já esboçava as imagens da velha e da criança, trazidas anteriormente, mas sem um caráter associativo a qualquer tipo de memória.

Após essa prática, o que ficou de mais latente foi a tentativa de esgarçar o tempo e degustar as imagens apresentadas. Acredito que nesse momento poderia começar a vislumbrá-las como ações, pois tinham intenção e relação, calcadas no contato com o meio e com as pessoas que ali se encontravam.

Foi uma grande dificuldade manter acessa todas as conexões de cena, a estrutura, com as relações presenciais, em diálogo com os sons dos carros, dos pássaros e das pessoas que ali estavam. Desse modo, a ansiedade em querer trocar com o espectador me fez não ser tão atenciosa para com todas essas instâncias.

Nesse sentido, a apresentação para a banca de qualificação aconteceu na tentativa de dilatar esse tempo das ações e se relacionar com o espaço aberto. Também, como a ação poética, teve ansiedade e falta de porosidade para o meio em questão e algumas instâncias da cena que poderiam ser melhores experienciadas, mas ao mesmo tempo, foi um lugar de troca importante dentro da pesquisa, tanto para a parte teórica quanto para a prática.

O que desaguou de todas essas experiências e do processo prático apresentado foi um experimento cênico em caráter audiovisual, que denominei como Lamúria do boi. Ele não tem intenção de ser uma prática exposta como resultado do estudo, pois vejo também como um material possível de aprofundamentos e reflexões. No entanto, se coloca como ponte para a criação e o desenvolvimento de cenas, com traços e proposições poéticas acerca dos aboios e algumas lembranças. São estruturas que apresento ao longo do texto, sem uma linearidade previamente estabelecida entre elas, e conectadas a relações com objetos, espaços e cantos.

O vídeo se apresenta também no encerramento da pesquisa teórico/prática, como uma maneira de registrar alguns momentos do processo e poder ser outro meio de comunicação com o leitor. Disponibilizo o link do vídeo na intenção de dialogar por outras instâncias e propiciar mais contatos com a prática que vem sendo analisado no decorrer do estudo¹².

Reflito novamente acerca das colocações de Araújo:

Por mais individual que seja a pesquisa, ela se publiciza, se torna partilhável, seja para a comunidade onde se trabalhou, seja para os alunos, outros artistas, público em geral. A dimensão coletiva desse trabalho gera intervenções, cruzamentos, trocas e socialização. Instaura-se um espaço de convergências comuns (2012: 109).

A intenção é que o processo, além de movimento nômade e produtor de conhecimento, seja um espaço destinado para criações e poéticas a partir do recorte estudado. É apenas um caminho que pode ser percorrido, dentre tantos outros possíveis. Lamúria do boi canta a partir de um coletivo, de um corpo que se coloca para o abate em função das vivências, experiências e produção de conhecimento. É estar poroso, no aqui e agora, disponível para jogo.

¹² Link do vídeo referente à parte do processo prático:
<https://www.youtube.com/watch?v=SJ5q6iC7qpU>

CANÇÕES DE TRADIÇÕES BRASILEIRAS

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorsegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...

João Guimarães Rosa

Saí correndo e me escondi embaixo da mesa.

Lá fora os sons eram muitos, as crianças gritavam e eu escutava fogos na rua. A Maria Teresa havia chegado, corria atrás de todos, proporcionava o riso desajeitado dos adultos que o escondiam com a mão na boca, os olhos estavam agarrados na brincadeira. Era a primeira vez que havia visto um boneco tão grande, para eu menina de cinco anos era a maior coisa que já tinha visto na vida. Grande, colorido, explodia em flores, a boca e os olhos me davam medo, mas ao mesmo tempo me fazia querer olhar mais pelo espaço da janela. O meu mundo se tornara maior depois daquele dia, podia assim, existir um mistério e fantasia que surgem entre as ruas. As manifestações do interior de Minas Gerais e a convivência no sertão da Paraíba me tirou do meu lugar de ‘origem’, era como se meu espaço fosse bem maior do que eu achava que conhecia, como se meu mundo tivesse muitas coisas para contar, que pareciam escorrerem por entre os dedos, surgirem dentre os paralelepípedos da rua, entre os pés de algaroba, entre a seca e a vontade em apenas dançar. Meu mundo era maior do que eu pensava, era grande, como a minha imaginação.

Culturas brasileiras: alteridades e vozes

Por entre as cores, bandeiras, ritos, ditos, cantos, sotaques, entre a recepção calorosa e multiplicidade do povo brasileiro, entre tudo isso que existe de característico, dentre tantas outras especificidades que não dou conta de detalhar aqui, é que adentro nos cantos tradicionais. Diálogo com manifestações que não são especificamente do meu cotidiano, mas, de alguma forma, foram presenciadas e me atravessam de uma maneira muito particular. Manifestam-se, gritam, rompem em cores, provocam sensações, instigam viver estas memórias nas particularidades e interferências das culturas, me fazem querer ser menina de novo.

A criança se apresenta como um ser que, em sua falta de experiência e excesso de curiosidade, vive constantemente uma porosidade da descoberta. O novo está pela boca, no olhar, no tato; ele vem pelo ânus, orelhas, poros, narinas, por todas as passagens que estão postas para um contato com o mundo. Querer ser menina de novo é querer estar no aqui e agora, livrar-me a cada dia do que se aloja dentro do meu corpo e me induz a pensar que tudo já se encontra posto e resolvido.

Quando aparece a figura da criança no meu processo prático, ela se coloca de uma maneira mais rudimentar, quase animalesca, no desejo de conhecer as coisas mais simples como se fossem únicas. Tira assim os olhos, que aparentam ser o sentido mais fustigado

contemporaneamente, como uma via de comunicação primária, a favor da escuta, na intenção de parar e realmente ouvir. Como seriam conduzidos os nossos momentos se as orelhas estivessem em primeiro plano? As pessoas teriam os mesmos rostos?

*

Os cantos estudados partem de um Brasil repleto de costumes, diferenças e especificidades. Como citado na introdução, a data de coleta se refere ao início do século XX, mais especificamente ao final de 1928. Nesse ano, Mário de Andrade começa a visitar com mais frequência o Norte e Nordeste do país. Ele vivencia o carnaval de Pernambuco em 08 de fevereiro de 1929 e fica maravilhado. O contato com outras culturas do Brasil aguçara sua vontade de afirmar com mais especificidade sua identidade, as características de um povo, a favor de uma tradição que fosse brasileira.

Mário de Andrade utilizou sua influência a favor de projetos que documentassem a ‘cultura nacional’, que resguardassem o que ele achava mais valioso: as manifestações culturais espalhadas pelo Brasil, em especial as do Norte e do Nordeste. A partir de 1928, ele começou um estudo por meio de melodias recolhidas em suas viagens e, com elas, trabalhou até o ano de 1935. Durante sua gestão como primeiro diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (1934-1938), hoje Secretaria Municipal de Cultura, Andrade conseguiu apoio e subsídios para efetuar uma pesquisa de campo ainda maior. No ano de 1938, no início do mês de fevereiro, uma missão foi enviada aos estados de Pernambuco, Paraíba, Pará, Piauí, Ceará e Maranhão, como apresentado brevemente na introdução desse trabalho, com o interesse de registrar toda e qualquer manifestação cultural – A chamada Missão de Pesquisas Folclóricas (CARLINI, 1994).

Na Missão estavam Luis Saia, estudante de engenharia e arquitetura, Martin Braunwieser, maestro assistente do coral paulistano e regente do coral popular, Benedicto Pacheco, técnico de som que tinha pleno domínio do aparelho de gravação (Gravador Presto Recording Corporation, mod. EU7) e Antônio Ladeira, auxiliar geral e assistente técnico de gravação. Todos saíram do porto de Santos, a bordo do navio Itapagé, da Cia. de Navegação Costeira. O objetivo era arquivar os cantos dessas manifestações, com intuito de definir a imagem sonora particular da tradição brasileira. A equipe também fez registros por meio de fotos, coleta de objetos e cadernetas de anotações (TONI, 2008).

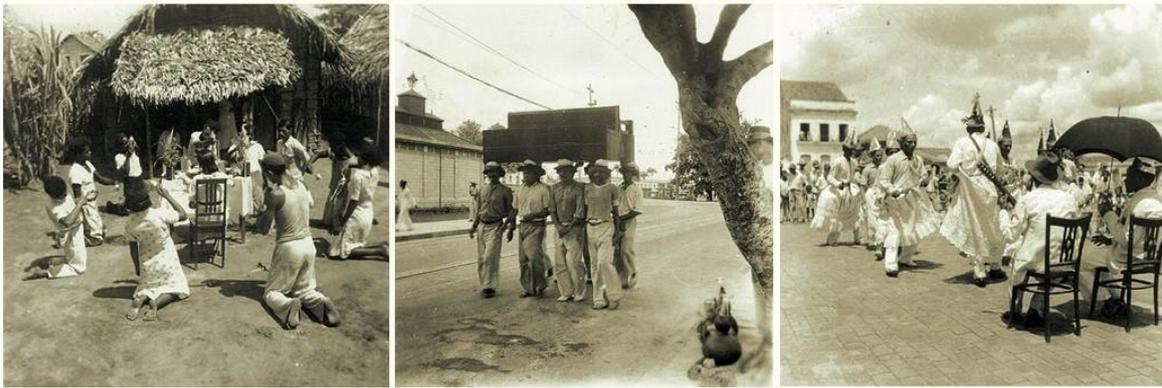


Figura 9: Da esquerda para direita: Catimbó, Carregadores de Piano e Reis de Congo 1938.

A primeira parada da Missão se deu no estado de Pernambuco, em 13 de fevereiro de 1938. Em seguida foram para a Paraíba, local onde ficaram por dois meses. Segundo Álvaro Carlini, a expedição visitou mais de trinta cidades paraibanas no interior (zona do sertão e zona do brejo) e ao redor de João Pessoa. Arquivaram mais de 760 registros, em áudio, fotos e vídeos, incluindo as seguintes manifestações: cocos, caboclinhos, cantos de pedinte, aboios, nau catarineta, catimbós, reis de congo, reisado, modinhas, cantoria, carregadores de pedra, bumba-meu-boi, chula e cabaça (figura 9 acima)¹³. Seguiram aos poucos pelos outros estados, por meio de carros de boi, caminhão, cavalo, todo tipo de transporte que os levassem às mais diversas localidades. Em São Luis – MA, as manifestações presenciadas foram bumba-meu-boi e tambor-de-mina. Chegaram ao norte do Brasil no começo de junho, onde registraram o babassuê e boi bumbá em Belém – PA:

A expedição registrou 169 discos de acetato com várias dimensões contendo cerca de 1500 melodias de 48 manifestações musicais brasileiras. Foram registrados 12 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm documentando 12 rituais populares; 760 fotografias contendo registros de arquitetura popular e religiosa, dos informantes cantadores e de outros detalhes; cerca de 3500 páginas com anotações de letras das melodias registradas, observações sobre poética popular, um outro diário de viagem e notas diversas de autoria de Luiz Saia, distribuídas em 15 cadernetas de campo, cadernos de música e outros papéis em escritos diferentes suportes. Constam também do material coletado pela equipe aproximadamente 600 objetos, entre instrumentos musicais, ex-votos, e objetos de ritos de feitiçaria afro-brasileiros (1998: 114).

Visitaram, deste modo, mais de 70 grupos musicais ou artistas independentes, tais como: aboios, cantos de carregadores de piano, toré, cantos com viola, xangôs,

¹³ As fotos que seguem durante o segundo capítulo são do fotógrafo Luis Saia. Fonte: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/>. Acesso em: 24 jun. 2017 21:00.

caboclinhos, cantigas de rodas, cheganças de marujo, reis de congo, reisada, praiá, dentre muitos outros. A equipe precisou interromper a Missão em Belém do Pará, devido a demissão de Mário de Andrade do Departamento de Cultura, aportando em Santos em 19 de julho de 1938 (TONI, 2008).

Segundo Carlos Sandroni, o grupo da Missão estabelecia uma comunicação prévia com os integrantes das manifestações a fim de obter permissão para que as gravações acontecessem. Em contrapartida, as pessoas recebiam dinheiro ou restituições materiais. Esses dados podem ser encontrados a partir das prestações de conta feitas por Luis Saia:

[...] devidamente documentados por recibos assinados, vários pagamentos feitos a músicos e cantores participantes, a título de retribuição por sua colaboração. Assim, no dia 18 de fevereiro foram pagos oitenta mil-réis aos carregadores de piano (em número de oito) que cantaram suas toadas; no dia 10 de março foram pagos sessenta e cinco mil-réis a cantadores em Tacaratu; no dia seguinte, cem mil-réis para os índios que dançaram os Praiás filmados pela Missão (2014: 58).

Durante seu período de trabalho no Departamento de Cultura, Andrade criou a Discoteca Oneyda Alvarenga (hoje Centro Cultural São Paulo), com o objetivo de catalogar músicas brasileiras e disponibilizar aos cidadãos o acervo. Após a Missão, a Discoteca contava com um material de 33 horas de gravação da música popular em 1299 fonogramas originais em acetato. Deste acervo, 90% eram gravações da Missão e o restante dizia respeito a manifestações coletadas no início de 1937 ao final de 1938, nas cidades de Itaquaquecetuba, Carapicuíba, Atibaia e da Capital Paulista, todas no estado de São Paulo. Neste acervo é possível encontrar também gravações de um grupo de Congada da cidade de Lambari-MG, o qual se apresentou a convite do Departamento de Cultura.

Todo o material foi armazenado e cuidado por Oneyda Alvarenga; sua divulgação ao público ocorreu um tempo após, permanecendo grande período apenas arquivado. Segundo Sandroni (2014), entre os anos de 1948 e 1955, Alvarenga ocupou-se em divulgar os registros da Missão por meio de transcrições de textos escritos pelos integrantes da comitiva, alguns livros e discos. Após esse período, o acervo ficou conservado pela Prefeitura de São Paulo no decorrer de trinta anos, sendo que apenas nos anos 1980 o interesse em cuidar e estudar esse material voltou a ser estimulado.

Dessa forma, a Missão foi planejada porque Mário de Andrade se preocupava com o rápido avanço da modernização e temia pelo desaparecimento da cultura popular, o que considerava a pureza nacional. Esse é um anseio abstrato de identidade, de desejo de

disseminação para o povo brasileiro do que seria a cultura tradicional, a música e suas especificidades. Assim, ele optou pesquisar no Norte e o Nordeste do país por considerar que eram lugares onde a industrialização não teria chegado com mais voracidade, interferindo desta maneira, de forma direta na cultura popular.

Acredito que seja uma busca pelas características de cada população, suas especificidades e raízes, a fim de se construir um reconhecimento de si com o meio, com o outro, analisar assim o que é feito na prática, mas com um olhar voltado para algo em comum e/ou disparador de identificações de determinada cultura. Ressalto a noção de se (re)conhecer dentro de determinado grupo, espaço, costumes, a fim de compreender questões imanentes, comportamentos, hábitos, características, em prol de multiplicar para além do indivíduo os fatores que compõem as especificidades de um coletivo.

No Brasil, a apropriação da cultura nacional tardou a acontecer. Durante o século XIX o interesse se dirigia ao que era importado, principalmente da Europa, e as culturas populares não eram muito consideradas pela população brasileira nessa época. Foi no início do século XX que o olhar para o nacional começou a ser estimulado, a partir do advento no Brasil das pesquisas que se desenvolviam em outros países (CARLINI, 1994). Dentro deste contexto, Andrade estudou muito a respeito dos trabalhos de campo antes de conduzir a Missão ao norte e nordeste do Brasil. Os integrantes da comitiva também fizeram parte de um curso oferecido por Dina Dryfus sobre etnografia e folclore. Ela foi uma pesquisadora francesa que estudou a respeito do trabalho de coleta por meio da metodologia do romeno Constantin Brailoiu, esboço de um método para folclore, na época muito utilizado na Europa, com o nome de *Esquisse d'une méthode de folklore musical*.

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham.

Tanto mais que a dicção e entonação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez.

Usam uma nasalção e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe.

Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. Parece-nos que sobretudo a sociedade dos Bandeirantes, fundada no Rio, podia fazer o trabalho que se impõe como imediato (ANDRADE, coluna "Arte", 24 fev. 1928).

Voltar-se para o nacional se tornou um ato político/social. Buscava-se reafirmava uma identidade cultural que deveria ser ‘construída’, ou ao menos valorizada, visto que já era produzida e consumida no Brasil, então caberia aos brasileiros cuidar desse patrimônio cultural.

O termo cultura popular utilizado por Andrade e tantos outros pesquisadores, antes muito difundido como folclore, corre o risco de homogeneizar toda uma gama de saberes práticos e orais, a pluralidade das manifestações do território brasileiro, sejam de 1938 ou dos dias hoje. É possível fazer aproximações e encontrar semelhanças dentro mas também se deve reconhecer a diversidade das culturas brasileiras. Desta maneira, prefiro me apoiar no pensamento de Graça Veloso: “Eu fico me perguntando: onde está a separação que sustentaria a continuidade desse termo 'popular'? Não temos mais culturas separadas por adjetivações, mas temos sim, Culturas. Só Culturas” (2011: 213).

Além disso, como as tradições vivem em constante mudança, submetidas transformações continuadas, decorrente dos diálogos realizados com outras áreas, a hibridização acaba se tornando algo natural e que complexifica estes saberes. A partir desse prisma, cada manifestação cultural não pode ser vista como algo único e puro, distante de outra interferência. O tradicional precisou se retradicionalizar em função de sua sobrevivência, em relação com o folclórico e com o contemporâneo. Dessa maneira, a ressignificação tornou-se um processo necessário para que a manifestação, a festa, se mantivesse vivo. Caso isso não fosse levado em consideração, os momentos das culturas desapareceriam, pois perderiam assim uma de suas funções elementares, que é desenvolver sempre o humano.

O curso natural que a manifestação popular percorre pode desembocar em diferentes peculiaridades, levando a uma retradicionalização da mesma. Gera-se o novo, quase um delírio do rito, um começo pelo descomeço, que possui os contatos temporários como parâmetros de fruição. O ‘desaboioar’ que parte do aboio. Faço relação com a prática, como possibilidades de diálogos, dessas vivências que geram mudanças e criam suas próprias linguagens como meio de expressão e sentido.

João Guimarães Rosa é escolhido para abertura do segundo capítulo, como uma sonoridade que salta do texto, carrega o sotaque lado a lado, como características regionais potentes de comunicação. Ele voa com seus neologismos, especula dentro de um território que lhe é próprio, cria seus meios de comunicação e os fortalece com a prática. As diversidades contidas dentro dos ritos brasileiros caminham, assim, com suas próprias facetas, singularidades e delírios.

Faço alusão às manifestações brasileiras em especial, como já mencionado anteriormente no texto, por suas composições múltiplas, o que impossibilita a denominação das culturas por meio de uma chamada ‘cultura nacional’. O plural evidencia os caminhos que as manifestações encontram para sobreviverem no tempo, assim como as especificidades de cada uma.

No decorrer de toda a história, muitas influências de outras nações desaguararam diretamente nesses saberes ditos nacionais. Tais saberes se adaptaram, desenvolveram-se, a partir de diferentes demandas e da modernização. A manifestação, então, ao mesmo tempo, se ‘moderniza’ e se ‘guarda’ com o passar do tempo. O trabalho etnográfico é de extrema importância como fonte de registro e reconhecimento de uma cultura, mas o desenvolvimento dessas culturas no tempo e as novas influências são os elementos que de fato preservaram suas características.

E tradições não acabam por encanto, por uma decisão de líderes, por um manifesto ao público, por uma carta de intenções. Tal mudança depende de um processo longo de substituições por outras práticas que poderão se constituir em tradições. Passa por uma trajetória laboriosa de transmissão de conhecimentos contínuos, e de políticas afirmativas aplicadas... (BARRETO, 2007: 487).

As tradições podem vir a se transformar por conta do meio e das necessidades daqueles que a compõe. Vemos isso na cultura do aboio, que sofreu grande mudança devido às modificações socioeconômicas que aconteceram no campo e na vida diária das pessoas que trabalham no campo. A industrialização dos processos rurais fez com que o aboio como canto de trabalho se tornasse algo ainda mais singular nos dias de hoje. Segundo Mendes (2015), a utilização de caminhões para transporte dos animais, o tanger a boiada por meio de motocicletas, a mecanização dos trabalhos artesanais nos currais, a industrialização dos mecanismos de corte e/ou produção leiteira, fizeram com que o canto se convertesse em algo dispensável no trabalho diário, visto a falta de espaço e possibilidades para essa prática.

O autor acrescenta várias alterações ocorridas, que influenciaram nessas mudanças de padrões. Outra bem significativa, desde o início do século XX, se refere a utilização de novas raças de gado para a produção de corte. Com característica mais mansa, o gado não carece de um contato diário mais intensificado em torno dos campos. Diminui, dessa maneira, as relações diretas entre os bois e os vaqueiros, a busca pela caatinga atrás das rés que fugiam, bem como a condução pelos longos pastos de volta ao curral. A respeito do assunto, Mendes acrescenta:

O mesmo processo de substituição do homem pela máquina, que se deu no início da Revolução Industrial no século XVIII, aconteceu, embora de forma tardia, no Nordeste brasileiro, e houve uma notável diminuição da necessidade da mão de obra do vaqueiro. A profissão passou por um processo de adaptação e de diminuição na sua demanda no mercado de trabalho. Devido a este fato, poucos vaqueiros ainda cantam o aboio de trabalho (2015: 36).

As buscas pelos animais na caatinga, o aboio de trabalho, os cantos da memória dessa tradição oral, se transferiram para elementos espetaculares que saltam dessas manifestações, onde as características foram incorporadas em um caráter mais festivo, voltado ao mercado econômico e comercial:

O canto, que era meio de comunicação e interação entre o homem e o animal e servia para atenuar as longas jornadas de viagem entre os pastos na condução do rebanho na lida diária, passa a ser um fim em si mesmo. A percepção dos aboiadores sobre o canto em si já traz no seu discurso uma perspectiva mercantil quando o mesmo se refere a expressões como “gravar um sucesso” ou “trabalho de qualidade”. Ou ainda o aboiador A é a maior “estrela” da região, e o B ainda está começando, ou é “mais pequeno”. A fama e o prestígio entre o público se tornam objetivo a ser alcançado e não mera consequência das participações em rádios e eventos de festa de vaquejadas. O mesmo *glamour* que seduz os olhos de qualquer artista dos tempos modernos também o faz aos olhos do vaqueiro aboiador atualmente (MENDES, 2015: 51).

Penso que esta mudança de perspectiva agrega valor também ao movimento contrário realizado pelo aboio. E não se refere à regressão da cultura e dos seus valores, mas a uma mudança de direção. O canto, que também era movimento em direção ao interior do Brasil, auxiliou o processo expansivo de terras, ao passo que era veículo condutor das manadas e, significativamente, esteve presente na conquista e no desenvolvimento das áreas rurais.

Nesse caso, com a industrialização dos meios de trabalho, ele volta para a cidade, se urbaniza e adapta-se ao processo mercantil contemporâneo, com outros padrões estéticos. No entanto, isso não exclui o modo artesanal de acompanhar os animais no campo. Apenas reconhece a dificuldade em ter contato com essas práticas hoje em dia, visto as crescentes modificações sofridas.

Néstor García Canclini discorre sobre interferências tecnológicas dentro do meio cultural e a maneira híbrida como elas se organizam:

A coexistência desses usos contraditórios revela que as interações das tecnologias com a cultura anterior as torna parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam. Uma dessas transformações de longa data, que a intervenção tecnológica torna mais patente, é a reorganização dos vínculos

entre grupos e sistemas simbólicos; os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais. Ainda que muitas obras permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, a tendência predominante é que todos os setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas. Não quero dizer que essa circulação mais fluida e complexa tenha dissolvido as diferenças entre as classes. Apenas afirmo que a reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos (1997: 293-294).

A forma como o desenvolvimento é acolhido dentro das culturas brasileiras é instigante. A hibridização naturalmente complexifica suas relações, torna mais prático e prazeroso o tempo que é destinado à fruição desses saberes. São estas culturas que enriquecem os conhecimentos e desejos; acentuam o tempo da festança, da brincadeira, da fruição e, dessa maneira, colocam em evidência um momento de (re)conhecer o humano que é de extrema importância, pois deixa à disposição do indivíduo a sensação estética e toda a carga sensorial que ela carrega.

Nesse contexto, o material disponibilizado por meio da Missão de Pesquisas Folclóricas aparece como matéria prima de uma época, onde as manifestações se organizavam de outra maneira. Poder escutar vozes de tempos passados e fazer um diálogo com essas fontes torna esse registro especial e de grande valia. Normalmente o reconhecimento do novo acontece a partir de uma identificação com o velho, faz o indivíduo se sentir à vontade e incitado dentro deste terreno ainda desconhecido. Todavia, me coloco por uma identificação inversa. Buscar o velho no novo, escavar imagens e sensações ainda adormecidas, conhecer melhor os primórdios dessas culturas e identificar-se, ou não, com eles.

Canto que é memória

A expressão ‘aboio’, utilizada para denominar o som emitido pelos vaqueiros, possui também outros significados – toadas, a entrada no mercado de música – dentro das relações entre as culturas, como exposto inicialmente na introdução. Pode-se tornar vago se observado apenas como denominador dessas melodias mais livres, visto os processos de adaptações e desenvolvimentos que essa manifestação precisou passar para se manter viva. Assim, apresento aqui alguns lugares de inserção e outras definições, a fim de não

deixar genérica a abordagem, na intenção de aprofundar o tema e as questões sociais, culturais e econômicas que podem transpassar essa sonoridade e seus desdobramentos.

Segundo Mendes, o aboio é uma sonoridade com características melismáticas¹⁴ e se orienta por meio de glissandos¹⁵, com pulso mais livre e ritmado. A melodia é composta por interjeições em seus finais, mediante poucas palavras ou apenas vogais. Os pontos de maior intensidade estão interligados ao ar que é retido nos pulmões. Desse modo, o autor acentua: “Em suma, possuem um perfil melódico que se funda sobre um canto que descansa sobre polos frequenciais” (2015: 23).

No dicionário, o termo aboio recebe a seguinte definição: “canto grave e monótono do vaqueiro ou pastor, geralmente sem palavras, para conduzir ou chamar o gado”¹⁶. Mário de Andrade, em seu livro ‘As melodias do boi’, diz o seguinte: “O aboio é um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalidade oscilante entre as vogais *a* e *ô*” (1987: 54).

Andrade define também, em seu ‘Dicionário Musical Brasileiro’, o verbo aboiar:

(V.I; S.m). O marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de aboiar. Ao canto chama de aboio (1989: 1-2).

As definições expostas colocam sempre o aboio como comunicação em si. Ele está em relação constante com o outro e detém as características de uma melodia mais livre, visto as letras que são compreendidas em seu repertório. As vogais se colocam com ressonância livre, as quais abrangem uma abertura do aparelho fonador, em especial da glote, propiciando um som mais solto, sem quebras como normalmente acontecem quando são inseridas consoantes. Aquele que canta está, assim, liberto para improvisar essas melodias.

¹⁴ Melismático provém do termo melisma, que no dicionário significa trecho melódico com uma sílaba, composto por várias notas, bem como, nota(s) para ornamentar uma melodia. Fonte: <https://www.priberam.pt/dlpo/melisma>. Acesso em 29 mai. 2017 18:35.

¹⁵ Glissando no dicionário significa efeito produzido pela rápida passagem dos dedos (em instrumentos de cordas ou teclado) ou do ar (em instrumentos de sopro como o trombone de vara) por uma série de notas consecutivas ou pela escala musical completa. Fonte: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/glissando>. Acesso em 29 mai. 2017 18:55.

¹⁶ ABOIO. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa, 2017. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/aboio>. Acesso em: 16 jun. 2017 13:33.

A característica pessoal dentro do trabalho se insere muito naturalmente, mediante essas especificidades que a prática detém. Cabe ao marroeiro tanto a melodia como a maneira de conduzir a boiada, o que pode deixar muitas vezes o som monótono e melancólico para os vaqueiros que entoam. São os arabescos criados na lida diária que vão, gradativamente, compor a memória daqueles cantos e das pessoas que os carregam.

Ainda no mesmo livro, Andrade relata sobre uma carta recebida de Ascenso Ferreira, um poeta pernambucano que lhe escreveu sobre os aboios do Nordeste:

“Eu deixei a questão do aboiado pro fim porque aqui a coisa fia mais fino. Primeiro que tudo aqui pelo Norte não há aboiado: há aboio! Porém ninguém será capaz de mandar-te nenhum. É um canto todo pessoal que varia de indivíduo prá indivíduo. [Nota a lápis, de Mário de Andrade: ‘o que verifica a minha observação sobre o individualismo do canto brasileiro...’] Não tem palavras. É uma espécie de canto de padre na missa, quando faz aquelas voltas apenas com sons. Mesmo em Pernambuco quase que não há aboio. Só lá pro Sertão fundo: Jabotá, Cabrobó, Ouricuri, Exu. (...) Nos grandes núcleos sertanejos como Garanhuns, Caruaru, Pesqueira etc. aparece às vezes um vaqueiro aboiando mas não é coisa de se chegar e se encontrar quando se queira” (1987: 54).

O aboio dentro desse patamar pessoal, pode ser um canto muito minucioso nascido do contato entre os vaqueiros e os bois, algo identificado no cotidiano dessas pessoas de uma maneira simples e artesanal. Percebe-se a dificuldade já naquela época, início do século XX, em se encontrar aboiadores que não estivessem no Sertão. Hoje em dia, as dificuldades são ainda maiores, visto a contemporaneidade e a conseqüente mecanização do trabalho no campo, como foi apresentado no início do capítulo.

Quando o poeta pernambucano se refere ao aboio como algo que ‘fia mais fino’, ele expressa respeito e cuidado com esse tema, visto as especificidades de cada indivíduo que são apresentadas ao compor esses cantos. Dialoga com a artesanaria oral passada de geração em geração, que se desenvolve na lida diária das pessoas no campo. O individualismo acentuado por Andrade, como característica percebida nas manifestações brasileiras, demonstra carregar particularidades dos praticantes, dentro de uma gama de saberes que no geral definem uma cultura.

Acentua-se a potência da transmissão oral frente à sua resistência, sem perder características fundantes, dentre outras que surgem como uma maneira de detalhar a manifestação no intuito de produzir conhecimento, sentido e desejo, em diálogo com o momento vigente. Uma gama de saberes que é alimentada, paulatinamente, pelas individualidades e peculiaridades de cada um.

Dialogo esse processo de artesanaria, de passo a passo, com a minha experiência prática, no intuito de reiterar possíveis contribuições que possam acontecer mediante o trabalho e considerando as individualidades que apresentam-se como espaço de pesquisa, a fim de gerar conhecimento e poéticas para um todo que a compreende.

Penso que a forma do arabesco, como uma imagem que pode suscitar ao leitor muitas interpretações, é uma possibilidade de abordagem musical e estética, pois demonstra a abertura de caminhos possíveis mediante seu aprofundamento. Digo musical, porque compreende característica melódicas, com variações de frequência, duração e intensidade; e estética, pois abarca um caráter peculiar dentro dos cantos e partilha singularidades, as quais se intensificam – os arabescos pessoais – a favor de um todo, a manifestação enquanto cultura criadora, participativa e produtora de saberes.

Investigo possibilidades de criação por meio dos meus arabescos pessoais, no delírio constante do verbo e da ação, na intenção de que a investigação prática indique os caminhos e fortaleça a produção de saberes e poéticas:

Hoje enquanto estava retomando minhas imagens/ações sonoras senti o gelo de querer olhar para dentro. Vi um espaço escuro, ainda não conhecido, entre o intestino e os meus pulmões.

Fiquei cutucando meu boi bravo, e ele se transformou em um bezerro solitário, como se estivesse acabado de desmamar, com choro e manha de bicho pequeno, tudo incomoda e ao mesmo tempo ele era tão ele, tão presente em sua aparente “insignificância”.

A sensação que eu tinha era de estar descamando a pele velha e chegando em outra camada, onde os pelos só conseguem ficar arrepiados e a voz entrava como se fosse navalha fina na carne. Nesse momento que encontrei o buraco escuro, Conard. Fiquei pensando se era coisa da minha cabeça. O aboio hoje se tornou mais meu, estava gritando, clamando, pelo meu boi/bezerro, estava na minha descamagem, tirando as peles, cortando a carne sem sangue. Isso, porque a voz foi para um lugar desconhecido, a ressonância interior ficou por um tempo em primeiro plano. Tudo para dizer que preciso me organizar melhor, Conard, chegar a esse ponto com calma e consciência.¹⁷

Parte-se, assim, do movimento que, de tão singular, pode aparentar uma falta de precisão para um lugar amplo de troca e diálogo dentro da prática em que as composições singulares ampliam as possibilidades de desenvolvimento do todo e criam, por si só e em contato com o meio, uma ludicidade e especificidades comuns.

Ascenso Ferreira ainda caracteriza o aboio como um canto sem palavras – ‘é uma espécie de canto de padre na missa’ – o que pode aproximar propriedades religiosas e ritualísticas à prática, por meio da comparação realizada. Não há, aqui, a pretensão de

¹⁷ DB, Brasília, 05 de julho de 2016.

incorporar essas características como fundantes na abordagem feita, mas pretende-se dialogar com patamares que colocam o fazedor no lugar presente, em contato direto com o meio e à ação realizada.

As variações melódicas, particularizadas pela falta de palavras, propiciam uma liberdade ao praticante a partir das sonoridades que fazem sentido dentro daquela prática exercida, assim como em meio à escuta, que já vem estimulada desde os primeiros contatos com o ambiente e com os sons que os compõe. Isto posto, pode-se perceber a ressonância da transmissão oral nas singularidades de cada um e a maneira como é absorvida e apropriada como algo pessoal.

A prática do canto ao tanger rebanhos pode ser observada desde a antiguidade, sendo uma atividade utilizada por muitas culturas que necessitam da criação de animais, como bois, ovelhas, cabras, bodes, direcionados para aproveitamento humano. É conhecida mundialmente por *herding songs*. Desde os tempos mais remotos pode-se notar a música presente em algumas práticas rurais, como na cultura helenista grega, mesmo não sendo possível afirmar sua atuação como instrumento condutor dos animais nos pastos. Indícios são encontrados nos ‘cantos bucólicos’ da Grécia antiga, onde os pastores já se relacionavam com melodias e com a criação de versos a partir deste repertório (MENDES, 2015).

A cultura grega arcaica dialogava também, por meio dos deuses, com seres que vislumbravam esse universo musical e animalesco, o que se pode perceber pela figura do Deus Pan, um sátiro, Deus grego dos bosques, dos campos, dos pastores e dos rebanhos. Filho de Zeus e de sua ama de leite, a cabra Amalteia, sempre era visto com uma flauta de bambu, caracterizando o aspecto musical dentro da mitologia. Pan em grego significa pânico, que pode estar relacionado aos sons produzidos pelo deus nas florestas, atribuídos também aos sons dos animais. O universo místico grego apontava nuances que são percebidas contemporaneamente entre a música, sua relação com a natureza e os animais.

Na Idade Média, na Escandinávia, o tanger de bois, vacas e ovelhas em relação às estações do ano é conduzido por mulheres ao som instrumental, feito pela utilização de chifres de animais ou tubulações de madeira, bem como por meio de cantos. As melodias são improvisadas, assim como os aboios, e atuam por longas distâncias nos pastos e florestas. Elas conduzem os animais, alertam sobre predadores ou demais perigos que possam ocorrer e servem de comunicação entre as outras pessoas, pela via do canto. Segundo Anna Ivarsdotter, a escuta é sempre muito atenta, não apenas para o meio, mas para os animais que ali vivem. A sonoridade se torna um dos principais meios de

comunicação nessa prática, como expõe um provérbio muito utilizado que diz o seguinte: “A terra plana tem olhos, a floresta tem orelhas”¹⁸ (2004:147). Essas práticas permanecem nas regiões montanhosas de divisa entre Espanha e França – nos Alpes e Pirineus. Já nos Balcãs, essa atividade é conhecida por *Kulning*, percorrendo parte da Suécia e da Noruega.

Na América do Sul, na divisa entre a Argentina e Uruguai encontra-se a *Payada*, chamada de *Contrapunto* na Espanha, que são cantos de trabalhos utilizados nesse contexto e também como entretenimento das pessoas que circundam este campo (POOSSON, 2004). A *pajada*, presente no sul do Brasil, é decorrente da *payada* e possui utilização de viola e improvisação por meio da poesia, mas não se relaciona a condução do gado. A condução do gado nos estados de Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo é feita também com a utilização de berrante. Já no nordeste do Brasil, os aboios são característicos.

No caso das *payadas* (Argentina e Uruguai) e nas *pajadas* (Sul do Brasil) a composição é voltada mais para o entretenimento, mediante os versos rimados e jogos poéticos. A sonoridade como condução das manadas é representada aqui pelos aboios (nordeste do Brasil) e pelos *Kulning* (Escandinávia). De uma maneira geral, os cantos que iniciaram de uma forma mais livre, com sons mais improvisados, com o passar do tempo foram adquirindo pequenos versos e rimas, sendo utilizados para outras funções que não se restringissem apenas às conduções dos animais (MENDES, 2015).

Fora dos campos, o aboio assume um formato rimado, que pode vir carregado de uma forte crítica social, as chamadas toadas, apresentadas na introdução desse trabalho. Mendes coloca o seguinte acerca do tema:

Normalmente, *Toada* é um termo genérico que é utilizado, muitas vezes, como sinônimo do termo *música* pelos aboiadores. Na situação do *Aboio de festivais competitivos e do espetáculo*, é um termo mais específico utilizado para a representação dessas melodias incorporadas hibridamente de outros gêneros de improviso que recebem usualmente o nome de *toadas de vaquejada*. A palavra *toada* incorporou, principalmente, o significado atribuído pelos cantadores de viola para o termo. Foi chamado, por alguns aboiadores em campo, de aboios modernos. Observa-se aqui em operação aspectos da cultura oral, onde as divisões entre afazeres são bastante borradas, e por isso a flexibilidade entre aboiadores e cantadores de viola na troca de termos como a palavra toada, um afazer comum aos dois agentes de cultura (2015: 26).

¹⁸ Tradução nossa: “The plain land has eyes, the forest has ears”.

A toada exprime também os sentimentos dos vaqueiros, como a estrofe de Zé da Luz que segue a baixo. Alguns assuntos recorrentes são: religiosidade (santos), a morte e a mulher. O heroísmo também percorre por entre os temas abordados, a coragem, o vigor físico, tudo atrelado ao trabalho, sempre em relação ao boi e o ambiente:

Se no rompê da arvoráda,
Na frente de uma boiáda
Éra uma canto de aligría,
Quando a tarde discambáva
Éra a prece qui eu rezáva,
Na hóra d'Ave María!
E o meu abóio se perdía
Pêlas quebrada das serra,
Cum o um saluço da terra,
Chorando a morte do dia!...

Zé da Luz¹⁹

O aboio amplia para uma dimensão sócio/econômica, ao passo que os cantadores de toadas procuram se especializar, por meio da linguagem poética dessas rimas e do uso de instrumentos. Mendes coloca em seu texto as observações dessas diferenças realizadas pelos próprios aboiadores/cantadores, como propulsoras de renda mediante a cultura do vaqueiro. Expõe a facilidade dos cantadores em emitir o aboio tradicional, mesmo que alguns nunca o tenham praticado em relação aos animais nos pastos. O contato com a tradição vem, assim, por outras vias, em diálogo com a mercantilização contemporânea. Alguns já possuem uma iniciação que é completamente voltada para as toadas, inseridas dentro dos festivais e gravações de Cds, lugares esses que podem vislumbrar uma abordagem de renda por meio do canto. A diferença em relação aos aboiadores seria a de que muitos não são alfabetizados e não possuem, às vezes, um interesse na métrica dos repentistas (2015).

A mulher aparece, nesse contexto, de formas variadas: como parte de relações afetuosas, como história de amor, como a sogra, em situações cotidianas e estereotipadas de uma maneira geral. Desse modo, dificilmente abre-se espaço para participação do gênero feminino no trabalho e compartilhamento de experiências relacionadas ao tema do aboio. O universo do aboio é muito masculino, por mais que hoje algumas mulheres já se insiram nesse território com mais frequência, como nos festivais de aboios.

¹⁹ (MAURÍCIO, 2006: 20).

Por conta disso, senti dificuldade em me relacionar com essa prática ao longo da minha pesquisa de campo em Coxixola, como coloquei no primeiro capítulo. A divisão espacial me pareceu limitadora, já que as pessoas estabelecem lugares muito claros, com funções específicas dentro de determinados ritos. O meu canto da casa não era o mesmo em desejo e ação que Maurício almejava, pois as mulheres daquele local, em sua maioria, ocupam papéis e, talvez, tem vontades distintas. Ao mesmo tempo, a proposta do novo instabilizou em alguma instância aqueles homens, e o fizeram ter outro contato para os lugares que as práticas podem nos levar.

A manifestação cultural que compreende o aboio abarca uma gama de saberes, que vão se desenvolvendo e (re)criando suas próprias características com o passar do tempo. Dessa maneira, é possível que algumas disputas cresçam dentro da manifestação, influenciadas pelo lado econômico. Não é o foco da pesquisa abordar estes aspectos, mas exibi-los, a fim de justificar o motivo de hoje em dia essa prática ser algo singular, mediante as referências sociais e econômicas que foram apresentadas.

Segundo Maurício, outra característica dos boiadeiros é que, na maioria das vezes, trabalham em grupos, ou duplas, existindo, assim um sentimento de coletividade que perpassa o trabalho, já que um sempre pode contar com outro (2006). A figura 10 retrata momentos do cotidiano desses vaqueiros, o trabalho em equipe e o guiar e cercar o gado.



Figura 43: Aboio 05/04/1938 Patos/PB

O aboio possui assim características coletivas de troca, subsídio e escuta. Os vaqueiros atuam em grupo nos pastos, assim como nas rodas dos vaqueiros e nas toadas. Em sua maioria, o diálogo parte de um corpo que se percebe, responde a seus anseios

internos, suas vontades, improvisa com sonoridades soltas, relacionadas ao campo, aos animais, à sua percepção de todo esse universo em direção a outro corpo. Esse segundo, o que recebe, seja o corpo do boi ou do ser humano, de alguma maneira é afetado por esse chamado, ou pelas inquietações sociais e pessoais expressas nas rodas de aboio. Essa voz ressoa e provoca movimento, mudança, atua como veículo dessas melodias pessoais, vestigiais e livres.

Aboio: meu boi dilacerado

Um boi dilacerado, entrecortado, revirado, exposto, tímido, grande, pesado, um boi religioso, crente, fiel aos seus pastos divinos, dono de promessas de noites frias, crenças incrédulas, velho com olhos cansados e embaçados pela luz.

Hoje ele apareceu grande em sua finitude, do tamanho de sua esperança e da sua voz. Tornou-se mulher, menina, sozinha no mundo dos homens, vestida como pode e como quer ser.

Um caminho cíclico, melancólico, desatinado, por algo que parece estar dentro de você.

Apenas olhos.

Bocas.

.

*

Aqui me detenho a falar sobre o aboio e as ressonâncias da escuta, que permeiam uma prática das culturas rurais, transmitidas pela oralidade e que pouco possuem registro, como vem sendo exposto ao longo do trabalho. Início com trechos do meu diário de bordo, que fazem menção aos primeiros experimentos com aboios na sala de ensaio e ao ar livre.

Os aboios assim são compostos dia-a-dia pelos marroeiros, se relacionando com o espaço onde estão inseridos, o contato com os animais e com as tradições orais desses cantos. Muitas vezes, transmitidos de geração em geração, essa cultura é experienciada nos pastos, na lida diária com os animais e composta diariamente por cada um. Por se tratar de uma melodia mais livre, esses sons possuem grande variação de frequência, intensidade e duração, com características muito pessoais. Dessa maneira, cada vaqueiro

compõe sua sonoridade com o passar dos anos acabando por aprimorar essas particularidades ao longo do tempo.

Pude experienciar por meio dos áudios, principalmente durante a viagem para o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas na Discoteca Oneyda Alvarenga, as diferenças de um aboio para o outro, seja no timbre, nos ataques e no tempo expandido de notas específicas, nas intenções do canto, nas vogais utilizadas e na recorrência de cada um. Alguns com caráter mais arrastado, dito monótono pela tradução do dicionário, e uma aparente melancolia na voz. Outros já possuíam sonoridades mais festivas, com grandes variações de frequência e intensidade. Os arabescos, por mais distintos que pareçam, compõem uma gama de saberes comuns, ao mesmo tempo que nas suas singularidades acrescentam e detalham, cada um a seu modo, o meio que os rodeia.

Existem aproximações também, com Maurício e Mariano, na lida com os gados em Lagoa de Cima, Coxixola. Mesmo com manifestações vocais mais entrecortadas e às vezes com um aparato mais objetivo, era possível notar as particularidades de cada marroeiro, os diferentes saltos melódicos utilizados, a escuta atenta e o improviso diário.

Essas melodias carregam as emoções daqueles que cantam nos gritos interjectivos, nas pausas, no ato de chamar o boi, acalmar, encantar: elas dialogam com esses animais por meio de um som muito particular. Estabelece-se uma conexão de escuta entre ambos, que se torna comunicação por meio da condução; a ação e a resposta geram um movimento maior, propiciam a relação entre o ser humano e o boi, que podem ainda ser ovelhas, cabras, dentre outros animais que vivem nos pastos e são conduzidos por trabalhadores rurais. Ainda sobre a escuta, coloca Cristiane da Silveira Lima:

Nessa travessia, nos deparamos com homens e animais em meio às paisagens sertanejas, de tal modo que vislumbramos entre eles uma relação de vizinhança ou aliança, espécie de comunidade fundada na escuta mútua. Como buscaremos argumentar, o sertão torna-se um lugar-cosmo onde os boiadeiros assumem o poder mágico de encantar o animal com essas melodias milenares, que atravessaram espaços, tempos, gerações, impulsionando homens e boiadas para um movimento de desterritorialização (2014: 78).

A escuta se dá a partir de uma aliança mútua, estabelecida entre os vaqueiros e o gado. O canto entoado visa a uma matéria muito específica: ele não é projetado para a imensidão dos pastos, mas se direciona para relação com outros corpos. O gado é, almejado como ser vivo atuante nesse ambiente, visto que ele é ao mesmo tempo o propósito e o estímulo pelo qual esses cantos são compostos. O som, tem como objetivo

tanger esses animais por entre os pastos. Ele estabelece assim uma relação de escuta, que precisa e ganha músculos, movimento e espaço.

Desse modo, o contato previamente estabelecido revigora a relação entre esses seres, como se percebe na maneira como a condução é feita. O marroeiro canta, além disso, suas melancolias, ao mesmo tempo em que se comunica com os animais. Seria uma camada mais profunda do contato, de um atravessar do corpo/ do ambiente/ das memórias?

Interessante notar que, mediante a escuta mútua que é construída gradativamente, o som se torna veículo e movimento. É por meio destas melodias que gera-se deslocamento; mesmo que as tradições se refiram a momentos e situações localizadas, regionais, se instaura uma ação de deslocamento a partir de cantos muito particulares, improvisados pelos vaqueiros, por meio de sua história, seu dia de trabalho, suas emoções, o tempo e todas as influências que se fazem presentes.

A voz se mistura ao som dos animais, sofre interferências do campo, da sonoridade que compõe aquele meio, dos anos de trabalho de cada um e da ação do tempo nesses corpos. O aboio pode ser som composto de mato, mugidos, de grilos, das cavalgadas do cavalo, ele se torna matéria em contato com o meio, busca o corpo do outro, do animal, como espaço de vibração e contato. Dessa maneira, a voz compõe esse todo, se torna parte integrante, objetiva não apenas o movimento de mudança, mas transgredir a relação entre esses seres. Ela ganha força a partir do contato com o meio, brota dos pastos.

Os vaqueiros desenham seus arabescos, imagem sugerida por Andrade sobre o verbo aboiar, no tempo e espaço. Com suas curvas, pontuações, voltas, modulações; a voz gradativamente compõe essa melodia agregada de características singulares de cada boiadeiro. Esses sons se desenvolvem com o passar do tempo. A escuta além de aberta para o ambiente, também é influenciada pelo contato com outros vaqueiros, através de identificações e associações vocais de um para com o outro. O vaqueiro doa-se por meio do canto ao boi, passa por um processo de encantamento, afago, traz aqueles animais para perto, propõe um movimento de mudança a partir de sua voz.

O canto convive com os sentimentos do vaqueiro; de alguma forma carrega um tom melancólico característico dos aboios, como colocado anteriormente, assim como se desenvolve do passar dos anos decorrente do trabalho diário. Ele comunica e carrega as especificidades daqueles que cantam. Poderia relacionar as peculiaridades dos marroeiros, ao que existe de mais elementar dentro da manifestação?

Segundo Maria Laura Maurício (2006) o aboio, além de ser improvisado, remete também a certa melancolia advinda do vaqueiro, em especial no trajeto em levar o gado ao curral antes do crepúsculo. Dialoga com esse ambiente bucólico, se torna um vestígio da cultura oral, ao passo que esta também se conecta e desenvolve-se a seu modo nos dias de hoje. Carrega assim uma poesia do improvisado e a delicadeza da escuta, tanto do meio, quanto própria. O ato de doar-se dialoga não apenas com os sentimentos e as sensações dessa relação mútua, como também, com o fato de colocar-se diariamente presente, converter suas ações e energias dessa prática. O som carrega tudo isso, propõe diferentes espécies de contato, camadas, fricções:

No plano sonoro, um som desliza sobre o outro: a fala passeia pela poesia, pela música e pelas onomatopeias; a voz soa como que “rasgando” a garganta. Como se os elementos sonoros também roçassem-se uns aos outros. Roçar: cortar o mato com foice, deitar abaixo, mas também deslizar por cima de, friccionar mansamente, tocar de leve. É esfregar, gastar ou desgastar por meio de atrito, é passar junto, tocar de leve; resvalar. Aboio se vale da figura do roçar para se aproximar da experiência dos homens do campo – ou da roça –, que fazem dos seus cantos e trabalho, um modo de roçar, tocar os corpos (dos animais, dos homens) e colocá-los em movimento (LIMA, 2014: 88).

É o roçar das pregas vocais, do corpo com a cela do cavalo, do pelo, do mato, da pele, das pernas, do tempo, das marcas, do olho do boi, das escutas, do canto, com uma delicadeza que necessita dessa fricção para se fazer presente; a partir do ato de desgastar, a proximidade pode ser construída. Eu toco, desgasto e me aproximo. Como é encantar pela fricção? O trabalho pede também uma força para o homem/mulher do campo, um trato com a terra, o meio e os animais. O roçar da voz e dos anos que passam propiciam também a experiência nessa prática, o caminho já delineado que aparenta ser cíclico e gradativo.

A ideia do roçar, para além de um atrito que propicie marcas mais notórias, também pode ser percebida com o passar dos anos pelas sutilezas do contato. Nesse ponto, o aboio amadurece com o decorrer do tempo, assim como o ser humano. A ação de sobrevivência propicia resistência a estes corpos, levando a um crescente amadurecimento que pode ser desenvolvido a partir do roçar-se. Esse verbo tem, aqui, o sentido de trabalho e necessidade. O roçar do corpo no tempo e do tempo no corpo. As interferências desses contatos são múltiplas e aparentam se dirigir para uma constante busca em torno do humano e do meio à sua volta.

A figura do roçar flerta com as facetas do meu processo de investigação prático, visto a disponibilidade do corpo que se colocou para movimento, mediante os contatos

que foram experienciados, com diferentes intensidades, detalhamentos e fricções. Meus arabescos técnicos iniciais, de um chamar constante, tocaram de leve e ao mesmo tempo, rigidamente, na tentativa de gastar o já usual, a favor do novo. A ação que pode ser ressonância em silêncio do delírio do verbo, do toque e do som.

Esses caminhos, muitas vezes silenciosos, abarcam camadas sutis de relações, sejam elas com o meio, com os animais ou com o ser humano e sua cultura. O tempo que passa e amadurece esses ofícios, traz com eles o desenvolvimento dessas pessoas e, conseqüentemente, mudanças na forma como o aboio é conduzido.

Faço menção assim à memória dessa tradição, não apenas com foco no ato de transmissão de geração para geração, mas dialogo também com as particularidades desses corpos que cantam. Os estímulos partem de uma relação com o animal, mas os propulsores internos, as emoções e a memória são dos marroeiros. Esse corpo possui assim, um desenvolvimento e escuta para esta memória que é corporal, e que atua de forma silenciosa e invisível, ao passo que determina, as especificidades das sonoridades e das relações de contato dessas pessoas consigo mesmas com o passar do tempo.

O tom melancólico que muitas vezes acompanha essas melodias é reflexo desse estado interno, da doação que é feita para que uma cinesia maior seja configurada. Parte-se de deslocamentos quase imperceptíveis: é o roçar das pregas vocais, a abertura e fechamento da glote, da caixa torácica, a variação de movimentos da laringe, a entrada e saída de ar dos pulmões, movimentos de micro cartilagens e músculos, todo um corpo que está ali colocado, a favor de um movimento que se amplie e ganhe outras dimensões espaciais. O som causa, nesse movimento, uma mudança, não apenas no fato de colocar o gado de um lado a outro, mas modificando o próprio ser humano, sua relação com o meio, com as outras pessoas, com os próprios animais e, de uma maneira mais ampla, com os saberes culturais.

Ele canta sua memória.

Escorrega com os saltos da glote.

Ri a partir do movimento dos bois.

Eles são assim, tudo isso e mais um pouco.

Eeeee boi!

O que ressoou das minhas primeiras experiências com os aboios, descritas no primeiro capítulo, foram palavras soltas, em plenas oxigenações sonoras, onde a liberdade descontrolada sem pontos e vírgulas me fazia ser livre e duradoura por um momento. A terceira notação visual que é impressa neste texto (p.91) foi denominada de *Impressões*

da Atriz. É o roçar do meu contato com o papel, com o processo criativo e as imagens que transbordam dele.

A minha seca aqui é pancada que sangra, invade em cor e se transforma.



da
atriz

Na terra

Na boca do estômago

O LOBO
TEMPORAL DIREITO
ESTÁ COMPROMETIDO NÃO DÃO
OUVIDOS AOS PASSOS DESATENTOS AOS
TUMADOS AO SOL FORTE QUE INVADE OS HOMENS
POBRES DE SENTIDOS AS 12:38" SERIA PRECISO
SER PEQUENO E LEVE TER VÁRIOS OLMOS PELA
CABEÇA DO BOI SOSSEGADO FERIDO
MARTELADO PELAS PROMESSAS DE
UM DEUS DE BARBA COM AS PE
DRAS POR ENTRE OS CABELOS DA
CARNE QUE CORTAM COMO NAVALHA
ENFERRUJADA NA PELE PRECISA REGADA
DE CHEIRO DE MATO MOLHADO EM UM
DOMINGO A NOITE SUPLICO POR TEMPO E LE
TRAS QUE FAVOREÇAM ESSE SANGUE TODO
REPLETO DE PROMESSAS E PASTOS SECOS
AOS PÉS DA ALGAROBA QUE COM GOS
TO DOCE INVADE MEUS SONHOS
MULEQUES DE OUTRORA VIVEN
TES NA COXIXOLA MATERNA VISTO
DO SOL PELA MA
DRUGADA
ADENTRO
DO GALHO
QUE PERAMBULHA
POR ENTRE OS SONHOS
DESACORDADOS E REVESTI
DOS DE FELTRO VERMELHO
PROFUNDO FLUÍDO VEGETAL NU
MÉRICO SOBRE O TEMPO DAS ONDAS
QUE BATEM NO ROCHEDO E TE FAZEM LEM
BRAR TODAS AS PROMESSAS QUE VOCÊ FEZ A SI
MESMO E NÃO CUMPRIU POR ENTRE OS ANOS ENRRU
GADOS E LAMBIDOS PASSADOS FRENTE A RETINA CAN
JADA E PREGUIÇOSA DE SANGUE ALERTA VERDE
AMARELO VERMELHO

CONTATOS

(...) recentemente vejo muitos grupos de teatro procurarem cantos antigos, textos antigos, danças antigas para utilizarem no trabalho; procuram nesses elementos uma fonte. Procuram algo de autêntico, e nessa investigação se voltam para formas arcaicas como se contivessem uma resposta. Mas onde estão as fontes antigas? Estamos de acordo, do que temos necessidade não é de arqueologia mas de uma água viva (...) As fontes antigas somos nós.

Mario Biagini

Meus ensaios normalmente se iniciam com um reconhecimento espacial, procurando o olhar atento para todos os detalhes da sala, para a forma como respiro, como meus pés tocam o chão, a maneira como o corpo se organiza a cada dia. Procuo me entender sozinha naquele lugar, concentro-me para explorar e investigar meus próprios campos desconhecidos.

A dificuldade em não trapacear, não se deixar cair nos mesmos vícios, não procurar por lugares já conhecidos e ter consciência deles, se faz presente quase todos os dias.

Um silêncio ensurdecedor invade minh' alma.

Orelhas atentas para o desconhecido. Como saber que cheguei até ele?

Por meio de uma artesanaria sobre si mesmo, sigo por entre experiências laboratoriais, onde a artista se coloca em análise, pronta para ser dissecada e explorar o que é oculto ao ser.

Quero encontrar a minha menina, saber da doçura de sua personalidade, seu cheiro de mato.

Procuo, apesar das expectativas, estar como uma folha em branco dentro da sala de trabalho, pronta para descobrir minhas próprias características, investigar por meio dos cantos os processos mais intrínsecos ao corpo.

Minha voz de larva voltou. Queria neste momento não ter olhos, só boca.

Um trabalho sobre si mesmo.

Multifacetado.

Itinerante.

Superfícies do contato

As superfícies que compreendem a noção de contato são sustentadas por alguns pilares que se nutrem a partir de relações concretas com o meio. Estas, por sua vez, podem ser fixadas mediante uma lembrança, em contato com um companheiro de cena, com um ponto específico no espaço, caminhos que podem levar para experiências de estar em contato com algo que não seja abstrato. Grotowski, exemplifica, a importância em estabelecer uma relação concreta em cena:

Se não se fixar o companheiro num lugar exato, as reações permaneceram dentro da gente. Isto significa que vocês se controlam, sua mente os domina e vocês se

movimentam para um narcisismo emocional, ou para uma tensão, um certo tipo de limitação (1987: 172).

Esse estar, que pode parecer algo simples, apresenta suas camadas mais complexas, visto a dificuldade do homem/mulher contemporâneos em se fazerem presentes em determinada ação. Nesse contexto, volta-se para o processo criativo, a maneira como ele se desenrola a partir de algumas nuances de contato, sempre à procura de porosidades constantes. Todavia, facilmente pode-se ampliar para situações cotidianas, onde o processo de ação e resposta entram em modo automático, cegando muitas relações e pequenas gradações que poderiam ser melhor experienciadas.

No decorrer da investigação e construção de cena, parece-me que o contato se torna algo elementar, pois é a partir dele que as ações e reações se desenvolvem. Ele visa a uma espontaneidade do corpo que não se limita à racionalização da movimentação, mas sim às respostas que aparecem sem julgamento, sem filtros, ou mesmo sem uma visão mais narcisista do que se é feito.

Ainda sobre essas simples relações que acontecem diariamente, Grotowski apresenta uma cena como exemplo, se referindo a uma pessoa que cumprimenta sempre a outra com a saudação de ‘bom dia’. Normalmente isto pode ser realizado de forma mecânica, visto que em muitos casos a pessoa já espera aquela situação, e responde como se fosse mais um gesto cordial. No entanto, ele aponta para as pequenas variações que estão embutidas na fala de cada um e que são ignoradas devido à nossa falta de atenção. Enfatiza novamente a espontaneidade em estar presente. Se realmente escutássemos cada bom dia que nos é dito, pode ser que a troca com o outro fosse, a cada dia, um novo momento. Assim, ele expõe:

A ação e a entonação são as mesmas, mas o contato é tão rápido que é impossível analisá-lo racionalmente. Isto modifica todas as relações, e é também o segredo da harmonia entre os homens. Quando um homem diz “Bom dia”, e o outro responde, há automaticamente uma harmonia vocal entre os dois. No palco, muitas vezes detectamos uma desarmonia, porque os atores não escutam seus companheiros. O problema não é ouvir e perguntar qual é o tipo de entonação, e sim apenas escutar e responder (1987: 173).

Volta-se para a espontaneidade do estar, para a insistência em permanecer em contato. No caso, o artista pode se fazer presente a cada dia em cena por meio de uma busca constante dessas pequenas relações que tecem o todo, a favor de uma troca real com o meio. O real calcado no aqui e agora, voltado para o que surge de novo a cada momento. Mesmo que seja algo já esperado pelo outro, a escuta atenta propicia sutilezas

de reações que podem ressoar de modos diferentes em cena, pois o artista estava atento a todos os detalhes, à voz, à entonação, aos sons da plateia, aos sons de um espaço aberto, e, assim, joga com esses elementos que vão ao encontro do todo.

Acredito que o contato nesse primeiro momento atua mais do que o resvalar rápido da relação no tempo/espaço, pois é mediante sua degustação e escuta atenta, que muitos parâmetros de cena são desenvolvidos. Dessa maneira, é a partir desta atenção para a espontaneidade da fala, da intenção, de um gesto, dentre outros fatores, que a autonomia investigativa/criativa pode começar a ser vislumbrada. O indivíduo se encontra a favor do contato, mesmo que esse seja áspero, pois se coloca em lugar de experiência e disponível para desinibir fatores que possam bloquear essas relações. Elas começam a se estabelecer por meio desse encontro com algo concreto. E a autonomia entraria assim, pode-se dizer, como um desenvolvimento dessas relações iniciais.

Ainda nesse percurso de raciocínio, Grotowski discorre sobre os ‘elementos de contato’, que podem funcionar como dispositivos de acesso à uma pesquisa individual. Adentra-se em uma ‘relação com os outros’, para encontrar o que existe em si mesmo. Dessa maneira, ele acentua: “Sua procura deve ser dirigida de dentro dele em direção ao exterior, mas não *para* o exterior” (1987: 188-189).

O corpo, com suas recordações e memórias, é visado como material criativo de investigação. As associações que são possíveis, por meio deste trabalho, serão abordadas com mais especificidade ao longo do capítulo (Segunda parte: goles de lembrança p.106). Nesta seção, intento explicitar o processo que pode ser desenvolvido através da pesquisa dos elementos de contato. O objetivo não é esgotar o conceito, visto sua complexidade, mas dialogar com questões que foram apresentadas ao longo do texto, na intenção de propor pontes e reflexões acerca do referencial teórico/prático, a partir do meu lugar de fala, enquanto artista e pesquisadora da cena.

Grotowski aprofunda por entre as próprias relações, em direção ao outro. A investigação pessoal tem como ponto de referência o exterior:

Quando o ator começa a trabalhar através do contato, quando começa a viver em relação a alguém – não ao seu comportamento de palco, mas ao companheiro de sua própria biografia –, quando começa a penetrar no estudo dos impulsos do seu corpo, a relação deste contato, este processo de troca, há sempre um renascimento do ator. Imediatamente, ele começa a usar os outros atores como telas para o companheiro da sua vida, começa a projetar coisas sobre as personagens da peça. E este é um segundo renascimento (1987: 189).

O que germina parte desse corpo em relação com algo concreto. Percebo esses elementos de contato como superfícies seguras, que sustentam o trabalho, como o chão onde os pés podem fincar raízes, propiciando uma segurança criativa. A ressonância dessas relações, necessita então, de um corpo/matéria tangível para que ela ganhe espaço e reverbere.

Nesta etapa da análise, o direcionamento para o exterior se relaciona com a descoberta que Grotowski denomina como ‘companheiro seguro’. Esse indivíduo, para ele, não pode ser definido e se estabelece como um confidente que irá compartilhar desse processo de investigação pessoal. O encontro do ‘companheiro seguro’ se torna a terceira etapa, ao passo que vem acompanhado do ‘mais forte renascimento’: encaminhar seu próprio processo criativo, mesmo que esse seja conduzido por outras pessoas, bem como criar a partir das inseguranças que, às vezes, o processo coloca. Nesse caminho, Grotowski expõe:

Não precisamos definir este “companheiro seguro” para o ator, precisamos apenas dizer-lhe: “Você tem de doar-se totalmente”. E muitos atores compreendem. Cada ator tem sua própria oportunidade de fazer esta descoberta, e trata-se de uma oportunidade diferente para cada um. Este terceiro renascimento não é nem para si nem para o espectador. É muito mais paradoxal. Dá ao ator uma amplitude máxima de possibilidades. Podemos pensar nisso como se fosse ético, mas na verdade é técnico – apesar do fato de que é também misterioso (1987: 190).

Acredito que o caráter técnico, nesse momento, engloba de uma maneira mais reflexiva a discussão proposta, pois direciona o olhar para a relação concreta que pode ser obtida dentro do processo criativo, de troca. Desta forma, analiso o terceiro renascimento como um momento de autonomia dentro do trabalho por parte do artista. E isso não se limita apenas a ter liberdade dentro do processo, mas a maturidade em saber as possibilidades criativas que podem ser desenvolvidas a partir deste trabalho, mesmo que o material a ser explorado seja ainda desconhecido. Talvez o misterioso fique a cargo do que será revelado e das ações espontâneas que o corpo poderá descobrir através desses contatos.

Imaginei uma linha de pensamento que pudesse contemplar também um diálogo com o processo criativo e com os materiais que são investigados, os aboios:

Contato → Ressonância/Reverberação → Segundo Renascimento Contato →
Terceiro Renascimento Criação.

Nesse caso, coloco em pesquisa os elementos de contato que podem, talvez, dialogar com o processo diário dos vaqueiros, com a intenção de tecer pensamentos e considerações sobre as relações visadas pela pesquisa. A intenção não é seguir a linha acima, proposta como um encadeamento do pensamento, mas refletir acerca desses momentos de encontros.

A relação concreta é estabelecida, primeiramente, entre o ser humano e o animal. Esse encontro muitas vezes já objetiva algo a priori traçado, que é delineado, gradativamente, pelo contato entre ambas as partes. Será que os animais podem ser, nem que por um instante, o ‘companheiro seguro’ desses boiadeiros? Será que, com o tempo, a relação de confiança entre ambos se desenvolve, no sentido de propiciar uma segurança aos marroeiros? Estes questionamentos se estabelecem quando percebemos que o canto revela a melancolia das pessoas que cantam, o tempo de contato e o amadurecimento desses encontros.

Nesse sentido, o terceiro renascimento seria o canto que é movimento. Ele que é fruto do contato e, de todas as interferências desse processo de relações, ganha o espaço para comunicar e levar as especificidades de cada indivíduo. É concreto, pois propicia movimento, mudança, trabalho e está em constante relação com os elementos exteriores. Novamente o misterioso pode estar entranhado nessas melancolias cantadas que, por essa via, constituem as recordações, memórias e características de cada um.

Ao longo do processo criativo, percebo os inúmeros contatos propostos pelos treinamentos, ou mesmo as interferências espontâneas que surgem durante os ensaios abertos, como propulsores de novas experiências e estados de criação. Por ser um trabalho solo, em muitos casos passaram despercebidos alguns momentos que poderiam suscitar material de investigação. Todavia, mesmo buscando esta atenção constante, em um estado automático cotidiano do corpo.

O contato, assim, pode parecer mais simples do que é exposto. Ele acontece de diversas maneiras, a todo momento, alguns mais intensos, outros nem tanto. O que coloco em evidência é a diferença de cada relação, quando a atenção é deveras destinada para esses pequenos espaços, para interferências do processo que podem vir a bloquear essa escuta. Vislumbra-se desse modo, a realização de uma ação onde o corpo todo se encontra envolvido.

Primeira camada: o treinamento

Ter algo concreto que fundamente a prática pode ser de extrema importância, se considerarmos os exercícios que conduzem os artistas à criação, e mesmo aqueles em que algum princípio técnico específico é valorizado, como por exemplo, transposição de peso, exercícios vocais, de consciência corporal. Já neste processo inicial, o contato atua. O treinamento se inicia como um momento de investigação constante, com foco já direcionado para estes procedimentos, interessado em construir relações edificadoras entre os exercícios e o processo criativo como um todo, bem como na intenção de eliminar maneirismos e comportamentos corporais que possam vir a impedir o fluxo natural da criação.

Um trabalho que também vislumbra uma exploração do que passa despercebido, em prol de um desenvolvimento mais detalhado da ação. É através da repetição, da insistência em determinado exercício, ou princípio, que as possibilidades de acesso podem se ampliar e se tornar mais complexas. A alavanca de materiais concretos, parece apontar para caminhos que não são instáveis, pois propiciam uma relação palpável do que se é trabalhado.

Grotowski analisa o conceito de contato também dentro do trabalho vocal e nos exercícios plásticos:

Aqui está outro exercício: dois atores devem manter seu jogo de partituras, mas a motivação por trás da ação é diferente. Por exemplo, tomemos uma discussão de dois amigos. Num dia particular, um amigo atua como sempre, mas não é sincero. Existem mudanças tão pequenas que eles dificilmente notam, mas se o outro ouvir atentamente, sem alterar sua partitura, será capaz de reagir de acordo. Através de tais exercícios, o contato pode ser ensinado. Qual o perigo destes exercícios? O perigo está em que o ator pode mudar seu jogo de partituras. Quer dizer, alterar sua partitura através de mudanças e situações. Isto é falso. É fácil. Deve-se manter a partitura e renovar o contato cada dia (1987: 174).

No trecho citado, Grotowski expõe novamente a importância desse manter o contato vivo, bem como, a partitura. Essa age como uma linha condutora de ações, guia o trajeto a ser seguido, e desempenha assim um papel fundamental dentro do trabalho, em especial na concretização de elementos dramáticos da cena. Mas é mediante o contato que a vida dentro dessa estrutura a cada dia pode florescer. Novamente o automatismo aparece como algo não benéfico já que encaminha esse corpo com uma atenção adormecida. Nesse momento, se colocar permeável para o trabalho pode ser fundamental

para que o corpo seja uno, em diálogo com os elementos concretos e com o momento presente.

Sobre sua experiência no Teatro Laboratório coloca Ryszard Cieslak:

A partitura é como um vidro dentro do qual uma vela está queimando. O vidro é sólido, ele existe, você pode depender dele, ele encerra e dirige a chama, mas o vidro não é a chama. A chama é meu processo interior a cada noite, a chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva, mas como a chama move-se no vidro, flutua, cresce, diminui, quase se extingue, subitamente brilha, responde a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia de noite para noite, de momento para momento. Eu começo cada noite sem antecipações, isso é o mais difícil de aprender, eu não me preparo para sentir nada, não digo: na última noite, essa cena foi extraordinária, eu tentarei fazê-la, assim, novamente. Quero apenas ser perceptivo ao que acontecerá. Eu estou preparado para absorver o que acontece. Se eu estou seguro na minha partitura, sabendo que, ainda que eu não sinta nada, o vidro não se romperá e a estrutura objetiva, trabalhada por meses, ajudar-me-á até o final. Mas quando, numa noite, aconteça que eu possa incandescer, brilhar, viver, revelar, sinto-me preparado para isso sem que o tenha antecipado. A partitura permanece a mesma, mas tudo é diferente porque eu estou diferente (apud TAVIANI, 1997: 22).

A criação é constante, pois o contato se renova a cada segundo que passa e as relações são assim visadas, como uma ressonância do trabalho em direção ao exterior. Um processo em prol de estar aberto, sem barreiras que possam impedir reações espontâneas desses sentidos. Vislumbra-se desprender das amarras, dos vícios e dos automatismos que são adquiridos com o passar dos anos.

O treinamento deve ser visto também como um processo altamente criativo, pois é por meio da exploração de determinados momentos, ações, situações, memórias, que o artista reconhece seu corpo e cria materiais tangíveis e sensíveis para o trabalho.

Durante os meus treinamentos, percebia um direcionamento que partia de uma relação concreta, por exemplo, ao investigar as texturas e as temperaturas do chão no corpo e, a partir desse contato, explorar a movimentação proveniente, a favor de um (re)conhecimento corporal. O processo então era estimulado por um material concreto, o chão, e reverberava em caminhos que traziam uma investigação corporal e sensível. Logo, esta investigação já influenciava o processo criativo que se seguia ou, até mesmo, se tornava parte integrante da cena, pois era gerador de material e pesquisa imagética/sensorial.

Todavia, a dificuldade em manter sempre uma relação constante com elementos concretos, muitas vezes me surgia no decorrer do trabalho, resultando, assim, em experiências que não conduziam a lugar nenhum. Ficava meramente envolta em

processos internos, que tinham um caráter mais emocional, sem que isso acrescentasse potência ao trabalho prático.

Ainda sobre esse processo, realça Grotowski:

O contato é igualmente importante nos exercícios físicos. O contato que nós vimos, com a terra, o chão, durante os exercícios físicos, é sempre um diálogo autêntico: “Seja boa para mim, terra, ame-me, confio em você. Pode me escutar?” E nossas mãos procuram esse contato autêntico (1987: 175).

A busca pelo contato também aparenta uma procura pelo novo. Eu me coloco aberta a elementos concretos, a fim de experienciar o que é novo. Ou ainda, aberta a me colocar novamente em relação com o que já foi descoberto anteriormente. Como no exemplo da partitura colocado acima, existe uma direção já bem delineada, revisitada com frequência, mas o intuito é de ser sempre uma nova experiência. Como essa ‘novidade’ é vista quando já se possui um conhecimento claro de um determinado território?

Nesse contexto, Grotowski evidencia alguns caminhos que podem ser desbravados, no decorrer da experimentação prática:

Na segunda vez que manipulamos o mesmo material, se emprendermos o caminho conhecido, já não teremos mais este desconhecido dentro de nós como ponto de referência; só ficaram os truques – estereótipos que podem ser filosóficos, morais ou técnicos. Não se trata de um problema ético. Não estou falando de “grandes valores”. Uma autopesquisa é simplesmente o direito da nossa profissão, nosso primeiro direito. Pode-se chamá-lo de ético, mas pessoalmente prefiro tratá-lo como parte da técnica (1987: 187).

Esse detalhamento do novo por via de uma constante pesquisa prática do material pode auxiliar no desenvolvimento autônomo do artista. A técnica aparece como potencializadora do trabalho, pois por meio dela as faculdades são aperfeiçoadas e a escuta atenta dilatada. Escuta, nesse caso, é considerada como uma atenção constante para a prática e para as especificidades do corpo, dentro e em relação a ela.

Com os aboios, parece-me que a autonomia entra como uma segunda pele que é tecida pelos fios do tempo. Muitos dos trabalhadores já fazem aquele ofício há anos, com suas peculiaridades, maneiras de conduzir o trabalho e necessidades diárias, como por exemplo, levar o gado de volta ao curral, chamá-los para alimentação, buscar os animais que porventura fogem, entre outras situações que podem surgir. O fato é que, apesar de ter uma maneira de carrear, cada dia será um novo contato que guiará essas situações. O aboio está como veículo de movimento, mas ele só desloca o que (o) toca. O canto nasce

desse universo concreto e age também de modo muito objetivo dentro do seu espaço de inserção.

Dessa maneira, o treinamento me parece um espaço já predestinado para estes momentos. É como se a insistência nessa fricção fosse esfolar todas as possibilidades gastas à procura das especificidades de cada um, em um território que salienta também as dificuldades e explora por meio de exercícios aquilo que é caro a cada artista.

Como uma maneira de investigar e desenvolver muitos aspectos físicos/vocais do trabalho de ator/atriz, Grotowski discorre acerca de alguns exercícios e o modo como eles são potencializados quando a noção de contato é colocada em evidência. Os exemplos que seguem fazem menção ao discurso de encerramento de um seminário, realizado por Grotowski em 1966, na Escola Dramática de Skara, na Suécia. Dizem respeito ao momento de treinamento em que o Teatro Laboratório se encontrava (1987: 171).

Os exercícios vocais são apresentados com especificidades para algumas práticas com a ideia de caixa de ressonância. Grotowski os coloca como procedimentos que estão a favor do ator, para auxiliá-lo no desenvolvimento vocal: “Todos estes exercícios com caixas de ressonância são apenas um início para abrir as possibilidades da voz, e depois, quando já se tiver dominado estas possibilidades, deve-se agir e viver sem um pensamento calculado” (1987:174).

Dessa forma, a fase seguinte, a experimentação dessas vibrações e das sonoridades de cada caixa de ressonância, é explorada mediante um contato concreto:

Trata-se de uma regra psicológica. Se se escutam, vocês bloqueiam a laringe e também o processo de ressonância. Sempre ajam, falem, discutam e façam contato com coisas concretas. Se têm a impressão de que a boca está no peito, e se se dirigem à parede, ouvirão a resposta vindo da parede. Esta é a forma de pôr em movimento todo o sistema de ressonância dentro do corpo (GROTOWSKI, 1987: 175).

O ponto de referência externo, no caso, o elemento concreto, parece ser uma direção que assegura a atenção para aquela determinada atividade. O contato externo mobiliza os ressonadores. O corpo como um todo é envolvido em prol da ação. Quando a percepção é lançada para a própria voz, como Grotowski aponta no trecho citado, a referência externa é perdida e, ao mesmo tempo, prejudicada, pois existe um fechamento da laringe e comprometimento desse processo de ressonância. Ratifica, desse modo, como a relação entre estes procedimentos está a favor do trabalho.

Grotowski se referiu aos exercícios plásticos, nesta ocasião, como procedimentos que possuem uma linguagem muito específica. Não cabe, em algumas situações, a racionalização dos diálogos provenientes do corpo. O exemplo dado se refere aos diálogos ‘entre as diferentes partes do corpo’, um pé e uma mão, a coxa e o ombro. Acentua, dessa maneira, a comunicação que acontece entre esses membros, sem o intelecto como mediador, e reforça a genuinidade dessa relação, por se tratar de algo concreto: “Não calculem as palavras deste diálogo. Se fizermos isto de um modo autêntico, teremos a impressão de que é verdade – agora estou tocando minha coxa e não estou pensando de que diálogo se trata e, no entanto, é um contato concreto” (1987: 176).

Reforça a necessidade de intencionar reações que sejam concretas. Novamente com a informação de desautomatizar o corpo e as relações que o constituem. O treinamento, assim, figura ser o espaço para desconstruir com o que é habitual, mas ao mesmo tempo pode ser propulsor de movimentos sempre revisitados que não se colocam como algo potente para um desenvolvimento prático.

Segunda camada: goles de lembrança

Acorda boi manso
eee boi
eee boiadeiro
chegue, chegue, chegue
a cumplicidade dos bichos
a necessidade do animal
de comida pouca ele se levanta
torta moída no martelo
a pedra sustenta o sol quente
e disfarça a saudade
daqueles que viajam de longe
grito antigo
profundo
atravessa os pelos
a pele
a carne
cartilagens
veias
sangue
células
tecidos
órgãos
osso
duro como a terra por algum lugar
se tudo morre, o que é que fica?

se em tudo o tempo mexe, o que é essa raiz invisível?
o que é essa voz que bagunça com o tempo?
de quem?
pra quê?
o que é isso que nos confunde nesse encontro consigo mesmo?
boi?
por quê?
o sol quente que te embaça e amolece
ao mesmo tempo escalda as sensações antigas
eu nem as tenho
mas sei que já estavam ali
como o osso perdido por entre as lembranças
estavam ali,
como as luzes que sempre iluminaram a casa.
Aqui em casa sempre foi touro
bicho “brabo”
testa franzida
e pouco sorriso no rosto,
este era escondido,
acordado pela luz da lua
e longe das vistas de Dona Rosa.²⁰

Cada palavra que é dita carrega uma parte de lembranças. Por meio do treinamento e da insistência em alguns exercícios de tensão corporal, um eco ressoou no meu corpo. Não era um chamado, era uma voz desconhecida. Senti que poderia ter alguma relação com o cantar dos vaqueiros, pois me tocou de uma maneira peculiar, semelhante às experiências que tive ao escutar a gravação dos senhores Zé Gago e Joaquim Preto, recolhida em 1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas. Quando descobri que esse canto fora descoberto pelas bandas da Paraíba, parece que algo a mais fazia sentido à minha ‘lógica racional’. Um sentimento de irmandade abraçou-me nesse início, como se pudesse, aos poucos, solidificar algumas questões que fazia a todo momento.

No caminho traçado, almejava explorar os cantos antigos e procurar entender como essa ancestralidade se faz presente nos dias de hoje. Como aspectos da memória compõem esse todo?

Quando Biagini afirma que ‘as fontes antigas somos nós’, observo como um olhar perspicaz para o humano e o que se pode compartilhar a partir dele. No caso, são os marroeiros, mediante os contatos que possuem, as interferências do meio, as necessidades do animal, entre tantas outras características, que nutrem e desenvolvem essa cultura. A

²⁰ DB, Coxixola, 15 de janeiro de 2017.

água viva que brota, nasce em sua pureza e transparência, presente e detentora da vida que lhe cabe.²¹

O som, então, pode ser o elo tecido pelos homens, animais, meio. Se torna o cantar, o movimento, os vestígios e ao mesmo tempo as ressonâncias das especificidades e espaços de cada um. As fontes são as lembranças e quem as faz lembrar, é o (re)viver da experiência, é ser um só e ao mesmo tempo todos eles.

Foi indo a campo que entendi o que fora buscar ali. O contato com a casa, com as histórias sobre a família que os tios me contaram, com as lembranças revisitadas de outrora, me fizeram ter outra perspectiva do que seria estar em contato. Fui para lugares adormecidos. Algumas palavras como raiz, casa, corpo, infância, canto, animais, apareceram em lugares que estava tateando sem saber muito bem a textura. Talvez ainda não reconheça, mas sei que pelo menos tenho consciência de onde estou. É sobre esses cantos da casa, do corpo, do chamado, que me debruço e adormeço. Procuro acordar na intenção de comunicar, cantar para os outros o que me toca, dizer sobre as histórias dos mais velhos e tirar um dedinho de prosa com quem quiser. É sobre as diversas características desse povo que falo. Ou, quem sabe, falo sobre uma só: o CANTO. É só um pedacinho mesmo, da memória, da lembrança, da casa.

E foi por meio da relação concreta, do contato com a casa, com o cheiro das coisas velhas, com a criação de bode dos meus tios, o gosto da água salobra, o sol quente do sertão paraibano, as vozes que chamavam os animais no final da tarde, com o sino dos bodes, o café, a casa onde meu avô nasceu em 1915, com todo esse banho de lembranças, que as coisas foram se desenhando. O aboio despertou tudo isso. Mas ao mesmo tempo não sabia muito bem esse caminho, se foi o som e depois a memória, se foi o processo investigativo, o som e a memória, ou o contrário. Não sei ao certo se o trajeto necessita estar precisamente claro, e tenho a impressão que em alguns momentos as coisas ficam sobrepostas e se colocam uma ao lado da outra. De todo modo, trabalho sobre o corpo e o que me instiga são esses cantos/chamados e a memória, que tece relações com o todo.

O contato, nesses casos, dialoga também com esse campo da lembrança e se faz presente de uma maneira não calculada. Assim como o treinamento que se baseia em elementos concretos para trabalhar determinado aspecto físico, a parte criativa também se aprofunda nesses fundamentos, a fim de assegurar o processo de criação e detalhar as

²¹ A citação de Mario Biagini que abre o terceiro capítulo, foi retirada do artigo de Tatiana Motta Lima: Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de *memória* no percurso artístico de Jerzy Grotowski (2009: 169).

ações por meio de uma pesquisa que seja concreta, e ao mesmo tempo pessoal. Como foi dito ao longo do texto, considero o treinamento também como força latente de investigação e criação. Mas, nesta reflexão, separo o processo de treinamento e criação, apenas como uma forma de desenvolver melhor a reflexão, sem ignorar todas as interferências que acontecem entre essas esferas, que são porosas já por existirem.

Grotowski discorre assim, a respeito das associações:

Que é uma associação na nossa profissão? É algo que emerge não só da mente, mas de todo o corpo. É um retorno a uma recordação exata. Não analisem isso intelectualmente. As recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, e não um movimento como acariciar em geral, mas por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem eu tenho contato. Um gato com um nome específico – Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto (1987: 172).

Como material sensível de trabalho, a experiência pessoal entra com toda força, visto a concretude que o contato carrega para a ação, novamente sem ser algo previamente calculado, mas apresentar-se inteiro com esse corpo todo que revive aquela recordação. Foi uma textura que se fez presente, um cheiro, um toque, algo de concreto que se faz material criativo, tornando-se importante e potente, pois é teu e te coloca novamente em experiência com aquela lembrança, com outro corpo, espaço e tempo.

Nota-se, desse modo, a diferença em fincar a análise em processos mais abstratos, no caso, a sensação e a emoção, voltadas para uma exploração mais intimista do artista. Ao contrário de se trabalhar sobre aspectos que dialogam com as lembranças, as ações e os elementos concretos que podem agir como alavancas para criação. A individualidade ganha espaço por meio deles, visto que o material pessoal não é encarado como algo que vai individualizar o trabalho do artista.

Nesse sentido, as associações auxiliam no retorno àquela recordação exata, mediante um ato concreto, para depois atuar como ponte para uma relação maior, em direção ao exterior. Isso pode tornar o processo instigante, pois se inicia uma busca do que é pessoal, na tentativa de procurar a autenticidade e distintas fricções com o que é trabalhado.

Gotowski afirma que é por meio de algo concreto que podemos alcançar o que é individual:

Procurem algo mais íntimo. Por exemplo, vocês acham que matar um animal nesta cena, lhes daria uma sensação, um tipo de clímax? Talvez respondam sim, e se quiserem dizer sim, procurem nas próprias recordações momentos de intenso

clímax físico, que sejam bastante preciosos para serem compartilhados com outros. É exatamente nesta recordação que alguém deve apoiar-se na hora de matar o animal na peça, esta recordação concreta, tão íntima, tão pouco própria para os olhos de outros, e que não será fácil. Mas se fizerem isto realmente, se recuarem até esta lembrança, não será possível ficarem tensos ou dramáticos. O choque da sinceridade será demasiado forte. Vocês estarão desarmados e relaxados diante de uma tarefa que é demais para vocês, diante de uma tarefa que quase os esmaga (1987: 178).

É um doar-se através do que você possui de mais precioso, sua memória, recordações, elementos que o constituem e dizem respeito à sua história. O concreto atua como uma ponte de relações para não deixar que o trabalho caia em algo puramente emocional. Dessa maneira, a parte técnica, a insistência em elementos do treinamento, além de auxiliarem na pesquisa pessoal, também atuam como uma referência segura do trabalho, para que não se perca de vista a relação principal de se trazer à tona o reviver dessas lembranças por meio da troca e da experiência.

O ‘companheiro seguro’ exposto anteriormente confere um caminho estável ao artista no que se refere ao elemento concreto e ao seu caráter relacional, pois é a partir desses contatos que o terceiro renascimento emerge, como outra camada deste processo de criação. Justamente por ser um modo seguro, a abertura para a instabilidade no trabalho do artista amplia, pois ele dilata sua autonomia criativa, gradativamente, mediante suas relações constantes com estes processos de trabalho.

O instável joga com as incertezas dessa trajetória, de se colocar novamente no lugar de reviver determinada lembrança. Finca uma base na parte técnica, que é sustentada pela relação com os elementos concretos, como uma maneira de apoiar o corpo em um solo firme, a fim de que ele possa trabalhar mediante essas associações de forma segura.

De uma maneira mais palpável, os aboios nascem dessa relação concreta diária e se modificam com o passar do tempo, de forma quase invisível, não apenas nas especificidades de cada marroeiro, como também pelas características dessa cultura oral. O teor de parecer despercebido fica às custas não apenas do tempo, como também das necessidades que vão sendo adquiridas ao longo das gerações. Mesmo a artesanía desses cantos, que são rurais e deveras antigos, não passa às transformações constantes do trabalho no campo e ao desenvolvimento do ser humano, de uma maneira mais universal.

Escuta ~ movimento ~ relação

O conceito de contato traz a importância de um caráter relacional, para o trabalho de ator/atriz não apenas ao apresentar os conceitos que circundam a pesquisa, mas, principalmente, por auxiliar trabalho prático e nas relações com o espaço e com todos os parceiros que são explorados. As associações aparecem, assim, como possibilidades de acordar as minhas memórias, não na finalidade de reproduzi-las, mas para uma experiência maior.

Nesse caso, (re)viver essas lembranças, e também aquelas que se referem à viagem de campo feita em Coxixola, foi importante para a sala de ensaio. Foi no contato com as investigações que trabalhava, por meio das ações investigadas em cena, que algumas relações começaram a ser estabelecidas, mediante o mergulho nas lembranças, que vinham juntas com a experiência de lançá-las para o espaço e torná-las movimento.

Através das associações algo mais concreto apareceu no trabalho prático, na investigação do alongamento, aquecimento e nas cenas que comecei a explorar por meio de ações. Fincava primeiramente na técnica, por uma escuta sempre sutil que essas partes poderiam necessitar, para não cair em um automatismo e perder o fio de condução do trabalho. As relações se estabeleciam, como já exposto anteriormente, em diálogo com o espaço e princípios do treinamento e de cena.

A diferença, neste momento, é que depois das experiências vividas em campo, o corpo-casa após, ser vasculhado, pareceu emanar certas lembranças e associações enquanto retomava o trabalho prático. O movimento de ida e pesquisa das memórias atuou não apenas em direção ao exterior, mas voltou-se levemente para dentro, ao passo que reviver essas experiências fez-me ter uma escuta diferenciada para as relações que estavam até então atuantes, enquanto chama que impulsiona e fazia brilhar esses contatos.

Da mesma maneira que, ao longo de muitas fricções com os aboios, comecei a senti-los mais integrados dentro da prática, em uma espécie de ‘desaboiar’, a memória seguiu em um caminho similar. Ela se colocou como um território a ser experienciado e expandido, com consciências e espaços diferentes, na intenção de ser força motriz para as relações que poderiam surgir a partir dela.

É estar com este corpo que é composto por atravessamentos e sutilezas, que são impressas com o passar do tempo, como algo que possa vir a contribuir para a expansão e desenvolvimentos da relação concreta. Os marroeiros, por exemplo, possuem características melancólicas, vistas no segundo capítulo, monótonas e com

especificidades muito singulares, o que Mário de Andrade colocou como recorrente nas manifestações brasileiras, e estão munidos desses elementos, aparentemente pessoais, em função da relação com os animais e o meio.

A produção sonora pode ter traços que dizem muito do sujeito, bem como estar aliada a um lado mais funcional. Em ambos os casos, existem atuações de forças que promovem mudança, deslocamento e reações. A diferença entre elas é a proporção de si que esse som movimenta, pois a atenção mais utilitária te faz estar presente, mas não te transporta tão inteiramente como quando te faz (re)lembrar.

A respeito desse assunto, César Lignelli diz o seguinte:

Neurologicamente, as informações sonoras são processadas pelo cérebro em duas etapas. Os sons que deixamos de ouvir por não gerarem mais surpresa e por se tornarem costumeiros – os sons do ar-condicionado e da geladeira, por exemplo –, deixam de ser percebidos porque param em um primeiro estágio. Já os sons pelos quais temos interesse, avançam e seguem para um segundo estágio de processamento da escuta, em que nos afetam mais diretamente. Podemos afirmar que a diferença nesses estágios corresponde à distinção terminológica entre ouvir e escutar. Sob essa perspectiva, no âmbito deste estudo, ouvir estaria relacionado ao contato automático com os sons; escutar, por outro lado, se associaria a uma apreensão atenta, como foco, que envolveria um processamento mais elaborado e afetivo (2014:55).

Os dois estágios dessa percepção sonora vislumbrada por Lignelli movimentam-se em contato, mesmo que um deles em um caráter mais adormecido do termo, um ‘contato automático’. Ambos estão em relação, mas o escutar assume especificidades, ao passo que singulariza os interesses dessa percepção.

A escuta aqui está permeável para esses movimentos pessoais e vai em direção ao outro. Ganha-se corpo, movimento e se estabelece relações, pois a conexão é tecida e instaurada com base em elementos concretos, o animal, o humano, o espaço. Como apresentado ao longo do terceiro capítulo, Grotowski reforça a importância desses contatos: “sempre ajam, falem, discutam e façam contato com coisas concretas” (1987:175).

As gravações que escutei na viagem de campo feita para a Discoteca em São Paulo também continham princípios concretos muito claros. Os vaqueiros se dirigiam aos bois, nas pegadas pela caatinga, aos próprios companheiros de trabalho, bem como, ainda aos animais, mas com características melancólicas mais evidentes. Esse caso pode ser

percebido, ao longo de um aboiado denominado, ‘Morte do boi preto’²², no qual o marroeiro entoava a sonoridade aos outros animais, mas carregava em sua voz a lembrança saudosa do bicho. O contato, nesse momento, era distinto, friccionava com as memórias de relações antigas e se tornava já outra coisa no desenvolvimento do tempo e espaço presentes, a favor de uma nova relação com o meio e tudo que ele comporta.

Na prática algumas associações surgiram em ensaios, através dos quais estava experimentando um jogo com tecido dentro da ação de carregar. A sutileza do contato me fez lembrar do caminhar arrastado da minha avó, da textura de sua pele e do cheiro. Comecei a investigar essas lembranças dentro da ação, me relacionando com esse objeto e com o que vinha fazendo nos ensaios. O que surgiu desses contatos foi um novo jogo, com uma relação distinta ao que estava trabalhando até então, assim como, com as lembranças que inundaram o fazer.

Esse amálgama do momento presente, composto por movimentos de escuta, reação, ação, que são um e ao mesmo tempo distintos dentro de suas especificidades, dialogam entre si e tecem o todo. Tatiana Motta Lima coloca sobre a ligação que pode ser concebida entre a ‘experiência’ e o ‘experenciador’:

Em primeiro lugar, tratava-se de perceber a memória não como um lugar estático a ser acessado, como uma ‘coisa’ fixa e já possuída que devesse ser relembrada, mas como uma ‘relação’ que se transforma com e no tempo. A experiência (memória) dialoga com o experienciador, numa via de mão dupla. E, nesse diálogo, a memória não se apresenta igual a si mesma, mas em um dinamismo que é característica do estar hic et nunc. Podemos inclusive nos perguntar onde começa a memória e acaba a imaginação. Ou vice-versa (2009:168).

A ideia era não deixar que as imagens que voltassem estivessem relacionadas a um sentimentalismo dessas recordações. Procurava estar sempre calcada na técnica, na ação e na tentativa de tecer comunicações constantes entre as associações que advinham do meu trabalho prático:

A criação mesclou-se com os exercícios que vinha fazendo. Trouxe-me muitas imagens da viagem que fiz à Coxixola, a casa, minha avó, os bichos e a forma como eles eram chamados: “Chegue”, “Maria, oh Maria”.²³

²² Áudio que compõe o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, arquivado na Discoteca Oneyda Alvarenga em São Paulo. A experiência com este canto se deu em 07 de abril de 2017, por meio de uma visita guiada.

²³ DB, Brasília, 13 de março de 2017.

A escuta estava atenta não na obrigação em se fazer presente, mas na possibilidade de desobstruir tudo que pudesse de alguma maneira embaçar as vistas, as orelhas e o coração. O treinamento se configurava, assim, como um lugar investigativo, germinador de consciências que podiam ser pontes para novas e diferentes relações.

Sentir-se inteiro no fazer, respirar e estar no instante aqui e agora, seja em um aboio ou no ‘desaboiar’ do verbo – na ação. Dialogo, desse modo, com a fala de Motta Lima sobre este movimento que é tecido no/e pelo instante do aqui e agora: “Também importante na ideia de contato é que a reação não era nem premeditada, nem resolvida a posteriori: o contato pressupunha uma escuta que era imediatamente reação” (2009: 163).

O movimento ganha força com o outro, se torna espaço para o desconhecido e para as relações que podem surgir desses encontros. A necessidade de água viva referida por Biagini pode ser encontrada nas sutilezas das relações com o outro? A água viva aparece, nesse sentido, no seu impulso de fonte primordial, como necessidade elementar para se fazer presente. Inunda as relações tecidas e faz-se vida a partir delas.

O canto é como som que perfura o espaço, ‘cortar o mato com foice’, como diz Lima em sua descrição do verbo roçar. É o contato de superfícies concretas, sem a distinção de emissor e receptor, mas dentro do vínculo que se estabelece entre eles, em uma escuta mútua. Ela acrescenta ainda, e reitero esta parte do texto: “Aboio se vale da figura do roçar para se aproximar da experiência dos homens do campo – ou da roça –, que fazem dos seus cantos e trabalho, um modo de roçar, tocar os corpos (dos animais, dos homens) e colocá-los em movimento” (2014: 88). É o som interjectivo que está nesse entre, fruto e germinador do movimento. O resvalar das singularidades, dos exercícios, do contato com o chão, com as pedras, um deslizar das vogais com pulsos na glote, que antes de ser som, é desejo.

O afeto aparece como algo que toca, perturba e acalenta as orelhas. Propicia cinesia, expande para além de si em direção ao exterior, perfura a cinesfera e, nesse caso, se faz som. Utilizei a tipografia ‘~’ para interligar as palavras que abrem esse texto, com base no pensamento desenvolvido por Alice Stefânia Curi: “A substituição do hífen (-) pelo til (~), símbolo que lembra o Anel de Moebius, é um recurso para enfatizar a fluidez e a porosidade entre os itens relacionados” (2013: 16). Na intenção de ser e permanecer espontânea, dialogo com o pensamento de Curi a partir da interação entre essas percepções. Escuta ~ movimento ~ relação estão no espaço/tempo do aqui e agora, nas trocas e experiências que são entrelaçadas nos contatos.

ARABESCOS SONOROS

(...) o que difere as coisas não são as coisas em si, mas seus movimentos: itinerários de ressonâncias!

Flo Menezes

Ao boiada!

Penso que meu boi morto não passa de uma simbologia inventada. Não pode ser dita. Se falo, é como se matasse toda fé e crença que cultivo dentro de mim. A simbologia não pode ser pronunciada, nem escrita, nem questionada... seria uma fé doentia, que sangra dia-a-dia, doa-se em pedaços, pensamentos, coração.

Meus elementos de cena são a extensão do meu corpo, eles dizem coisas que a minha materialidade não pode dizer. Compõem o todo, quietos falam com o espaço, com a minha respiração, ressoam este marasmo total, gritam comigo.

Quero ser um eterno grito que rasga a alma e as vísceras. Ser inconstante como uma folha que é levada pelo vento. Ser (re)inventada.²⁴

*

Silenciar do verbo

As transformações que podem ser possíveis mediante o contato com a arte propiciam um conhecimento de si, do outro, do meio, em direção ao coletivo. O processo, às vezes, assume também um encaminhamento por diferentes vias, com diálogos constantes entre estes espaços/corpos, na tentativa de propiciar relações e movimentos em direção a outros ambientes. Interessa a forma como ambos interferem um no outro, a retroalimentação paulatina, a maneira como são contaminados e as ressonâncias desses encontros no espaço/tempo.

Antes e durante o processo de estar transparente para – nestes – contatos, no caso, com ênfase para o trabalho prático, reflito sobre a necessidade de um silêncio interior/anterior, que vem aliado a outra respiração. O trabalho possui como alicerce o corpo, suas sensações, emoções e tudo o que está vinculado a ele. O silêncio para uma escuta pode ser de extrema relevância, como primeiro passo aos elementos internos/externos que são explorados.

O artista doa-se a esse processo com as suas memórias, advindas de uma trajetória individual, muitas vezes atestado de questionamentos e dificuldades. Dispõe seu corpo a favor do ato criativo, como lugar produtor de conhecimento, e carrega todos os seus

²⁴ DB, Brasília, 23 de agosto de 2016.

desejos, sensações, medos, caminhos desconhecidos, em função de um ser e estar presente consigo mesmo, com o espaço e com o outro.

Sobre a experiência e o se colocar diante dela discorre Jorge Larrosa Bondía:

O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (2002: 24-25).

As instabilidades propiciadas pela vulnerabilidade e pelo risco são postas concomitante a uma ‘exposição’ do humano. Ou, como apresenta Bondía na citação, um ser da experiência é um ser ‘um sujeito ‘ex-posto’, com todas as fragilidades e desbloqueios que essa condição demanda. Observo o prefixo ‘ex’ também na ação de retirar o que está ‘posto’, nesse caso, o humano que se coloca em risco, permeável, volúvel, e se encontra em um processo de desobstrução de tudo aquilo que, de alguma maneira, possa impedi-lo de se colocar em experiência, em contato – relação.

Dialogo com a ideia ‘exposta’ no primeiro capítulo, deste ser que se coloca para o abate, na atribulação que é retirar o que ‘já se sabe’, em função de um estar permeável, ao outro, a si mesmo, ao espaço. O silenciar do verbo, na necessidade de apaziguar este corpo que já possui previamente movimentos, maneiras de agir e se colocar, que às vezes se encontra tão disponível nesta exposição de si, que as próprias expectativas, esperanças, acabam por ludibriá-lo.

O silêncio para ressoar algo que desloca o sujeito. Especificidades, melancolias, sons.

Como expõe Lignelli: “Depois de um som, o silêncio reverbera, essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa” (2014: 97). Analiso esses movimentos de reverberação e ressonância, que são físicos, também como detentores de afetos e atravessamentos pessoais.

A reverberação, no caso, consiste segundo Lignelli:

Esse parâmetro, então, refere-se à percepção da distância entre a fonte sonora e o receptor, associada ao tamanho e características do espaço em que o som é executado. Tanto quanto nossa orelha possa perceber, a reverberação corresponde

ao tempo que um som leva para se dissolver e se perder no ambiente em que é produzido. A onda refletida é sempre mais fraca que a onda direta, uma vez que parte da energia sonora é absorvida pelo objeto que a reflete. Materiais diversos alteram substancialmente as peculiaridades de um som produzido em um mesmo corpo. O corpo humano, por exemplo, assimila dois terços do som que chega até ele (2014: 234).

Os processos de reverberação presentes em nosso cotidiano são instantâneos, ao passo que o ambiente, os materiais, entre outros fatores colocados no texto por Lignelli, interferem na durabilidade dessa reverberação no espaço. O efêmero, neste caso, apresenta-se também no silêncio, ‘até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória’, como já exposto. Faço menção aqui à ideia de ‘contato automático’ apresentado no final do terceiro capítulo, que estaria atrelado ao ouvir – sem uma atenção mais aguçada, um adormecer da percepção sonora – em diálogo com a ideia desse silêncio que reverbera e se dissipa. Isso se reflete no que se pode emanar, junto a noção de uma ‘apreensão atenta’, da escuta que faz ressoar o silêncio e uma percepção que vai em direção ao exterior.

A ideia se baseia no fato de este silêncio que soa estar atrelado ao processo da escuta, que compreende a uma atenção de si, do meio e do outro, constituídos através dos contatos e se coloca em experiência e relação. Ressalto este movimento que é amálgama de todos esses fatores e, ao mesmo tempo, um deslocamento para eles. O ‘silêncio soa’ concomitante a uma escuta, por elementos que fazem sentido ao indivíduo e geram ressonância do estar e retirar-se na experiência.

Ele se coloca, desta forma, em uma zona de risco. A experiência atua como algo que gere movimento, uma instabilidade do ser perante seus próprios preceitos. Por isso acredito que antes, de alguma maneira, este expor vem atrelado a um desejo pré-consciente de experiência, ao menos de se colocar diante ela, ainda que isso não leve a lugar nenhum. E dentro de tantas barreiras que criamos, que dificultam nosso contato, como a falta de tempo, o trabalho, a substituição da experiência pela informação, expor-se torna-se também um ato de coragem e cuidado consigo mesmo. Deixar, então, que a vulnerabilidade lhe traga algum frescor.

A sonoridade do aboio é composta também por algumas pausas. O som normalmente é criado por vogais e entoado com interjeições e variações de intensidade, como já foi apresentado ao longo da pesquisa. O silêncio instituído, além de uma suspensão para respirar, é o escutar do animal, do companheiro de trabalho, para o

chamado que é então proferido. Ele pode atuar na esperança da reação, na possibilidade de resposta e movimento.

Quando experimentava os aboios durante os ensaios, os momentos de silêncio atuavam como possibilidades de escutar as reações do corpo aos chamados que eram feitos. Foi ao longo das pausas que comecei a perceber a movimentação da coluna, que sempre vinha aliada ao canto. Bem como o desenvolvimento da imagem de chamar e ser o boi ao mesmo tempo. Quando entoava o aboio, era como se doasse meu corpo ao chamado, com toda intensidade que ele necessitava. Os ‘entres’ eram compostos assim, por uma escuta das reações do todo e do meio.

A propagação do canto estava em diálogo com esta busca de uma sonoridade com características minhas, na investigação constante de variação de frequência, intensidade e duração. A insistência parecia levar a uma exaustão corporal. Nesses momentos, era como se a prática fosse descamando algumas ideias iniciais a favor da relação que se estabelecia a cada momento. O silêncio atuou como um espaço de ressonância do meu contato com o canto, era um ressoar da coluna, do olho pregado para fora e de um início de desbloqueio do processo.

Grotowski discorre sobre o silêncio e sua relação com o processo criativo, no texto já apresentado anteriormente, ‘O Discurso de Skara’ (1966):

Há ainda o problema da passividade criadora. É difícil de expressar, mas o ator deve começar não fazendo nada. Silêncio. Silêncio total. Isto inclui até os seus pensamentos. O silêncio externo trabalha como um estímulo. Se há um silêncio absoluto, e se, por diversos momentos, o ator não faz absolutamente nada, este silêncio interno começa, e volta toda a sua natureza em direção às suas fontes (1987: 194).

Minhas dificuldades, neste sentido, eram enormes, pois muitas vezes não conseguia silenciar pensamentos e ansiedade. Meu raciocínio agia com toda a força, na tentativa de direcionar e responder aos anseios de uma forma final. Os provocadores externos que eram convidados ao longo da prática tinham, então, um papel fundamental, porque faziam-me olhar para determinados elementos que não conseguia perceber sozinha.

O aquietar do corpo, do ambiente, das vozes, os pensamentos que nos abraçam em um aparente silenciar, podem nos direcionar ao que Grotowski chama de ir ‘em direção às suas fontes’. A ação e reação são assim espontâneas e permeáveis aos contatos que a experiência propõe, como fonte em diálogo com aquilo que é genuíno em cada um. Vejo isso, também, em relação ao que Biagini coloca no texto que abre o terceiro capítulo:

‘Estamos de acordo, do que temos necessidade não é de arqueologia mas de uma água viva’. Essa, por sua vez, se configura como algo que brota da fonte, transparente, fluída e completa ao seu modo. É na escuta silenciosa de si mesmo que a criação, os contatos e as relações se entrelaçam e germinam.

Acredito que o silêncio, acrescido dessa noção de uma escuta atenta, dilatada, pode atuar como um movimento pré itinerário investigativo, criativo, seguro para uma relação contactual que seja embasada nos elementos concretos. A porosidade vai além do ato de ser atravessado pela experiência, se colocando enquanto corpo que ressoa e que se comunica a partir da escuta, do contato, das singularidades de cada um.

Desse modo, dialogo com o trecho de Flo Menezes que abre esse capítulo: são os movimentos de cada um, seus caminhos, os ‘itinerários de ressonâncias’, que compõem e carregam as especificidades que singularizam os cantos e, ao mesmo tempo, contribuem para o desenvolvimento e amadurecimento do todo no qual a manifestação é inserida.

É o resvalar dos contatos, do roçar dos corpos e das escutas, dos silêncios necessários a cada um, são os processos de maneiras peculiares que germinam e ressoam os desejos que nos movem. E o som, acrescido do silêncio, da frequência, do timbre, da intensidade, e de todos os outros parâmetros que o compõe, é que abre este espaço e ao mesmo tempo se torna o caminho a ser desbravado. Ele roça as pregas da glote, da memória e de um corpo todo que o constitui.

Ressonância

O ressoar não se limita apenas à propagação da sonoridade no espaço e tempo. Em caráter mais técnico, pode ser que essa perspectiva seja inicialmente aceita, como uma maneira genérica de encarar este fenômeno acústico. Todavia, a ressonância nesta etapa do texto, propicia abarcar uma visão elaborada desse elemento, como também, agregar a esta reflexão certa carga de vida e singularidade que vem acrescida do movimento físico. A propagação das ondas, as perdas de energia ao longo do processo de transmissão, podem ser o ‘cortar o mato com foice’, o roçar dos corpos na lida diária, o abate diante a prática e o silenciar do verbo para o processo de relação e contato.

Flo Menezes define ressonância da seguinte maneira:

A ressonância é um outro fenômeno acústico de importância incontestável. Por definição, consiste na faculdade que um corpo apresenta de *co-vibrar*, de modo espontâneo, quando excitado por vibrações exteriores cuja(s) frequência(s)

coincide(m) com o(s) período(s) próprio(s) e natural (naturais) de vibração de sua matéria. A ressonância significa, assim, uma vibração com amplitude relativamente maior que sempre aparece quando a frequência de uma força propulsora coincide de modo relativamente proeminente com uma frequência do próprio sistema sobre o qual atua (2003: 49).

A colocação de Menezes sobre a capacidade que um corpo possui de ‘*co-vibrar*’ está em relação direta com o exterior e a excitação proveniente dele. Esse receptor é, então estimulado, ao passo que a frequência de sua matéria entra em consonância com a frequência do emissor. Este parâmetro vibratório cria e é movimento, pois desloca, mesmo que minimamente, esses corpos.

Os marroeiros embalam-se em um caráter mais prático do fenômeno, ao passo que a oscilação de frequência e todo processo exposto por Menezes assumem outra perspectiva dentro do trabalho diário. Eles estão ali como fonte primordial, mas emanam distintas instâncias propulsoras. As singularidades realçadas por Mário de Andrade, enquanto também característica constituinte das manifestações, ganham espaço nesse momento, como o roçar das vogais no tempo, na pele dos animais, no desejo de dar voz aos chamados e tocar esses corpos.

A matéria que vibra e amplifica a relação alia-se a uma atenção afetuosa para o agir e o reagir. Como coloca Grotowski: “O corpo é o primeiro vibrador, a primeira caixa de ressonância” (1987: 139). Nesse caso, o corpo se torna o(a) próprio(a) artista, como matéria tangível de trabalho, emissor e receptor de poéticas que vislumbram comunicar no espaço/tempo, para além das proposições iniciais do verbo. Figura-se o doar, em sua função elementar, que pode ser fazer germinar a água viva que o autor traz consigo, todas as singularidades e potências desses encontros passíveis de serem descobertos ao longo do trabalho.

Quando o dicionário apresenta ressonância como: ‘propriedade de aumentar a duração ou a intensidade do som; eco, reflexo, repercussão; maneira como um corpo transmite as ondas sonoras; produção de um movimento oscilatório por impulsões repetidas de frequência conveniente’²⁵, ele caminha de uma maneira simplificada no itinerário proposto por Menezes, apresentando perspectivas com diferentes abordagens. O eco, o reflexo e a repercussão atuam no processo de relação já apresentado, que acontece ao mesmo tempo e carrega nas escorregadas interjectivas o reflexo dos

²⁵ RESSONÂNCIA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa, 2017. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/Resson%C3%A2ncia>. Acesso em: 16 jun. 2017 10:35.

marroeiros, a repercussão dos movimentos pelos animais e o eco que perdura na potência da transmissão da cultura oral.

A produção do movimento que é oscilatório por impulsões repetidas de frequência conveniente dialoga com o desenvolver e o resvalar da manifestação com o passar do tempo. O ressoar assume a maleabilidade, a carga oscilatória, necessária para se manter viva e em constante relação com o período vigente. Como já apresentado, essas práticas possuem registro desde a Grécia antiga e as fricções ocorridas ao longo do percurso perpassaram repetidas frequências convenientes ao seu tempo e às demandas dessas no espaço.

O movimento oscilatório vem também na brincadeira e no desejo que compreende e faz movimentar os seres humanos. Como diz Guimarães Rosa, no início do segundo capítulo: 'E me inventei neste gosto, de especular ideia. ', diz sobre o fazer/viver desses indivíduos que nos 'dessosegos' crescem e brotam movimentos diários, tecidos com o suor e o roçar do trabalho, do processo investigativo prático que se alimenta das singularidades e das inquietudes de cada um para dar vazão e florescer as camadas de um todo, de gerações e tempos que, pétala por pétala, compreendem os nossos fazeres mais artesanais e humanos.

O que se propaga é também um pouco desse corpo que ressoa, seu timbre, força, saliva, matéria, intensidade, e não apenas o que se esvai ou modifica-se com o tempo, mas possibilidades de contatos dos encontros e como isso desloca cada indivíduo. O meu roçar com os aboios foi inicialmente movimentos serpenteados na coluna, um chicotear dos músculos, como se quisesse perfurar o espaço, ser o lambar da foice no mato. As vogais levaram-me para o boi, distorceram a imagem da velha e fizeram brotar o bicho cansado e potente em sua infinitude de ser espaço vazio da sala.

As imagens nestes primeiros contatos eram muitas, borbulhavam nos registros a ponto de me deixarem insegura quanto às suas exatidões, se é que poderia ser dessa maneira. A terceira notação visual, *Impressões da Atriz* (p.91), que compõe o segundo capítulo, foi minha forma de expurgar alguns momentos, ressoados e suados mediante as experimentações do aboiar.

A energia que se 'perde' nos processos de ressonância levam as impressões desses corpos, singularizam e dão cor pelos timbres, sem perder o sentido das relações e do crescer em direção ao exterior. Menezes acrescenta a respeito dessas características:

Toda ressonância implica necessariamente alguma perda de energia, uma vez que movimentos de amplitude acentuada sempre ocasionam de modo propício uma maior transformação da energia de vibração em outras formas de energia. Ao que tudo indica, a perda de energia decorrente da ressonância traduz-se como uma de suas características fundamentais, contribuindo, assim, para a própria qualidade do som emitido, o qual depende, em essência, da qualidade de sua ressonância na constituição de seu próprio “corpo instrumental” (2003: 50).

A ‘qualidade do som emitido’ pode ser observada através de características que compõem esse som e o tornam singular, mediante sua fonte de emissão e seu ‘corpo instrumental’. Dessa maneira, o poder qualitativo está para além de um teor que venha a classificar a sonoridade, mas a favor de propriedades de formas específicas.

Por este prisma, a ‘perda de energia decorrente da ressonância’, assume um papel importante, pois compartilha com parâmetros que dizem sobre o som. Sua durabilidade no tempo/espaço automaticamente acentua esse processo, ao passo que interfere na propagação da onda e, concomitantemente, na qualidade do som.

Relaciono, deste modo, a perda de energia em analogia direta com a qualidade da sonoridade, com as singularidades dos marroeiros que trabalham no campo e doam-se pelo som aos animais que ali estão lado a lado diariamente. O aboio se constitui a partir dessas qualidades e perde energia ao mesmo momento que é nutrido por vida. O amadurecimento do som, que ressoa a cada dia de forma diferente, é o que também constitui as características de um vaqueiro, sua forma de trabalhar e a aliança com os animais, simultânea a uma consciência do meio. Como me disseram Maurício e Mariano no decorrer da minha pesquisa de campo em Coxixola, foram os vinte e cinco anos de trabalho ao lado dos bois, vacas, cabras e bodes, que fizeram com que surgisse uma escuta mútua – e coloco esse termo a partir da reflexão que venho construindo no desenrolar da pesquisa – mas para eles, foi a lida diária, o contato com a voz, que fez com que os animais os respeitassem e os reconhecessem mesmo à distância.

Reitero novamente as diferenças que em alguns momentos podem aparentar irem por itinerários distintos, como, por exemplo, os aboios e as toadas, com foco para as contribuições de ambos em um olhar mais amplo, bem como as relações constituídas dentro do todo. Nesse caso, as individualidades dos sons, o modo como cada um realiza os saltos interjectivos, as vogais mais utilizadas, a melodia sempre revisitada, a melancolia hora mais, hora menos acentuada, as características que embalam a forma de cada um trabalhar e tanger os bois, são momentos que devem ser salientados como potências que são. Esse reconhecimento é importante ao se tecer reflexões acerca de

movimentos que fazem nascer deslocamentos maiores, os quais modificam toda uma gama de saberes e pessoas em direção ao desenvolvimento e crescimento cultural, social e econômico.

Em uma visão mais audaciosa sobre isso, flerto com a ideia de sistemas que compreendem o todo e são constituídos de outros corpos, pensando sobrevoos diferentes em contato com os aboios, enquanto canto e manifestação que os engloba. Em um primeiro momento o espaço de inserção do todo, por sua força e pulsão que crescem e desenvolvem-se, quase que por conta própria ao longo dos anos que passam. Se fortificam nos movimentos oscilatórios das culturas e suas ressonâncias, em um roçar constante desses corpos, como seres volúveis e permeáveis que se permitem estar em relação e direção contínua ao exterior.

Acredito que é a troca indefinida, borrada, entre esses lugares e saberes, que acrescentam um ao outro qualidades de perda de energia, de troca com o meio, assim como parâmetros do aboio enquanto manifestação que expõe o sujeito na aliança com o animal. Ele vai em direção ao exterior, mas ressoa também para dentro, ao passo que esse ‘corpo instrumental’ também vibra, se movimenta, modifica em alguma instância sobre o que está se trabalhando.

As matérias que aqui se colocam em contato, fricção, num roçar das peles, são constituídas de carne, memórias, cheiros, gostos. O que resvala tanto nos pastos, quanto no contato com as pedras na sala de ensaio, são seres humanos que se movimentam e deixam-se ressoar por entre os poros e buracos que escapam evadidos em direção a algo concreto. O toque, uma pausa, o silêncio. Estejamos, no aqui e agora, entre as duas pulsações do coração.

O escutar das raízes

Os itinerários de ressonância da prática foram se mapeando conforme as questões que abriram esse trabalho na introdução apresentada. O percurso, com o refinamento teórico, o esfregar das práticas e os deslizamentos das vozes, fizeram ressoar espaços singulares que não estão descobertos ainda, mas apontam para possibilidades de diálogos e fricções.

O resvalar dos contatos, das associações, das viagens, dos cantos da casa e dos cantos mais miúdos de cada um, ressoaram em direção ao exterior. Desabrocharam assim, como ser que só consegue caminhar em direção ao outro, ciente dos seus movimentos

propulsores, mesmo que em algumas instâncias eles bagunchem e surpreendam os sentidos mais ordinários do corpo. As camadas dos contatos se colocam como degraus em direção a um conhecimento de si e da relação com o outro, que ascendem na tentativa de ser consciente a escuta para o processo, suas interfaces e maneiras de fazer roçar o todo nesses espaços/tempos.

María Zambrano (2004) fala de uma esperança criadora. Suspende a respiração, a escuta, é a pausa silenciosa germinadora de vida – água viva – de um todo que se coloca exposto para si e, principalmente, para o outro. A esperança que nada espera, consciente dos bloqueios que podem surgir pelo itinerário previamente traçado, com olhos pregados na seca das bofetadas sonoras inicialmente experienciadas. O que ressoa pode estar suspenso ‘sobre a realidade sem desconhecê-la’: é o delírio do ‘desaboiar’, das palavras inventadas, do processo investigativo que vasculha alguns cantos a fim de ser poesia no espaço, uma sonoridade de uma escuta atenta.

O ressoar das imagens e associações ao longo do processo vieram dos contatos com as investigações da prática, como já apresentado. Considero como disparador, também, os contatos obtidos ao longo das experiências na sala de ensaio com os objetos de trabalho. Estes foram inseridos ao longo da pesquisa, em momentos de reflexões e análises dos conteúdos apresentados.

O galho trouxe-me um ser velha, na sutileza dos arabescos contorcidos de madeira, e em especial, na tentativa do meu próprio arabesco sonoro, com todas as curvas e singularidades que ele possa ter. Nas experiências com sua textura, as maneiras de carrega-lo, brincar com suas formas e possíveis qualidades advindas dele, surgiu o meu boi manso, ‘brabo’, bezerro. O trabalho com os exercícios do aquecimento, em especial, o lançamento como já colocado, teve influência significativa nesse processo, em especial com as qualidades de movimentos na coluna. Mas a relação entre as ações e o objeto fez ressoar também instâncias da investigação prática que os outros contatos não propiciaram.

A imagem de ser este boi que é chamado deu um frescor ao trabalho. Quis, por meio da experiência, vivenciar as qualidades do animal e de alguma maneira, o universo que o circunda. Foram muitos ensaios na tentativa de roçar meu corpo com essa imagem. O boi no pasto, os olhos cansados, a força do animal. Mas me sentia espaço, movimento e relação quando entoava meus arabescos sonoros, na tentativa do ‘desaboiar’, a favor dos jogos com o meio, e depois percebi com mais clareza as relações que se estabeleciam comigo mesma.

Experimentei levemente o universo do bumba meu boi, através de seu enredo e de um dos seus personagens, o cazumbá. Ele compõe a história que compreende o boi, aparece no momento da sua morte como algo que vem expurgar toda a apreensão que é construída no decorrer do entrecho.

A máscara do cazumbá trouxe um estado mais volúvel para o corpo, que volta e meia desaguava em uma densidade que se relacionava muito com um sentimentalismo das imagens que surgiam. Deu cor aos tons terrosos e fez a brincadeira ser mais leve dentro da pesquisa. Se tornou, assim, umas das estruturas investigadas no exercício cênico Lamúria do boi (figura 11).



Figura 11: Ensaio 10/06/2017 Fotos: Daiane Soares

Os objetos, cada um com suas formas e texturas, me auxiliaram nestes contatos com a prática e com instâncias da investigação sonora, suas ressonâncias a partir das memórias, do meio em que trabalhava e com os elementos de cena.

O espaço me fez olhar diferente para os meus objetos de cena, perceber a fragilidade e o tamanho do meu galho, buscar outros galhos, escutar as pedras, observar a maneira como elas desaparecem no meio do mato e as sutilezas do meu chocalho levado no pescoço.²⁶

As pedras propiciaram distintos focos dentro do espaço, pois estavam dispersas na maioria das vezes e, nas nossas brincadeiras, se tornavam olhos atentos em meio aos galhos, nas sonoridades inventadas; eram as minhas maiores confidentes. Trouxeram-me

²⁶ DB, Brasília, 12 de setembro de 2016.

a criança em sua curiosidade, o cerrar dos olhos para uma escuta mais viva e dinâmica. Os contatos com os objetos fizeram ressoar esta atenção de dentro em direção ao exterior, uma movimentação às vezes desenfreada, na busca em experimentar outros ritmos e pensamentos sem pausas da prática na escrita, como apresentado ao longo da terceira notação visual, *Impressões da Atriz* (p.91).

O tecido foi levado para ser investigado em um dos ensaios, pois achei que minha movimentação estava muito marcada, com movimentos diretos, sem fluidez, o que poderia ocasionar rigidez e maiores bloqueios do corpo e das relações com o espaço. Dessa maneira, pensei em trabalhar um pouco esta qualidade proporcionada pela maleabilidade do objeto, na tentativa de fazer (re)viver outras movimentações. O contato possibilitou diferentes ritmos e tridimensionalidades. Fez com que o jogo estivesse mais presente, a partir de ação e resposta ágeis.

Mas o interessante do contato com esse objeto, além das qualidades propiciadas entre essa relação, foram as associações com algumas memórias, já também colocadas anteriormente. Elas não ressoaram na experimentação direta, ainda no aquecimento, mas sim depois, quando investigava as ações de caminhar e carregar, mediante o trabalho que havia feito previamente em contato com o material.

Ele foi uma espécie de ponte que me fez observar por outras perspectivas a lembrança, (re)experienciar a fala, a maneira de caminhar e as texturas de outrora. Acerca desses contatos com as associações, reforça Motta Lima:

‘Estar em contato’ significava, concomitantemente, perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção; significava também que era no presente, agindo e reagindo no aqui e agora das relações, que se poderia trabalhar com aquilo que dizia respeito ao âmbito da memória, das associações ou das aspirações e desejos (2005: 56).

As ações tiveram outras camadas, visto as propulsões que agora se faziam presentes. Os objetos podem ter atuado como pontes para estas recordações. O escutar das raízes que aqui se colocam nestes goles de memórias, invadiram desenfreadamente o processo com outras possibilidades por se apresentarem agora em um espaço e tempo distintos.

As tentativas que compreendiam essas relações, estavam sempre na busca constante por contatos que friccionassem e propusessem reflexões acerca do tema maior. A memória, as lembranças, as relações mais específicas com a minha avó, com as casas antigas da minha família, com essa noção do meu corpo enquanto casa e espaços a serem

vasculhados, apareceram no decorrer das investigações práticas, como superfícies desses contatos e universos que estava tateando.

A escuta era o impulso atento para a porosidade do corpo, na autonomia por romper o que poderia em alguma instância desobstruir as relações, bem como na calma para procurar deixar o movimento ser livre. Havia a tentativa, também, de não desenhar os meus arabescos sonoros, mas sim fazer com que eles se esculpam no espaço a partir dos movimentos da coluna, do serpentear das qualidades, do olho que perfura e corta com foice o espaço. Queria estar permeável para essas relações, na possibilidade de criar pontes de trabalho por meio dos contatos mais sutis percorridos por cada um.

PONTES E RESSONÂNCIAS

Hoje, dia com chuva. Silêncio. Até a minha voz parecia exagerada demais. Meus órgãos são compostos por pedras e galhos. Tom seco e retorcido. Cambitos pelo sertão. O calor que me ensina, faz viver. Minha avó grita pelo corredor:

MARIA

Meu pé doi, o outro flutua pelo chão gelado. Contato com o que já fui. A saudade e vontade de ter alguém comigo era tão grande, que hoje me calei...

NADA

Crio a partir do que é meu. Em um dia cinza azul escuro. Coloco os olhos e sinto meu boi sorrir, se entregar em seu próprio martírio. Consegue ver? Eu na verdade não vejo nada, apenas escuto.²⁷

*

Eeeee boi!

O arabesco inicia de forma retorcida no espaço. Ele é lambido, com pequenas pausas, as quais podemos denominar aqui como silêncio. Na procura por relação e em diálogo com os movimentos que são chicoteados pela coluna, outro som interjectivo perfura:

Eeeee booi!

Ele desabrocha assim de maneira mais fluída, a coluna já se encontra encurvada, os olhos pregados a frente, como se Conard fosse aparecer a qualquer momento.

Ele não chega. Entendo por um momento que o corpo magro e firme se encontra quase em um processo de transição. Sou agora esse boi mulher que escorre por entre as minhas lembranças, na tentativa de roçar outros corpos nos instantes propostos do aqui e agora. Contato principalmente com as práticas, alongamento, aquecimento, processo investigativo e criativo.

No descomeço do verbo, o aboio, tanto enquanto manifestação, como som que poderia propiciar distintas abordagens poéticas, eram compreendidos como algo que abarcavam um lado mais vestigial, que teria relação direta com um cantar arcaico. Na possibilidade talvez de entrar em contato com eles, os impulsos iniciais foram em direção

²⁷ DB, Brasília, 20 de março de 2017.

às histórias, aos registros das manifestações populares brasileiras, em busca de um entendimento de suas maneiras de se organizarem, da forma como as práticas eram inseridas no cotidiano das pessoas e como elas ressoavam no todo.

Os aboios, as atividades dos marroeiros, possuem registros que foram apontados desde tempos muito remotos, como apresentado ao longo da pesquisa. Podem carregar especificidades da manifestação de maneira geral, de forma que conseguimos reconhecer esta sonoridade através de algumas aproximações entre elas, como o tom melancólico, que poderia ser talvez um exemplo levado em consideração. Todavia, o que acredito ter ficado mais saliente foram as singularidades que em seus desejos, vontades, bloqueios e medos, se faziam presentes enquanto força propulsora que cresce e faz germinar, a cada dia, o contato destes seres humanos com o meio e os animais.

É na escuta atenta que a relação pode ser tecida. O tempo, o espaço, o outro entram como pontos de contatos concretos, no auxílio constante de um trabalho que vai em direção ao exterior, que pode dizer de si, mas em função de um crescimento que não se estanca no corpo que ressoa.

A ressonância movimenta, desterritorializa, tanto em um caráter maior, em nível social, quanto com foco para o indivíduo. Ela vibra e faz oscilar as frequências pessoais, por meio de uma escuta afetiva, entre linhas e oposições que te fazem movimentar, se relacionar, criar. Eu ‘desaboio’, me exponho, deliro, (re)vivo minhas lembranças com receio as vezes estar pessoal demais. Mas são os meus espaços escuros da casa, na busca por poesia que expurga do processo, que a voz rasga e faz acordar.

Menina, acorde!

Abra os olhos, as orelhas! Faz roçar as peles, as lembranças, as qualidades dos movimentos e da voz.

Os goles desmedidos de lembranças foram tomados com o passar do tempo, as vezes de pouco em pouco, outras de uma vez só. Eles caminhavam pé a pé com os contatos, suas ressonâncias e o processo.

Dialogo, nesse momento, com a fala de Motta Lima acerca do trabalho realizado no Teatro Laboratório de Grotowski:

No trabalho com as lembranças estava implícita a idéia de autopesquisa e de risco, idéias nucleares para pensarmos o trabalho do ator no T. L. Grotowski acreditava que o trabalho de ator só se realizava quando estava voltado para a busca do “desconhecido dentro de nós”. O trabalho sobre a memória não era, portanto, aquele de reprodução no corpo do já conhecido, mas um trabalho ativo de

descoberta do ‘desconhecido no corpo’, ou de um ‘corpo desconhecido’ (2009:163).

O que faz vibrar, a chama que deve ser aquecida a cada dia de trabalho, como coloca Cieslak no terceiro capítulo (p.103), pode ser na investigação deste corpo que se expõe para o contato, assume um caráter relacional, na busca de se desenvolver, conhecer e apontar criativamente por caminhos que circundam e bebem na água viva de cada um.

No início, os vestígios pareciam estar mais longe do que pensava, sempre em direção ao exterior, como algo quase inalcançável, uma fonte nossa, ainda difícil de ser tocada. No entanto, no tatear dos territórios e itinerários que perpassei ao longo desse período, observei que os vestígios dormiam por aqui mesmo, entre os meus dedos, cabelos, nas mãos, pés, na glote.

E, novamente, reflito através de uma colocação de Motta Lima acerca dessas lembranças, dos desafios empregados na investigação prática e conceitual:

Pode-se também dizer – ponto número dois – que, nos textos de Grotowski, rememorar é, para o ator, um avizinhar-se de recursos inexplorados. O trabalho realizado com as lembranças íntimas dos atores só tinha importância se as lembranças trabalhadas se apresentassem como desafios: se guardassem, para o ator, segredos importantes nos quais ele pudesse penetrar e conhecer (sempre através do contato) (2009:163).

Contato. Mais que rememorar, a intenção sempre esteve calcada nos elementos concretos, sejam eles uma lembrança, o outro, os animais dispersos nos pastos, ou as pedras com as quais me relacionava pelo espaço. As singularidades parecem colorir com seus timbres o itinerário traçado, mas o que de fato irá movimentar e direcionar esses caminhos são os contatos vivos, roçados pelos corpos, na atenção que é estar suspenso entre as duas batidas do coração.

Dessa maneira, mais do que esmiuçar o ‘desaboioar’ em uma prática que esteja ‘pronta’, ganhei com o processo pontes que me levaram a alguns lugares e, com certeza, poderão me direcionar para tantos outros caminhos poéticos – o exercício cênico ‘Lamúria do boi’ entra nesse espaço. As figuras tridimensionais, borradas e espaçadas nas lembranças, nos silêncios das fontes seguras de cada um, foram tecidas pelos contatos, pelas suspensões da respiração, do olho pregado, do abate de si em direção ao outro e, principalmente, da seca que invade e faz germinar as pancadas sonoras, o resvalar do som, dos movimentos e, em especial, da vida.

Acredito que o corpo que se apresenta agora, depois do estudo, das viagens, dos questionamentos, das reflexões e das práticas, se encontra em outra perspectiva frente ao trabalho com as canções. Antes, como exibido no início, existiam muitas dúvidas acerca das abordagens e maneiras de se conduzir um processo criativo por meio deste estudo. Agora os questionamentos são ainda presentes, mas se aprofundam e ganham outras dimensões, ao passo que os territórios que perpassei propuseram práticas e vivências dentro desse campo da manifestação cultural, da troca com pessoas e espaços distintos.

O tempo dilatado da sala de ensaio me fez focar em muitos pontos do trabalho exaustivamente, seja com os aboios, seja com os exercícios colocados ao longo da pesquisa, bem como nos diálogos constantes entre objetos e outros elementos que compuseram a cena. Em contrapartida, o tempo corrido da pesquisa, as mudanças de perspectivas, a fim de se assegurar um caminho mais delimitado, fez-me abrir mão de muitas teorias, práticas e ideias.

A intenção é que a ressonância dessas qualidades diferentes de tempos que correm e se arrastam, concomitantemente ao processo, possam ter temperado e contribuído para um desenvolvimento da pesquisa. Perpassei assim por práticas que me instabilizavam, principalmente no que se refere ao trabalho prático, seja ele em cena, como também na própria escrita e organização de ideias. As reflexões, confusões, generosidades e medos caminhavam por aqui mesmo, no exercício diário de dialogar entre as ‘duas’ pessoas, a atriz e a pesquisadora, se é que se pode separá-las. Mas, na brincadeira de tecer reflexões entre essas duas práticas que são constantes e fundamentais para o trabalho, observo as dificuldades de estar na prática e discorrer sobre ela.

Após as experiências vividas e compartilhadas, acredito que posso começar um trabalho que fala sobre cantos acerca dessas práticas e saberes, na intenção de criar poéticas e estéticas da cena. O processo, o caminhar que se coloca exposto, um ‘conhecimento-em-movimento’, me revelou possibilidades de criação, continuidades desse estudo, bem como dificuldades frente aos elementos utilizados. A ação foi um lugar que foquei no decorrer da prática, mas que acredito não ter desenvolvido em todos os aspectos por conta da dificuldade que é se relacionar e estar em contato sozinha no trabalho.

A intenção da continuidade da pesquisa é poder desenvolver um trabalho prático extenso, que comporte um espetáculo teatral, em colaboração e trocas com outras pessoas. Dessa maneira, penso que existem caminhos que começaram a ser desbravados ao longo

desse estudo e que podem atuar como pontes e materiais criativos para essa proposição de trabalho.

Dessa maneira, as práticas e as movimentações em todos os níveis expostos fizeram-me olhar para a manifestação estudada na sua forma mais peculiar, presente em todas as individualidades de cada brincante, fazedores, artistas, seres humanos, que compõem diariamente as culturas brasileiras. Mais do que olhar para a manifestação como um corpo mítico e quase sagrado, é necessário observar cada um que faz germinar e contribui com suas especificidades para que o todo pulse e gere movimento.

A perspectiva que tracei foi apenas uma dentre tantas outras possíveis. A intenção foi criar e ser poesia, mediante algumas imagens, ações, lembranças em contato vivo com sonoridades que fazem parte de uma parcela da população brasileira. Interessou-me escutar as vozes compostas de mato dos vaqueiros, o suor quente e as histórias de vida de cada um. E, mais do que isso, colocar-me em movimento ao longo do processo, ser mapa vivo de atravessamentos, dificuldades e ressonâncias.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. **As Melodias do Boi e outras Peças**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982a. V. 1. p. 07-383.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982b. V. 2. p. 03-204.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982c. V. 3. p. 07-322.

_____. **Diário Nacional**. Coluna "Arte". 24 fev. 1928.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982 – 84, Flávia Camargo Toni, 1984 – 89. São Paulo: EDUSP, 1989.

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

ARAÚJO, Antônio. A cena como processo de conhecimento. In: **Arte e ciência: abismo de rosas**/organizador Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Abrace, 2012, p. 105-113.

ATTISANI, Antonio. Algumas Notas sobre Living Room and I am America. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 250-266.

_____; BIAGINI, Mario (org.). **Opere e Sentieri – Jerzy Grotowski**. Testi 1968-1998. Itália (Roma): Editora Bulzoni, 2007.

_____. O Século de Jerzy Grotowski. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 20-38.

_____. **Un teatro apocrifo: Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Itália (Milão): Medusa, 2006.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. Grotowski. **Revista Máscara**, n. 11-12, 1993.

BARRETO, Fátima. Dessincretização do Candomblé? In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho (org). **Artes do Corpo e do Espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A, 2007.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac Naify Andrade, 2005.

BIAGINI, Mario. Desejo sem Objeto. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 176-197.

_____. Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 287-332.

- BOISSON, Bénédicte. O Paradoxo do Espectador do Teatro Laboratório. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 116-131.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, nº 19, 2002, p.20-28.
- BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- CAGE, John. **Silence**. London: Marion Boyars, 1961.
- CAMPBELL, Patrick George Warburton. **A voz integrada: uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator**. 112 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997, p.283-350:
- CARLINI, Álvaro. **Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938**. 190 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- _____. Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): Diário e Cartas. In: **Revista de História/FFLCH-USP**, São Paulo, nº 138, 1998, p. 107-116.
- CARRER, Janaina. **Verticalidade e Awareness: qualidades de consciência no trabalho do ator/performer**. 177 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- COELHO, Paula Alves Barbosa. **A Experiência da Alteridade em Grotowski**. 183 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- COHEN, Renato. **A Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Work in Progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico**. Brasília: Dulcina, 2013.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2014.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. In: **Revista Repertório/UFBA**, Salvador, nº 16, 2011, p.11-23.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. In: **Revista Contra Pontos**, Rio de Janeiro, nº 3, 2010, p.321-326.
- FLASZEN, Ludwik. **Grotowski e Companhia**. São Paulo: É Realizações, 2015.
- GALIGNANO, Marco. **Pedagogia e scienza della voce**. Bologna: Omega, 2013.

- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOLDBERG, Rose Lee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugênio. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GUATARRI, Feliz e ROLNIK, Suelly. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis, Vozes, 2005.
- IVARSDOTTER, Anna. And the cattle follow her, for they know her voice... On communication between women and cattle in Scandinavian pastures. In: **PECUS**. Man and animal in antiquity. Ed. Barbro Santillo Frizell (The Swedish Institute in Rome). Projects and Seminars, 1), Rome, 2004, p. 146-149.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Nova Aguilar. 1994.
- KAHN, François. Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro. In: **Sala Preta - Revista de Artes Cênicas/USP**, São Paulo, nº 9, 2010. p.147-157.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus editorial, 1978.
- LIGNELLI, César. **Sons e (m) cena**. Brasília: Dulcina, 2014.
- _____. Sonoplastia: breve percurso de um conceito. In: **Revista ouvirOUver /UFU**, Uberlândia, nº 1, 2014, p. 142-150.
- _____. Una perspectiva de la dimensión acústica de la escena. In: **Telondéfondo Revista de Teoria y Crítica Teatral/** Universidade de Buenos Aires-Argentina, nº 8, 2008, p. 233-250.
- LIMA, Carla Andréa. Da Via negativa como Espaço de Travessia: o trabalho do ator e sua relação com o Real. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 71-96.
- LIMA, Cristiane da Silveira. Ê, gado manso! Ê, saudade! Uma travessia com o filme Aboio. In: **Revista Devires/UFGM**, Belo Horizonte, nº 2, 2014, p. 74-97.
- MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. **Aboio, o canto que encanta: uma experiência com a poesia cantada na escola**. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 132-143.
- MENDES, Caçula Adriano. **Aboio no Sertão Paraibano: Um canto no trabalho, um trabalho no canto**. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MILLER, Jussara Corrêa. **A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klaus Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959 - 1974)**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2012.

_____. A Arte como Veículo. In: **ILINX – Revista do LUME**, nº 1, 2012b, p. 77-88.

_____. Apresentação: para reler Grotowski. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 6-19.

_____. Cantem, pode acontecer alguma coisa: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 220-240.

_____. Considerações sobre “The Action”. In: **Performatus**, nº 8, 2014.

_____. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. In: **Revista Sala Preta/USP**, São Paulo, v. 5, 2005, p.47-67.

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de *memória* no percurso artístico de Jerzy Grotowski. In: **Revista Sala Preta/USP**, São Paulo, v. 9, 2009, p.159-170.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICCHI, Achille. Mario de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil. In: **Revista Mimesis**, Bauru, nº 1, 2009, p. 99-111.

POOSSON, Sylvain B. Entre tango y payada: the expression of blacks in 19th century Argentina. In: *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura/University of Northern Colorado*, Greeley, nº 1, 2004, p. 87-99.

QUILICI, Cassiano Sydow. O treinamento do ator/performer: Repensando o “trabalho sobre si” a partir de diálogos interculturais. In: **Revista Urdimento/UDESC**, Florianópolis, nº 19, 2012, p. 15 - 21.

_____. Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 164-175.

RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: Within the workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. New York: Routledge, 2008.

_____. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RODRIGUES, Mauro. Essência e Personalidade em Grotowski e Gurdjieff. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 97-115.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre, Sulina; Ed. da UFRGS, 2011.

SALATA, Kris. O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a Herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença/UFRGS**, Porto Alegre, nº 1, 2013, p. 39-70.

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. In: **Revista Debates**/UNIRIO, Rio de Janeiro, nº 12, 2011, p.55-62.

SCHAFER, Raymond Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHECHNER, Richard.; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997.

SLOWIAK, J.; CUESTA, J. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TAVIANI, Ferdinando. Passaggi e Sottopassaggi Esercizi di Terminologia. In: DE MARINIS, Marco. **Drammaturgia Dell'attore**. Università del Teatro Eurasiano III. Bologna: I Quaderni del Battello Ebro, 1997.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: **Revista USP**, São Paulo, nº 77, 2008, p.24-33.

VELOSO, Jorge das Graças. O Boi e a Máscara: Imaginário, Contemporaneidade e Espetacularidade nas brincadeiras de Boi de São Caetano de Odivelas – Pará, de Sílvia Sueli S. da Silva. In: **Revista Repertório**/UFBA, Salvador, nº 17, 2011, p.210-214.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAMBRANO, María. **Los bienaventurados**. Madrid: Siruela, 2004.

FILMES

ABOIO. Direção: Marília Rocha, Produção: Helvécio Marins Jr. e Marília Rocha. Brasil: Anavilhana Filmes LTDA – ME GNCTV – Produções de Cinema e TV LTDA, 2005. 73min.

PÁGINAS NA INTERNET

Missão de Pesquisas Folclóricas. Desenvolvido pelo Sesc São Paulo, Centro Cultural São Paulo e Prefeitura Municipal de São Paulo. Disponível em: <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/>> [Acesso em 24 ago. 2016, 19:00].