

TRÂNSITOS E PERCURSOS DE ARTE-VIDA

NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO *NJILAS: DANCE E ESQUEÇA SUAS DORES*

“*Transits and Routes of Art-Life in the Creative Process of the Theater Play
NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores*”

Renata Alessandra Weber*

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Uberlândia

Alexandre Silva Nunes**

Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena
Universidade Federal de Goiás

RESUMO: O presente artigo traça uma breve análise do processo de construção da personagem *Afoju*, no contexto do espetáculo *NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores*, buscando identificar, na singularidade de uma prática cênica específica, importante aporte de reflexão sobre aspectos universais da formação da atriz, além de fundamentos metodológicos da prática e criação teatral.

Palavras-chave: Atriz; Mito; Processos de Criação.

ABSTRACT: The present paper provides a brief analysis about the creation process of the *Afoju* character in context of the theater play *NJILAS: Dance e Esqueça suas Dores*, in order to identify, in the singularity of a specific scenic practice, important contribution of reflection about universal aspects of the actress training, as also methodological fundaments of the practice and creation theatrical.

Keywords: Actress; Myth; Creative Process.

Para que um ponto de vista seja útil, temos que assumi-lo totalmente e defendê-lo até a morte. Mas, ao mesmo tempo, uma voz interior nos sussurra: “Não o leve muito a sério. Mantenha-o firmemente, abandone-o sem constrangimento”.
(PETER BROOK)

Gostaria de iniciar este artigo utilizando uma imagem de referência, a imagem daquilo que estabelece relação/conexão entre duas ou mais coisas, na condição de *liminaridade*. Nossa ideia de liminaridade provém etimologicamente do latim *limes*, termo que se refere à ideia de fronteira, de uma via que se estabelece entre dois campos distintos, sendo portanto um elo de ligação entre eles. Em inglês, o termo *limen* tem sentido similar, e se tornou mais conhecido em nosso meio, depois que alguns autores deslocaram seu uso, aplicando-o no contexto das artes da cena. Segundo Richard Schechner, *limen* é um termo originalmente utilizado na arquitetura e significa literalmente “um limiar ou peitoril, uma fina faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em si mesmo” (SCHECHNER, 2012, p. 64). Se, na estrutura arquitetônica de um edifício teatral clássico, o proscênio constitui esse espaço *entre* cena e vida, Richard Schechner em uma releitura do termo aproxima seu sentido original do conceito de performance, quando apresenta esse espaço vazio de *entres* como local da ação

ritual. Neste sentido, a experiência que uso como referência reflexiva para o presente texto, possui igual caráter intermediário, entrecruzando meus próprios limiares de arte-vida.

Sob o ponto de vista de quem que está no centro da construção da ação no teatro, o *entre* que emerge do dialogo estabelecido no processo de formação da atriz¹ é passível de ser identificado, tanto com os aspectos metodológicos quanto no que se refere ao âmbito humano, entrelaçando as formações social, cultural, emocional e artística. Compreendo aqui, portanto, o processo de formação da atriz de modo amplo, capaz de abranger a totalidade da pessoa, como observam diversos dos encenadores modernos e contemporâneos, que se dedicaram ao assunto. Sobre este assunto, é oportuno também observar que as primeiras impressões do indivíduo estão diretamente ligadas ao olhar do outro, tal como o processo de formação da atriz se estabelece em relação às alteridades que lhe acompanham nesse processo, tais como o encenador e o espectador, como sinaliza o encenador inglês Peter Brook:

Os atores cedem facilmente à tentação de impor suas próprias fantasias, suas teorias ou obsessões pessoais, e o diretor deve saber o que incentivar e o que evitar. Deve ajudar o ator tanto a ser ele mesmo como a ir além de si mesmo, para que possa surgir um entendimento que supere a noção limitada que cada indivíduo tem da realidade. (BROOK, 1995, p. 35)

Na dialética de minha formação pessoal, pude observar que as primeiras lições de moralidade, ética e padrões comportamentais, tal como as primeiras lições teatrais em sala de ensaio, basearam-se em regras rígidas e modelos ideais a serem alcançados. Nascida mulher numa sociedade patriarcal, desenvolvi diversas marcas da exigência sociocultural brasileira que, durante o processo artístico, mostraram-se mais brandas, apesar de também padronizarem ferozmente formas de expressão rígidas que se cristalizaram em meu corpo até poucos anos atrás.

Como em minha vida pessoal fui educada a controlar qualquer impulso capaz de desviar-me dos padrões considerados adequados, tive facilidade de adaptação quando, no teatro, fui conduzida nos primeiros passos de formação conforme um modelo artístico tido como adequado. Segundo esse modelo, a imitação de formas externas e pré-definidas seria o ideal de atuação, não havendo espaço para um processo criativo singular e autônomo. Senti-me até mesmo confortável nesse contexto e o conforto também logrou algumas recompensas, como o reconhecimento público e a identificação ilusória com um sistema no qual me sentia familiarizada.

Nesse modelo, o principal trabalho de preparação era o chamado *trabalho de mesa*, durante o qual, através de repetidas leituras

do texto, era possível dar asas à imaginação e produzir um material abstrato, mas que logo seria racionalizado pelos pensamentos que determinariam a forma a ser reproduzida. Esse processo me acompanhou por anos e me rendeu vícios que bloquearam a singularidade de minha expressão, apesar dela permanecer viva e resguardada, entre as engrenagens do controle.

Na busca pela formação acadêmica, passei a ter contato com as grandes teorias de teatro e metodologias de encenação/atuação, como as apresentadas por Peter Brook (1925 –), Antonin Artaud (1896 – 1946) ou Jerzy Grotowski (1933 – 1999). E apesar de estudá-las com dedicação, elas me pareciam distantes e quase inalcançáveis. Somente o exercício da leitura desses autores já se mostrava tarefa demasiado complexa, pois muitos de seus conteúdos se distanciavam da minha capacidade de compreensão e muito distantes dos preceitos que carregava comigo. Apesar disso, permanecia interessada, porque identificava nessas ideias a possibilidade de contato com um movimento interno que solicitava atenção e me fazia acreditar que os modelos antes apreendidos deixavam muitas lacunas em aberto.

Essa dicotomia não é decerto nova e remonta às próprias rupturas e transformações que o teatro moderno promoveu, mas gostaria de discutir o tema sob um ponto de vista

mais singular, ou seja, do modo como essas transformações aconteceram em minha trajetória. Para isso, tomarei como referência um processo específico de criação cênica experimentado no LABORATORI TEATRO², do qual faço parte. Mais precisamente o processo de composição do espetáculo *NJILAS - Dance e Esqueça suas Dores*. Nesse contexto, buscarei também discutir a dinâmica que observei entre as dimensões da formação pessoal e da formação artística, como mencionado anteriormente.

Njilas é um espetáculo produzido e encenado pelo LABORATORI, tendo como principal inspiração a tragédia grega *As Bacantes*, de Eurípedes, bem como a *Epidemia de Dança*³ de 1518, ocorrida em Estrasburgo. A montagem estabelece ainda um entrecruzamento mítico entre Grécia e África, a partir do contexto multicultural brasileiro, mesclando ritual, teatro, dança e vida.

O enredo de referência, criado em colaboração com a dramaturga Luciana Lyra, se desenvolve em duas cidades imaginárias: Mpambu, onde tudo é terra, e Lorum, onde tudo é céu. Eledá (correlação com Penteu, de *As Bacantes*), uma mulher de traços marcadamente rígidos, governa Lorum, sob a égide da ordem e da razão, quando uma estranha epidemia de dança se apodera das mulheres da cidade, levando-as a estabelecer uma relação diferenciada

com seus corpos e a se reconciliarem com o prazer e com a própria feminilidade esquecida. A causa da epidemia é atribuída à chegada de um estrangeiro, Eliguá (correlação com Dioniso), oriundo de Mpambu. Uma a uma, todas as mulheres de Lorum são contagiadas pela epidemia, com exceção da governante. Decidida a conter o movimento que ameaça seu domínio, Eledá ordena a prisão do estrangeiro, o que não se mostra muito eficaz. Ao fim, ela própria não resiste à força da epidemia e também se entrega às danças e rituais, oportunidade na qual se surpreende com a redescoberta de sua própria natureza.

Apresento o espetáculo *NJILAS* como índice de referência destas reflexões por se tratar de uma experiência artística que surgiu, para mim, com a mesma força com que a figura mítica de Eliguá surge em Lorum, levando-me/levando-as a redescobrir, pelo contato com o corpo, a singularidade subjetiva e intransferível de cada um. Revelando novos caminhos, no que diz respeito ao processo criativo em teatro-vida.

Nesse contexto cênico, de expressão corporal, dança, canto e música, fui desafiada a construir a personagem Afoju (correlação com Tirésias, de *As Bacantes*), uma velha sábia e cega, que, tomada pelo movimento de Eliguá, dança pelas ruas de Lorum em contato direto com a

potência de seus desejos e de sua feminilidade adormecida.

Tal como todas as demais personagens, Afoju também experimenta, no espetáculo, um momento de crise/transformação, operado pela epidemia e pelo contato com a figura mítica do deus que a propaga. Mas a construção desse processo de transformação não foi tarefa fácil, para ela não havia modelos. Foi necessário que me dedicasse a um auto-estudo corporal e psicológico, com a capacidade de provocar igual transformação em mim, como atriz. É nessa altura do percurso que surge o conflito que me trouxe à necessidade de aprofundamento nas práticas que me induziram a abandonar conceitos prévios, e a desenvolver o que entendo como uma inteligência sensorial pautada na vivência do desejo, adotando como método a identificação e a permanência no estado de prazer. Romper com as regras impassíveis de Eledá e se entregar às mãos do estrangeiro (Eliguá) significou também o rompimento com a formação teatral que carregava e que engessava minha singularidade de atriz, para desenvolver outras formas de expressão.

Sob a forma de Eliguá, a energia dionisíaca do espetáculo é, notadamente, a condutora dessa dupla experiência. O espetáculo discute o lugar do corpo, e principalmente o lugar do corpo feminino, em meio a uma sociedade

historicamente repressora. Encorajadas pelo movimento feminista e pelas conquistas alcançadas em prol dos direitos de igualdade entre gêneros, mulheres adquiriram e acumularam papéis na “vida acadêmica, científica, política e de negócios” (PEDRAZA, 2002, p. 57), assumindo também um aspecto titânico, necessário ao cumprimento de tais demandas, porém relegando o contato com a própria intuição. Entendo que o retorno simbólico a Dioniso é essencial para a reconexão com o corpo e a emoção, assim como destaca Rafael López-Pedraza:

Com a repressão do Dioniso emocional, aparece a repressão do corpo. Ivan Linforth (1973, 327) diz que o corpo é sempre dionisíaco; disso podemos deduzir que Dioniso sempre é o corpo. Isto significa abandonar o intelecto e estar no corpo, sentir o corpo. Para mim, o tesouro mais valioso que se possa alcançar em psicoterapia é o corpo emocional e isto, obviamente, está relacionado com Dioniso. Poderíamos dizer que existe um Dioniso em nosso corpo, que está esperando a fim de ser contactado e nos dar acesso à riqueza de suas emoções e sentimentos. (Ibid, p. 40)

Como já mencionado, o espetáculo estabelece um entrecruzamento mítico entre Grécia e África. Então, se a cultura greco-romana se manifesta como fundo estrutural dramático do espetáculo e coloca Eliguá-Dioniso como provocador de transmutações psicofísicas, o imaginário africano ocupa o primeiro plano, também em estreita relação com o corpo. Assim, para a criação da mitologia particular de cada

personagem, a mítica africana atuou como base composicional para construção física e imagética dos atores, além de colaborar na composição dos demais elementos de caracterização.

Afoju, por sua vez, é resultado do entrecruzamento artístico do personagem grego Tirésias, o velho adivinho cego de *As Bacantes*, e os orixás africanos Oxalá e Nanã Burukê. Nesse sentido, é importante observar a particularidade unificante desses três arquétipos, relativa à *experiência da velhice*. Remontamos aqui a discussão sobre o corpo na sociedade, porém não se trata mais, somente, de um corpo feminino e suas cicatrizes, mas de um corpo feminino e idoso. No século onde a beleza e a juventude se tornaram *sagradas*, viver a experiência da velhice torna-se *sacrilégio*, tal como “sentir a força da depressão, dolorosamente, na repentina diminuição da atividade física, na lentidão dos movimentos e na perda da flexibilidade” (PEDRAZA, p. 79). De modo dialético, entretanto, é na terceira idade que o mesmo autor entrevê o momento mais oportuno para a vivência do corpo dionisíaco.

Os estudos sobre a formação do ator são ainda relativamente recentes. Como observa Jean-Jacques Roubine, é praticamente a partir do surgimento da figura do encenador, no final do século XIX, que o teatro passa a ser pensado de modo mais autônomo, quando também têm

início discussões mais específicas sobre o trabalho do ator e de sua formação (ROUBINE, 1998, p. 170). Constantin Stanislavski (1863-1938) é considerado uma das principais referências no assunto, sendo seguido ou combatido por encenadores posteriores, como Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Antonin Artaud (1896 – 1948), Jerzy Grotowski (1933 – 1999), Bertolt Brecht (1898 – 1956), Peter Brook (1925 –), entre outros. Antes disso, apenas Denis Diderot (1713 – 1784) teria elaborado algumas ideias acerca do trabalho específico do ator (DIDEROT, 2000), entretanto a partir de uma visão demasiado teórica e sem indicativos claros sobre método e técnica.

Dentre os autores citados acima, Grotowski é aquele com o qual encontrei maior afinidade. Especialmente preocupado com a prática teatral, em si, ele criou e desenvolveu técnicas voltadas ao abandono de expressões cristalizadas, buscando conduzir seus atores ao conhecido estado de desvelamento diante o público. Seus processos apontam para a quebra das resistências acumuladas, de modo a nos colocar em contínuo estado de desafio. Deste modo, seria possível acesso a zonas desconhecidas de si mesmo: “O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo” (GROTOWSKI, 1992, p. 48).

Por outro lado, a concepção de encenação de Peter Brook mostra-se mais próxima da que venho experimentando no LABORATORI, assim como sua distinção em relação aos conceitos clássicos de direção parecem apontar diretamente para as questões que venho discutindo, ou seja, entre os modelos de expressão pré-definidos e as perspectivas abertas, que permitem a redescoberta da origem do teatro a cada dia. Nas palavras do próprio Brook:

Os ensaios devem criar uma atmosfera na qual os atores sintam-se livres para mostrar tudo que puderem trazer para a peça. Por isso é que nas primeiras fases de ensaio tudo está em aberto e não imponho absolutamente nada. Em certo sentido, isto é diametralmente oposto à técnica pela qual, no primeiro dia, o diretor faz uma preleção sobre o que a peça significa e o modo pelo qual pretende abordá-la. (BROOK, 1995, p. 20)

Com o avanço das pesquisas acadêmicas, muitas reflexões vêm sendo realizadas nesse campo, comumente traçando-se referências diretas e/ou indiretas com os principais encenadores dos séculos XX e XXI. Dentre estas, grande é o número de pesquisas baseadas em processos práticos específicos, através dos quais teoria e prática podem se encontrar.

O ator, pesquisador e diretor brasileiro Luís Otávio Burnier (1956 – 1995) é exemplo recorrente de um artista que uniu suas pesquisas acadêmicas à prática artística. Com a criação do

LUME⁴, fundado oficialmente em 1985, Burnier passou a ser referência importante na criação e desenvolvimento de técnicas de representação, como importante legado, no que se refere aos processos que visam a quebra de resistências. Como em Grotowski e em Eugênio Barba, também em Burnier o trabalho físico intenso é prerrogativa de trabalho:

Uma vez ultrapassada essa fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos “tomarem corpo”. Se eles existem em seu interior, devem agora ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação. (BURNIER, 2001, p. 27)

Numa linha distinta, mas também se solidificando como referência na criação de procedimentos metodológicos claros destinados ao trabalho do ator, é possível mencionar o trabalho do encenador Antunes Filho. Junto ao CPT⁵ (1982 –), Antunes foi o responsável pelo que Sebastião Milaré chamou de “uma das mais discutidas e festejadas manifestações do teatro brasileiro contemporâneo: o *prêt-à-porter*” (MILARÉ, 2010, p. 337). Descrito como um exercício de naturalismo, mas não

o naturalismo ainda praticado em nosso teatro, eco do século XIX, mantenedor da emoção e do sentimento

como ferramentas expressivas, (e sim) o recém nascido falso naturalismo, que permite ao ator desenvolver na cena grandes emoções, não se deixando contaminar por elas (Ibid, p. 337).

No caso específico das experiências levantadas aqui, é fundamental observar também que o processo criativo do LABORATORI, no qual venho trabalhando já há cerca de sete anos, tendo participado de sua própria fundação, mantém-se como fonte primária e independente de reflexão, ainda que se utilize de procedimentos similares ou se aproxime/afaste de diversos outros grupos e encenadores. Uma das bases formativas do grupo é também o desenvolvimento de processos que oportunizem ao ator o encontro com sua expressão singular, numa relação viva com seus *entre-lugares*. Nesse caso, uma aproximação com o campo do imaginário mostra-se bastante importante, o que qualifica o trabalho do grupo de modo independente, pelo cruzamento singular que estabelece entre diferentes teorias e experiências. Como observa Nunes:

O trabalho criativo de atuação necessita entrar em contato com o fluxo ininterrupto do imaginal, do devaneio, que vai levando as coisas (uma após a outra, porque é assim que o mundo físico está estruturado, com tempo e espaço) a se fazerem por si sós, numa cadência de devires infinitos. Eu sou muitos (como Deleuze e Guatarri também concluem) e não parece mais haver razão para descrever rupturas entre sujeito e objeto. Em tudo há um devir de sujeito e a

subjetividade é também objetiva e coletiva: as coisas são *almadas* (Hillman). (NUNES, 2005, p. 153)

De certa forma, essa perspectiva de coisas *almadas*, nas palavras de Hillman, pode ser aproximada da fórmula nietzscheana de correlação entre o apolíneo e o dionisíaco, ou seja, entre perspectivas que apesar de aparentarem oposição, mostram-se capazes de interação. Como observou Renato Cohen, ainda em seus estudos cênicos sobre a linguagem da performance,

Não há também, como coloca Jacó Guinsburg, o elemento dionisíaco sem o apolíneo. Uma “criação” dionisíaca só se corporifica através de uma “forma” apolínea. Um não existe sem o outro, como na imagem do Tao não existe o yin sem o yang. É a união das antinomias. (COHEN, 1989, p. 63)

Retomando as reflexões sobre o processo criativo do espetáculo, mesmo adotando metodologia semelhante à proposta por Brook, no que diz respeito ao desapego inicial diante de ideias pré-definidas, o processo de construção de Afoju apontava também para a necessidade de uma criação de *partituras corporais* correlacionadas a imagens arquetípicas bem definidas no imaginário, de modo a estabelecer conexões sólidas com os referenciais mencionados. Deste modo, retornamos ao *limen*, agora como o espaço vazio no *entre* em que essa personagem foi desenvolvida. Como um corredor que leva de um cômodo a outro da casa ou uma

via que interliga duas esquinas, o corpo curvado de velha que abandona essa condição para dançar foi concebido durante experimentação corporal de suas imagens míticas de referência: Tirésias, Nanã e Oxalá.

A primeira etapa desse processo de criação se deu pela busca por imagens e representações destas figuras que enfatizassem seu potencial físico. Depois, partimos para a corporificação das mesmas, a partir de uma reprodução física fiel à conformação original da figura, permanecendo nela por longos períodos, de modo a integrar profundamente a lógica corporal do mito. Esse processo se repetiu continuamente por diferentes períodos de tempo, para que essa compreensão interior emergisse, numa espécie de renascimento individual do mito.

Na seqüência, a experiência com as imagens se mostrou mais potente quando passamos a explorar não a imagem em si, mas as construções de transição entre uma imagem e outra, nas elaborações corporais que emergiam a partir do movimento transitório *entre* uma e outra. Experiência de um vazio pronto a ser preenchido com devaneios subjetivos. Pois foi nesse percurso de construção e desconstrução, no limiar das fronteiras *entre* cada figura, que emergiram posturas e deslocamentos que constituíram a base corporal da personagem, conferindo-lhe

uma mitopoética própria, já distante das fontes originais.

Nesse processo, que era não apenas pessoal como também coletivo, a transformação psicofísica da personagem acompanhou uma construção de partituras não apenas com base nas referências imagéticas de cada personagem, mas também do contágio advindo da relação com a corporeidade das outras personagens – Labalaba (signo da beleza), Frau (tempestade), Eledá (poder) e Elikan (servidão). Esse trânsito colaborou como revelação de faces desconhecidas de si mesma, como alteridades de si.

Como o subtítulo do espetáculo sugere (*Dance e Esqueça suas Dores*), a dança de cada personagem é tida como sintoma de sua própria transformação. Assim, fui conduzida à criação de uma dança sem qualquer proximidade com a noção habitual de coreografia, mas uma dança como expressão espontânea de desejos e prazeres através dos quais seria possível transgredir preceitos delineados pelo pensamento. A princípio, tentei dominar o pensamento, mas essa escolha não se mostrou acertada, já que travei uma batalha que se configurou em mais resistência para ceder aos impulsos. Aceitar o material racional, portanto, fez escorrer pelo mesmo corpo resistente, diferentes qualidades de tensão.

Diria que essa experiência de construção da própria dança de transformação da personagem, que era também minha dança de transformação criativa, constituiu um dos cerne mais importantes do processo, mantendo-se viva até hoje, enquanto processo contínuo de construção, desconstrução e reconstrução. Trata-se de uma experiência de jogar com a própria efemeridade, visto que sua execução, a cada sessão de espetáculo, está diretamente ligada ao estado psicofísico do momento da atuação. O que não invalida o processo anterior de criação, ao contrário, evidencia sua importância, no diálogo fundamental entre atriz e diretor. Como diz Brook, quando atento a isso, você “verá que um diretor compreensivo, mas rigoroso pode ajudá-lo a distinguir entre intuições que conduzem à verdade e sensações autocomplacentes” (BROOK, 1995, p. 36).

As experiências descritas acima ilustram parte da investigação teórico-prática que geraram a personagem. Identifico-os como sendo apenas parte, visto que outros aspectos também participaram e continuam em processo, de modo tão essencial quanto os primeiros, incluindo aqueles que se formulam no ato da interatividade com a “voz do receptor-autor”, que interfere e cria, lavrando terreno fértil para um movimento de constante experimentação, incorporando “o acaso, a descontinuidade, a assimetria, a

complexidade e o fenômeno em toda a sua escala mediando o sujeito expressante no bojo da cena” (COHEN, 1998, p. 26).

Por fim, essa abertura criativa para a reconstrução de determinadas partituras conforme o estado psicofísico de cada momento de atuação, mostrou-se importante elemento no processo formativo, porque define a formação não como algo que se inicia e termina, mas como uma meta sempre em movimento. Aqui nos aproximamos. E tudo isso não seria possível sem a conexão direta entre mito e cena, técnica e contexto. Essa perspectiva foi muito bem delineada por Cohen, funcionando como referência fundamental ao trabalho que empreendi:

Particularmente, acrescento um outro operador – a operação do *mythos* – que vai dar corporeidade, mitificação e enlevo à criação espetacular. Estabelecendo *arques* de contorno, mitologias pessoais ao *performer*, o contato com o grande texto da cultura inseminando memória e mito, a operação mitologizadora organiza o *topos* psíquico, sensório e paracognitivo do espetáculo, criando planos de imanência. (Ibid, p. XXVIII)

Aqui passeamos por diversas experiências e autores, num *transe* teoria-prática diversificado. Mas se colocadas frente a frente as diferentes linhas de pensamento que suscitam o processo de criação de uma atriz, de forma inerente estaremos revelando os pontos de contato e de distanciamento com a formação artística e

peçoal da mesma. Na experiência de montagem do espetáculo analisado nesse artigo, declinei-me ante o conflito vigente *entre* a proposta de encenação que, em suas provocações se mostrava incompatível com minhas possibilidades. Portanto foi necessário trabalhar em função do nascimento da personagem sincronicamente ao (re)nascimento da atriz.

sobre o próprio corpo, o que levou à morte (por exaustão) um número significativo de pessoas. Várias foram as especulações acerca das causas do fenômeno, uma delas a crença de que se tratava de uma maldição. Esse episódio possui documentação escassa, havendo apenas algumas fontes bibliográficas disponíveis, como o livro de autoria de John Waller, *A Time to Dance a Time To Die: the extraordinary story of the dancing plague of 1518* (WALLER, 2009). No espetáculo, fazemos um entrelaçamento entre a história de Estrasburgo, o mito de Dioniso e o contexto das religiões afro-brasileiras, num Brasil cristão.

NOTAS

¹ Aqui, o substantivo feminino atriz será utilizado frequentemente e com sentido amplo, podendo se referir também ao trabalho do ator, de forma indiferenciada. O artigo foi escrito a duas mãos, mas a primeira autora é sujeito do discurso, de modo que a opção pelo substantivo feminino considera esse dado, bem como constitui uma opção ideológica que se conecta a aspectos da pesquisa que serão desenvolvidos ao longo do texto.

² LABROSATORI – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena, coordenado pelo Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes, da Universidade Federal de Goiás.

³ A *Epidemia de Dança* foi um episódio ocorrido no ano de 1518 em Estrasburgo, na França, na época ainda sob o domínio do Império Romano-Germânico. Segundo relatos, uma mulher conhecida como Frau Troffea pôs-se a dançar freneticamente e, um mês depois, várias pessoas foram tomadas por essa espécie de dança que não permitia o controle

⁴ Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais, da UNICAMP.

⁵ Centro de Pesquisas Teatrais.

REFERÊNCIAS

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

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

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

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

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

NUNES, Alexandre Silva. *ATOR & ALMA: A Morte como Método*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

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

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

* RENATA ALESSANDRA WEBER é mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. É Licenciada em Artes pelo Centro Universitário Filadélfia - Unifil (2015), Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2011), Técnica em Artes Dramáticas - Ator pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial - SENAC/MT (2005) e professora substituta nos cursos de Teatro e Direção de arte da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) na Universidade Federal de Goiás - UFG. É atriz e pesquisadora do LABORSATORI - Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena. Foi atriz e preparadora de elenco na Cia. de teatro Sala 3, de 2006 a início de 2016. Foi atriz e produtora do Grupo Experimental de Teatro - GET, de 2012 a final de 2015.

**ALEANDRE SILVA NUNES é Doutor em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2010), Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2005) e Licenciado em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Pernambuco (2000). É Professor Adjunto da Universidade Federal de Goiás (UFG), na área de Artes da Cena, e coordena o curso de Direção de Arte. É editor-chefe da revista Arte da Cena e líder do grupo de pesquisa ÍMAN - Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena. Coordena o LABORSATORI - Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa nas Artes da Cena. É autor do livro ATOR, SATOR, SATORI - Labor e Torpor na Arte de Personificar, publicado pela Editora da UFG.

Artigo submetido em: 08/11/2017

Aprovado em: 26/12/2017