

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**TRANSFORMA-SE O CORPO PARA O CORPO TRANSFORMAR O MEIO -
CORPOS DE TEATRO EM FABRICAÇÃO COM O GRUPO SONHUS TEATRO
RITUAL**

ROBERTO MURILO XAVIER REIS

GOIÂNIA

2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

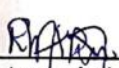
Nome completo do autor: Roberto Murilo Xavier Reis

Título do trabalho: TRANSFORMA-SE O CORPO PARA O CORPO TRANSFORMAR O MEIO – CORPOS DE TEATRO EM FABRICAÇÃO COM O GRUPO SONHUS TEATRO RITUAL

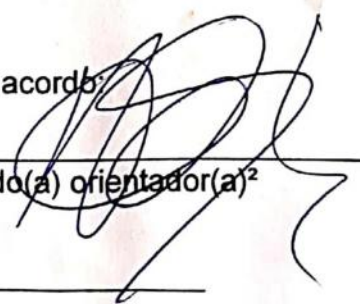
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 24/01/19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

ROBERTO MURILO XAVIER REIS

**TRANSFORMA-SE O CORPO PARA O CORPO TRANSFORMAR O MEIO -
CORPOS DE TEATRO EM FABRICAÇÃO COM O GRUPO SONHUS TEATRO
RITUAL**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Goiás, como parte das exigências
para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof.º Gabriel O. Alvarez

GOIÂNIA
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Xavier Reis, Roberto Murilo

TRANSFORMA-SE O CORPO PARA O CORPO TRANSFORMAR
O MEIO [manuscrito] : CORPOS DE TEATRO EM FABRICAÇÃO COM
O GRUPO SONHUS TEATRO RITUAL / Roberto Murilo Xavier Reis. -
2018.

cviii, 108 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Omar Alvarez.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, ,
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2018.

Bibliografia.

Inclui fotografias.

1. antropologia. 2. corpo. 3. performance. 4. teatro. I. Omar
Alvarez, Gabriel, orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
ROBERTO MURILO XAVIER REIS**

Aos dezessete dias do mês de abril de 2018, às 9 horas, na Sala AS-01 do prédio de Humanidades da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado do mestrando **ROBERTO MURILO XAVIER REIS**, intitulada *TRANSFORMA-SE O CORPO PARA O CORPO TRANSFORMAR O MEIO – CORPOS DE TEATRO EM FABRICAÇÃO COM O GRUPO SONHUS TEATRO RITUAL*. A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes Professores Doutores: Gabriel Omar Alvarez (PPGAS/UFG/presidente), Luis Felipe Kojima Hirano (PPGAS/UFG), Ana Lúcia Ferraz (UFF) e Robson Corrêa de Camargo (suplente – PPGCP/UFG). O candidato apresentou o trabalho, os examinadores o arguíram e ele respondeu às arguições. Às ____ horas, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, pela qual foram atribuídos ao mestrando os seguintes resultados:

☒ **Aprovado** () Reprovado

Dr. Gabriel Omar Alvarez _____

☒ **Aprovado** () Reprovado

Dr. Luis Felipe Kojima Hirano _____

☒ **Aprovado** () Reprovado

Dr.^a Ana Lúcia Ferraz _____

Resultado Final _____

Reaberta a sessão pública, o presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por mim, Elder Pereira Dias, secretário do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, e pelos membros da Banca Examinadora.

Elder Pereira Dias _____

AGRADECIMENTOS

Em distintos momentos, me foi necessário elevar os pensamentos e pedir ajuda para forças que estariam além da materialidade. Agradeço a essas forças em primeiro lugar pois acredito que sem elas nada seria possível.

Agradeço imensamente a minha mãe Hilda e a meu pai Josias, que foram os principais propiciadores para que este trabalho acontecesse. Agradeço também a meu irmão João Maurício, e à família: tias, tios, primas, primos, etc.

Agradeço também imensamente ao Grupo Sonhus Teatro Ritual: Jô, Lorrana, Nando e Pablo, por terem sido abertos, disponíveis, atenciosos e interessados. Agradeço muito por terem topado essa empreitada e espero ter feito jus aos esforços cotidianos do grupo com meu modesto trabalho.

Agradeço meu orientador, Gabriel O. Alvarez, por todo o auxílio dispensado.

Agradeço minhas amigas Tarsilla Couto de Brito e Paula Nogueira, que me auxiliaram muito no processo de ingresso no mestrado. A última também aguentou muito de meus piores momentos, além de ter me oferecido muitos conselhos acadêmicos e de vida. Agradeço minha amiga Inara Caiado, por ter sido companheira em diversos dos workshops do Grupo Sonhus e ter me propiciado bons momentos de troca de ideias.

Ainda no rol das amizades, pessoas fundamentais e que me deram muito suporte de diferentes formas, inclusive acadêmicas, e que me acompanham há anos: Aline do Carmo, Felipe Silva, Lyanna Carvalho, Tatiane Santana e Victor Curado. Agradeço também meu grupo de amigos atualmente mais próximos representados pelo “círculo do Goiânia 2 e arredores”. E Lidia Lacerda, que contribuiu com apoio constante, diálogos e livros.

Agradeço a Ana Lúcia Ferraz e Luiz Felipe Kojima Hirano, componentes da banca, pela generosidade. Minha gratidão às professoras e professores com as/os quais tive contato no PPGAS/UFG: Carlos Eduardo Henning, Maria Luiza Rodrigues Souza, Manuel Ferreira Lima Filho, Camila Mainardi e Suzane de Alencar Vieira. Sem as ricas aulas e diálogos eu não poderia ter concluído este percurso. Agradeço também a todas/todos minhas/meus colegas de turma.

RESUMO

O presente trabalho investiga a fabricação do corpo do Grupo Sonhus Teatro Ritual, envolvendo suas concepções, técnicas utilizadas e vínculos com diferentes tradições. Coloca-se em diálogo perspectivas antropológicas e teatrais como forma de oferecer possíveis olhares sobre práticas do grupo. Utiliza-se o referencial de Csordas (2008) e Victor Turner (1982, 1987, 2005) para investigar o corpo, propondo leituras fenomenológicas, mas também enfatizando o aspecto comunicacional do corpo através da ideia de corpo-símbolo. Passa-se por um percurso de busca por entender relações de ritual e performance, centrais para o entendimento do Grupo Sonhus, e relacionados a sua *Weltanschauung*, investigada de forma mais pormenorizada através de práticas e discursos. A realização do trabalho se deu através de aprendizado de práticas no corpo performaticamente, mas também observação-participante e diálogos privilegiados. Chega-se à ideia de que o corpo visado pelo grupo é um corpo em transformação e que atinge as pessoas buscando transformá-las.

Palavras-chave: Corpo, performance, símbolo, energia.

ABSTRACT

The following work researchs the making of the body of Grupo Sonhus Teatro Ritual, relating to its visions, techniques and links with various traditions. Anthropological and theatrical perspectives are put in dialogue in order to offer possibilities of approaching the group praxis. Csordas (2008) and Victor Turner (1982, 1987, 2005) are mobilized to think about the body: phenomenological views, but also emphasizing the comunicational field of the body through the ideia of symbol-body. A path that aims to understand connections between ritual and performance is followed, a central aspect to Grupo Sonhus understaings, and related to their *Weltanschauung*, analysed with a greater focus through their practices and discourses. The making of this work took place with the performatic learning of practices, but also with participant-observation and special dialogues. We reach the idea that the group aims to a body in transformation and that it hits people seeking their transformation as well.

Palavras-chave: Body, performance, symbol, energy.

LISTA DE FIGURAS

- Fotografia 1 – Jô de Oliveira, Pablo Angelino e eu em treinamento de kathakali. A posição dos braços é uma posição tradicional da prática. Abaixo, estamos movimentando nossos pés e vemos também a tentativa acima de se manter a coluna ereta, o que não consigo fazer tão bem. 18
- Fotografia 2 – Eu e Nando Rocha em treino-ensaio. O ângulo permite ver que olho rapidamente para a câmera e que Nando tem um momento de diálogo com o grupo, repassando conhecimentos e instruções. Minha posição é uma tentativa de flexionar as costas. 19
- Fotografia 3 – Jô de Oliveira em treinamento faz uma posição invertida. Essas posições auxiliam na busca por um formato de equilíbrio diferenciado e Jô me relatou que também influem positivamente na oxigenação do cérebro. 35
- Fotografia 4 – Jô performa em treino-ensaio a associação de diferentes caminhares no corpo: centopeia, coruja e lagartixa. Estamos na sala de teatro preta. Nando não está enfocado, mas a condução é proposta por ele. 50
- Fotografia 5 – Lorrana em estado de presença diferenciado, no processo criativo da performance cênica “Sal”, que envolveu dança pessoal. 61
- Fotografia 6 – Pablo Angelino faz a prática de caminhar sobre a cabeça dos ancestrais, em treino-ensaio do espetáculo Travessia Kanü-Shi. Propõe-se estado diferenciado de vivência em que se experiencia a prática de forma plena 81
- Fotografia 7 – Jô em momento de expressão vocal durante processo criativo da performance cênica “Sal”. Ela dá um grito em que expressa muitas das energias que estão dentro de si, e que remete ao barulho de pássaros. 83
- Fotografia 8 – Foto do espetáculo “A Fantástica Máquina Humana” com Jô e Pablo em cena. Percebe-se as formas diferenciadas que o corpo assume como tentativa de gerar fluxos de energia e que acabam por criar também uma ideia de corpo em fluxo e em viagem. 86

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1. Sobre o fazer da pesquisa.	21
 2. FABRICAÇÃO DO CORPO, CORPO EM PERFORMANCE, CORPO-SÍMBOLO E CORPOREIDADE	24
2.1. Fabricação do corpo.	24
2.2. Performance e ritual.....	30
2.3. O corpo da performance é diferente do corpo cotidiano.	34
2.4. Um dos (muitos) entendimentos do corpo da performance no teatro: Artaud e a ritualidade	39
2.5. Uma primeira aproximação à fabricação de corpo do Grupo Sonhus	41
2.6. Treinamento e fabricação do corpo-símbolo.	49
2.7. Fabricação de corpo na compreensão da corporeidade com Csordas	54
 3. CORPO-SÍMBOLO SENDO CONSTRUÍDO NA INTERAÇÃO E NA PERCEPÇÃO	57
3.1. Jeitos de caminhar: fabricação do corpo, bicho no corpo.....	57
3.2. Jeitos de se mover: fabricação do corpo, não-eu, não não-eu e eu.	62
3.3. Corpo e mente para o Grupo Sonhus.	64
3.4. Jeitos de caminhar: autoconhecimento, a busca e a liminaridade	70
3.5. Incorporar a técnica, Treino Ritual Completo, tradições e <i>Weltanschauung</i>	72
3.6. Caminhar sobre a cabeça dos ancestrais: energia, organicidade e ritual.	80
3.7. Espalhando-se pelo espaço: voz é corpo.	93
3.8. Corpo que comunica: superar limites.	95
 4. CONCLUSÃO.....	100
 5.BIBLIOGRAFIA.	104

I. INTRODUÇÃO

O corpo como assunto de interesse antropológico é o grande foco da realização desse estudo. Mais especificamente, o corpo em situações de treinamento e criação, que antecede as performances cênicas. Desejo investigar o que há de particular nesse corpo e para isso realizo trabalho conjuntamente ao Grupo Sonhus Teatro Ritual. Esse foco se dá devido ao fato de que o grupo centra sua prática no corpo, explorando vertentes do chamado Teatro Físico. Tomei a decisão de que a pesquisa se constituísse através da aprendizagem na prática com o meu corpo de pesquisador. Além disso, a construção da pesquisa se dá com diálogos sobre as situações vivenciadas em conjunto, muitas perguntas de minha parte para os integrantes do grupo, e realização de bate-papos, que podem ser entendidos como entrevistas pré-estruturadas.

Também foi parte integrante da pesquisa um momento de observação em que eu como pesquisador estive sentado percebendo e anotando as práticas, com menos interações entre eu e o grupo. Pretendo analisar como o Grupo Sonhus se organiza e como isso deriva numa fabricação de corpo específica. As situações investigadas antecede a performance cênica propriamente dita, mas são também entendidas como situações performáticas. Será levado em conta o conceito de corpo-símbolo, bem como a vivência do corpo em situação ritual. Técnicas do corpo serão abordadas para explorar a fabricação do corpo empreendida pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual e referências às tradições que informam a construção desse corpo serão realizadas.

Neste momento digito. Não é um ato planejado milimetricamente. Apenas aciono e faço. Imaginem-se agora num mundo onde cada movimento dos seus dedos tivesse que ser coreografado. Mas que permitisse que você influísse na coreografia. Você poderia propor, por exemplo, um aumentar da velocidade da digitação, ou um tique que você não tem.

Digito com intenção de fazer um texto. Um texto com sentidos e intenções definidos. Um texto que se apresenta tal como composto. Agora imaginem-se de novo neste outro mundo, e aqui, não se apresenta o texto. Ou, melhor dizendo, o texto é a própria ação, é o mover dos dedos. O texto é visto enquanto se faz. Nesse mundo, em que me emaranhei um pouco, prefere-se que tudo seja ao vivo. E compartilhando o mesmo ar.

Vamos a esse mundo:

Do impulso de se mover, de alcançar possibilidades, surge no Colégio Lyceu de Goiânia em 1996 um grupo de teatro que se destaca hoje por sua pesquisa de corpo e seu trabalho com arte-educação e busca por formação de plateia. Constitui-se em pesquisa a partir de suas

próprias inquietações político-existenciais e estéticas. Investigam tanto linguagens extra-teatrais como de diferentes tradições teatrais. Desejam alcançar a possibilidade de uma arte que possa ser particular, contemporânea e experimental, mas ao mesmo tempo acessível a um público mais amplo.

Carregam em sua origem o interesse por explorar a possível origem comum que haveria entre teatro e ritual, bem como em seu nome: Grupo Sonhus Teatro Ritual (doravante referido como Grupo Sonhus). Coloco um relato do ano inicial do grupo em suas próprias palavras para termos uma aproximação com a visão do mesmo a respeito de si próprio.

1996

Quando a arte de ator era bem secreta...

No Brasil, o Plano Real traz promessas de um futuro melhor. Mamonas Assassinas e o cantor Renato Russo líder da Legião Urbana se vão e nasce a ovelha Dolly, o primeiro mamífero clonado a partir de uma célula adulta, despertando o mundo para questões importantes da evolução/involução da humanidade, continuidade e extensão da vida e existência, alma e corpo.

O Teatro Ritual-bebê nasce com outro nome, “Ritual Produções Artísticas”. Os pais são Nando Rocha e Ruber Paulo. O terceiro pai chega depois, Pablo Angelino, todos estudantes do ensino médio do Lyceu de Goiânia em Goiás. Só depois uma mamãe, Maira Brisa. O nome Ritual é escolhido por conta da admiração e fixação de Ruber e Nando pelo místico, pelo mistério, pelo inexplicável, pelo sublime, pelo horror, pela paixão, a relação sagrado/profano e pelo universo fantástico que para eles essa palavra evocava.

O grupo monta o espetáculo de teatro-dança “Conta-Me-Na-Ação”, que sem texto falado, narrava a trajetória do vírus HIV no interior do corpo humano de forma poética. A estreia acontece no dia 27 de Março (dia Mundial do Teatro), nas dependências do Lyceu, marcando, assim, o nascimento do grupo. Nesse tempo a galera se reúne no salão de festas do prédio do amigo Miguel para ensaiar e... farrear. Tudo é novo, tudo é descoberta e tudo é festa para esses adolescentes inspirados.

A criança “Ritual Produções Artísticas”, tem carência de muitas coisas – as bibliotecas de Goiânia dispunham de poucos livros de teatro, não existia internet nem canal educativo disponível. A informação não navegava, permanecendo estante, em algumas estantes ou corpos-cérebros privilegiados. Faculdade e Escola Profissionalizante em nível Técnico de teatro ainda demorariam em se tornar realidade. Só havia cursos livres e oficinas com diretores de grupos locais.

Mas a vontade de aprender era muita! Mesclado a um desejo ardente de sublimação e transcendência a serem corporificados, de transpor fantasmas individuais ao se conectar com algo maior. Não era Artaud que dizia que o teatro podia curar a vida?

Nando Rocha começa a destrinchar Stanislavski. A obsessão o faz criar uma espécie de apostila com desenhos a partir da leitura das obras daquele que começou a revolucionar a arte do ator. Com os desenhos, a luta contra os clichês e contra o fácil começa a ser traçada, assim como a busca pelo orgânico, pela descoberta, o doar-se a um ofício.

Mas também um imenso desejo de produzir arte... arte visual, poesia, música, dança, literatura, teatro e o que mais fosse possível criar/recrutar, descobrir/redescobrir ou expressar/ser.

(Website do Grupo Sonhus Teatro Ritual: <http://teatroritual.com/1996-2/>. Acesso em 01/11/2017)

As origens. Os sonhos. Não surge ainda com o nome “Sonhus”, mas considero possível visualizar todos esses mundos imaginários que querem ver a luz do dia. Isso também é poesia, e mencionam poesia do corpo, que remete à Antonin Artaud que será posteriormente abordado neste trabalho. E encontramos aqui sua referência como forma de dar uma camada à sua própria história, entrelaçando-a com a proposta de visão do autor, filósofo e teatrólogo. E falamos aqui do sagrado. Como já colocado, a origem do grupo passa pela exploração de uma visão: o que entendiam por ritual: sublimar, transcender, conectar.

Acredito ser possível analisar brevemente o contexto histórico que optaram por relembrar a respeito do nascimento do grupo. Conectam-se de alguma forma a esse eixo de esperanças, de sonhos, de projetos, de nascimentos. Destaco também as reflexões no texto a respeito de grandes questões da humanidade relativas à clonagem e extensão da vida. Uma reflexão que remete à superação de limites.

No decorrer de seus mais de 20 anos de história, muitas pessoas integraram o grupo em diferentes momentos. O formato mais consolidado do ponto de vista de número de integrantes que o grupo assumiu foi em 2008, com quatro pessoas integrantes, sendo dois homens e duas mulheres. Sua formação atual é: Jô de Oliveira (desde 2006), Lorrana Flores (desde 2014), Nando Rocha (membro fundador) e Pablo Angelino (membro fundador) que são também arte-educadores, pesquisadores e produtores culturais. Nando Rocha é também diretor do grupo. É marcante para o Grupo Sonhus uma busca por uma desnaturalização da própria prática teatral, bem como do controle do corpo com vistas a alcançar outras formas de expressão poética. A centralidade do corpo é algo saliente em sua prática e em sua pesquisa, como pode ser evidenciado nos trabalhos de Sousa (2012) e Rocha (2014), integrantes do grupo.

Enquanto o grupo foi caminhando e desenvolvendo sua própria linguagem, buscou muitos intercâmbios com diversas pessoas artistas no cenário nacional e internacional. Em Goiânia, realizaram bienais e encontros. Bienais do Teatro Físico, Festivais do Corpo Ritual, Encontros de Atores Criadores. Foram momentos de troca privilegiadas com grupos e pessoas artistas locais, bem como de outras regiões do país e do mundo, obedecendo a ideia de se focar no fato de que o ator é criador, criador de suas próprias performances e centro da prática cênica. Um aspecto privilegiado, explanado por Nando em Rocha (2016), é o desenvolver das atividades de aprendizado através de um contato próximo entre mestre e aprendiz. Este contato é entendido como mais assemelhado a um contato tradicional. Temos corpos em relação, e que a dimensão corporal em co-presença, situação de interação *in loco* no momento do

acontecimento, e em experiência, são aspectos determinantes para as situações de aprendizado propiciadas pelos encontros.

São também parte importante, desse modo, da compreensão que o grupo tem de si e suas práticas. E se relacionam diretamente ao que se entende por teatro, que é no contato com o outro que se realiza. Alguns dos interlocutores enfatizados pelo Grupo Sonhus nos relatos sobre suas histórias, que podem ser encontradas em relatos ano a ano no site do grupo (Website do Grupo Sonhus – <http://teatroritual.com>) são o Odin Teatret¹, Hugo Rodas², Miquéias Paz³, Luis Louis⁴, Denise Stoklos⁵, Tadashi Endo⁶, Gustavo Collini⁷, Matteo Bonfitto⁸, LUME Teatro⁹,

¹ “O Odin Teatret foi fundado em 1964 em Oslo, na Noruega. Em 1966 transferiu-se para Holstebro, na Dinamarca, e se transformou em Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret. Atualmente, os 33 membros do Odin provêm de onze países e quatro continentes.” Eugênio Barba é um de seus integrantes. É um dos grupos mais reverenciados da atualidade no terreno do teatro físico (Website do Odin Teatret - <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx>. Acesso em 20/01/18).

² Diretor de teatro uruguaio (1939) radicado em Brasília (Website Enciclopédia Itaú Cultural - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109203/hugo-rodas>. Acesso em 20/01/18). Dirigiu diversos espetáculos. Com o Grupo Sonhus, dirigiu o espetáculo A Força da Terra, que estreou em 2011 e ainda está no repertório do grupo.

³ Diretor e ator mímico de Brasília. Ministrou cursos ao grupo e dirigiu o espetáculo “Q.Q.ISS?! – As aventuras de Pendu e Cami do Outro Lado da Lua e do Arco-Íris” do Grupo Sonhus Teatro Ritual.

⁴ “Ator, diretor e dramaturgo com Notório Saber e Mestrado pela PUC-SP, especializou-se em Mímica e Teatro Físico na Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre, na Inglaterra (...). É autor do livro “A Mímica Total” - um inédito e profundo mapeamento dessa arte no Brasil e no Mundo.” (Website Luis Louis - <http://www.luislouis.com.br/quem-somos>. Acesso em 20/01/18). Já ministrou diversos cursos para o Grupo Sonhus Teatro Ritual.

⁵ “Denise Stoklos (Irati PR 1950). Diretora, atriz e escritora. Intérprete de amplo repertório cênico e formação múltipla na área performática, Denise Stoklos atua, escreve e dirige seus espetáculos, que se caracterizam pela crítica à sociedade contemporânea e pela expressividade rebuscada” (Website Enciclopédia Itaú Cultural - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109203/hugo-rodas>. Acesso em 20/01/18). Já ministrou cursos ao grupo em mais de uma ocasião, tendo os inspirado desde 2002. É formuladora do Teatro Essencial.

⁶ Artista butô japonês (1947), aprendiz de Kazuo Ohno (um dos formuladores do butô), e residente na Alemanha. Na construção de sua trajetória, Tadashi vem trabalhando com o que ele chama de Butoh-MA. MA que, no budismo zen, possui dois significados: o “vazio”, e “o espaço entre as coisas” que, dialogando com as propostas de Ohno e Hijikata, é o caminho para tornar visível o invisível. Teve diversos encontros com o grupo e auxiliou no desenvolvimento de um dos espetáculos butô que o grupo criou. Participou do filme Hanami – Cerejeiras em Flor. (Website Viva Dança - <http://www.teatrovilavelha.com.br/festivalvivadanca5/pt/observatorio/156-violencia-e-eros-no-butoh-ma-de-tadashi-endo.html>. Acesso em 20/01/18; Website Wikidança - http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Tadashi_Endo. Acesso 20/01/18)

⁷ Artista butô argentino. Diretor, ator, bailarino e docente. Dentre outros trabalhos, promoveu uma fusão de tango com butô (Website Mundo Butoh - <http://mundobutoh.blogspot.com.br>. Acesso em 20/01/18). Foi diretor de um dos espetáculos butô do Grupo Sonhus.

⁸ Matteo Bonfitto é ator, diretor, e pesquisador teatral. Teve oportunidade de trabalhar com o grande teatrólogo Peter Brook. “Além do trabalho artístico no teatro profissional, (...) é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas. Tem vasta experiência na área de Artes, sobretudo no que diz respeito aos processos de atuação do ator-performer.” Seu livro mais conhecido é o “O Ator Compositor” (Ed. Perspectiva, 2002) (Website Performa - http://www.performateatro.org/?page_id=113. Acesso em 20/01/18).

⁹ Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp. Grupo de teatro brasileiro vinculado à Universidade de Campinas. Possui foco no trabalho corporal do ator (Website Lume Teatro - <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>. Acesso em 20/01/18). Foi uma grande influência nos percursos do Grupo Sonhus através de leituras e cursos.

Jerzy Grotowski¹⁰ e Antonin Artaud¹¹. Um aparte sobre Jerzy Grotowski. Recordo-me de Nando Rocha relatando que, no início do percurso de investigação do grupo através de leituras, este grande teatrólogo e diretor foi uma grande influência. Peter Brook¹², também um grande homem de teatro e influência do grupo, escreveu em prefácio do livro “Em Busca de um Teatro Pobre” de Grotowski que: “o teatro é uma arte de absoluta dedicação, monástica e total” (GROTOWSKI, 1992, p. 10). Este pensamento guarda uma influência tanto para Peter Brook e seus projetos teatrais, como também para o Grupo Sonhus. Isso ficará evidenciado no decorrer das páginas. O teatro é um projeto de vida e uma visão a respeito da agência em relação ao universo através de um corpo específico.

O Grupo Sonhus tem uma considerável importância no cenário do teatro goianiense. Sua longevidade é digna de nota e recebem reconhecimento também do ponto de vista institucional. Em Fevereiro de 2017 foi aprovado projeto de lei, de autoria da vereadora Tatiana Lemos (PCdoB), que considera de utilidade pública o Grupo Sonhus Teatro Ritual. Em Abril de 2017, o prefeito de Goiânia Iris Rezende (PMDB) sancionou o projeto:

Foi sancionado pelo prefeito Iris Rezende o projeto de lei de autoria da vereadora Tatiana Lemos (PCdoB) que considera de utilidade pública o Grupo Sonhus Teatro Ritual, uma entidade sem fins lucrativos que tem como objetivo democratizar o acesso ao teatro contemporâneo no Estado de Goiás e formar público para as artes cênicas. O Grupo é um coletivo de atores que pratica o teatro cotidianamente e em várias vertentes como atores, arte-educadores, pesquisadores e produtores culturais. A atuação acontece em escolas públicas e promove intercâmbios nacionais e internacionais, envolvendo workshops, mostras, festivais e espetáculos diferenciados, envolvendo debates saudáveis sobre o teatro na capital e no mundo. “O Grupo Sonhus ao longo dos seus 20 anos de estudos e pesquisas tem demonstrado seriedade e coletânea de experiências importantes para o teatro em nosso Estado, colocando o Centro Oeste brasileiro na rota teatral do País,” lembra Tatiana. (Website da vereadora Tatiana Lemos - <http://www.tatianalemos.com.br/2017/04/05/agora-e-lei-sancionado-projeto-que-considera-de-utilidade-publica-o-grupo-sonhus-teatro-ritual-2/>. Acesso em 18/05/17.)

¹⁰ Famoso diretor de teatro polonês (1933-1999). “Inovador do teatro do século XX e cujas idéias deixaram marcas profundas nos movimentos de renovação teatral em várias partes do mundo (....)” (Website Só Biografias - <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JerzyGro.html>. Acesso em 20/01/18). Há um grande destaque à entrega do ator à arte teatral e ao trabalho corporal em suas formulações teóricas. Influenciou o Grupo Sonhus principalmente através de leituras de suas obras.

¹¹ Filósofo, escritor e teatrólogo francês (1896-1948). Sua obra privilegia aspectos ligados ao corpo do ator e deverá ser abordada ainda neste trabalho no próximo capítulo. Influenciou o grupo por meio de leituras que foram realizadas de suas obras/.

¹² Peter Brook (1925). Britânico. Um dos grandes diretores de teatro do mundo atualmente vivos. Também possui relevantes obras sobre o tema. “Na segunda metade do século XX, nenhum diretor teve mais influência ou reconhecimento que Peter Brook” (tradução minha). (Website New York Times - <http://www.nytimes.com/2005/05/25/arts/peter-brook-a-biography.html>. Acesso em 10/01/18).

A sede atual do grupo é o Espaço Sonhus, um ponto de cultura, localizado no mesmo local onde o grupo surgiu: Colégio Lyceu de Goiânia. Essa escola é reconhecidamente uma das mais tradicionais do estado de Goiás e da cidade de Goiânia, tendo sido fundada ainda na antiga capital do estado (Cidade de Goiás) em 1846. Em Goiânia, completou 80 anos em 2017. Grandes personalidades estudaram no colégio, que também teve e tem papel de mobilização política de destaque por parte principalmente do corpo discente. Carlos Brandão, importante figura do cenário artístico goianiense, escritor, produtor e músico, recorda que o colégio chegou a ser cercado pelo Exército no período da ditadura militar. (Website Diário da Manhã - <https://www.dm.com.br/entretenimento/2017/11/os-80-anos-do-lyceu-em-goiania.html>. Acesso em 30/01/18).

O Grupo Sonhus atualmente ministra aulas de teatro como parte da grade horário do colégio em uma disciplina eletiva (o que significa dizer que ela é optativa aos alunos) e há um projeto de início de curso técnico em teatro para o ano de 2018. Três das quatro pessoas integrantes do grupo estudaram no colégio e nesse sentido possuem uma forte conexão afetiva com o mesmo.

Os objetivos do Espaço Sonhus são promover educação e cultura, formação de público e são relacionados à vontade dos artistas de “modificar” a realidade. O espaço é cedido pela Secretária de Educação do Estado, mas é gerido de forma independente pelo grupo. No local acontecem apresentações variadas de grupos locais e também nacionais, não só de teatro, mas também dança, música e cinema. Disponibiliza também salas para treinamentos e ensaios para outras pessoas artistas. Além do mais, é no espaço que acontecem boa parte das atividades formativas relacionadas ao grupo. O Encontro de Atores Criadores, por exemplo, que em junho de 2016 teve sua 10ª edição, teve participação de ministrantes externos. Por outro lado, foi realizado Workshop Festival - Semente, Flor e Espinho entre o final de agosto e início de setembro de 2016, do qual participei, e que foi inteiramente ministrado pelo grupo. Em um período que se iniciou em 24 de Agosto de 2017 e durou até 06 de Outubro de 2017, passei por acompanhar a experiência do grupo de forma presente em suas práticas cotidianas, também no Espaço Sonhus. Em suma, o Espaço Sonhus foi o principal local da pesquisa. Além deste, o grupo realizou Residências Artísticas, onde ministrou aulas na Universidade Federal de Goiás (na Faculdade de Dança) e no Instituto Federal de Goiás – Aparecida de Goiânia. Participei das atividades na Faculdade de Dança.

Meu interesse pelo grupo surgiu a partir do contato que tive com o espetáculo Travessia - Kanü-Shi, que assisti em Março de 2015, em sua estreia no Teatro Goiânia. A semente foi plantada: meu olhar antropológico, dado que fiz graduação em Ciências Sociais, foi adubo. O fato de que tenho me engajado na prática teatral, aprendendo a ser ator e dançarino de dança contemporânea, foi a água que fez a planta florescer. O espetáculo havia me impressionado por sua força estética, simbologia, trabalho corporal e forte presença da arte *butô*¹³, com a qual eu não tinha tido contato prévio, e que propõe um corpo marcado pela anti-convencionalidade. Interrogações sobre esse corpo distinto foram fagulhas para minhas inquietações de pesquisa. Seguem-se algumas: O que é esse corpo? Como ele se constitui? O que ele pretende comunicar? O que experiencia quem o produz e quem o vive?

Travessia Kanü-Shi, em seu momento final, encerra com uma cena em que as personagens jogam flores em um guarda-chuva virado, enquanto toca uma música de celebração dos Três Reis Magos que fala do nascimento de Jesus Cristo. Os movimentos também param as coisas. Estão ajoelhados. Fazem movimentos de celebração, e modificam suas expressões faciais. A de Pablo é marcante, é como se fosse um velho sábio, aos meus olhos. E sempre num se-mover e parar. Se movem um pouco e param. E mais uma vez. Vejo como se formassem fotografias ou estátuas por momentos. Enquadres eternizados na fugacidade do teatro. Quiçá encontram lastro nas mentes, como na minha fizeram.

Há também um elemento de sincretismo particularmente interessante. Temos uma conjunção de uma música marcadamente ligada a uma expressão cultural brasileira (festas de Reis Magos). A isso, se conjuga uma performance *butô*, uma estética *butô* de corpo (maquiagem branca) e um guarda-chuva oriental. Um elemento mímico: pontuar as ações finais do corpo, o que significa marcá-las com uma ênfase, como numa pausa súbita, um congelar. O corpo-símbolo que é formado, através de associações criativas, por toda a cena, fica com um elemento de trânsito, de travessia, nessa celebração de nascimento. Isso casa com a proposta do espetáculo.

O Grupo Sonhus é composto por quatro integrantes e temos, portanto, no mínimo quatro entendimentos do corpo. Porque digo “no mínimo”? Porque não necessariamente uma pessoa tem um entendimento do corpo constante e válido para toda e qualquer situação, ainda que o

¹³ Expressão do corpo artística nascida no Japão, na fronteira entre dança e teatro, com influências locais e ocidentais. Formulada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno no contexto pós Segunda Guerra Mundial.

recorte específico aqui seja: situações que antecedem a performance. Este trabalho busca acessar parte desta diversidade.

A voz que mais ressoa, compreendo, é a de Nando Rocha, diretor do grupo, que tem um trabalho mais extenso de reflexão acerca do grupo envolvendo produção acadêmica. As outras vozes estão presentes em maior ou em menor grau, em diferentes momentos. Acredito que me aproximo mais de fragmentos a respeito da visão da realidade. Nesse sentido: coloco-me consciente de que não se acessa, em verdade, a realidade em si, senão visões dela. Sequer acredito poder captar um “todo”, que dependerá sempre de um olhar. Proponho, contudo, a ideia da utopia, no formato que Eduardo Galeano coloca. Algo que se tem em vista e se persegue, sabendo que nunca será alcançado. No caso, acessar o “real”.

Em segundo lugar, outra limitação diz respeito à historicidade: temos aqui como que um retrato, ou um conjunto de retratos, de uma determinada situação. O enfoque da situação é colocado por mim baseado na experiência conjunta que vivi, baseado no encontro etnográfico. Tudo se transforma o tempo todo, com maior ou menor velocidade. Algumas noções se modificam mais, outras se modificam menos, ideias são simplificadas, outras se tornam mais complexas. Em síntese: culturas são dinâmicas.

O retrato que é aqui apresentado tende, de alguma forma, a parecer sincrônico. Como é próprio de um retrato. Mas recordar que transformações acontecem e acontecerão é um lembrete necessário e faz sentido se levamos em conta que transformações são a matéria do trabalho do grupo. Vale a pena pensar em Lévi-Strauss com seu projeto com mitologias, que não busca dizer qual seria a versão verdadeira de um mito, pois isso seria impossível. As pessoas integrantes do Grupo têm diferentes tempos de contato com teatro, mas isso não significa que meu olhar deverá tratar quem é mais antigo como único foco de interesse.

Essa pesquisa envolveu que eu me colocasse como coetâneo aos sujeitos da pesquisa, com reflexões associadas a Fabian (2013). Envolveu, portanto, reconhecer a cotemporalidade do encontro entre um eu e um/a outra/o – ou outras/os. Acredito que passou por um confronto dialético: nos bate-papos, principalmente, existiram momentos privilegiados de diálogo. Eu colocava questões que, vieram a me relatar ou comentaram na hora mesmo, por vezes os fizeram refletir sobre aspectos que não pensariam normalmente. Em alguns momentos, portanto, entendo que o bate-papo envolveu uma necessidade de reconformação e rearticulação por parte da pessoa interlocutora.

Como mencionei, são quatro pessoas interlocutoras. Clifford (2008), ao destacar o caráter de construção vivencial e também textual de uma etnografia, propõe que a etnografia seja embasada em processos experienciais, interpretativos, dialógicos e polifônicos. A “experiência etnográfica” articula-se pela construção de compartilhamento de significados e interpretações, estabelecidas por meio de diálogos e construídas em um texto que dê margem a vozes de diferentes atores. Entendo que minha articulação em campo e construção textual se fazem orientadas por esses aspectos, apesar de acontecer um privilégio da voz do diretor, como já apontado. Buscando compreender quem são, de que corpo falam, que corpo propõe, como trabalham o corpo, qual corpo(-símbolo) se fabrica.

Não tenho capacidade de apresentar a totalidade das influências do Grupo Sonhus, mas entendo relações existentes com a ideia de teatro-laboratório. A noção de teatro-laboratório teria caracterizado um momento da segunda metade do século XX na Europa, impactando em Eugênio Barba e Jerzy Grotowski. O termo envolve as seguintes palavras-chave:

"treinamento, atividade permanente do ator, desvinculada da preparação de um espetáculo específico; corpo, entendido como expressão física usualmente associada a uma linguagem simbólica; pedagogia, designando processos autônomos de treinamento do ator e, no caso de grupos mais maduros, a transmissão desses conhecimentos práticos." (GOMES E DUARTE, 2017, p. 156)

Essa tendência teria sido inaugurada em Stanislávski e questionava a hegemonia do texto, dando um olhar mais atento ao corpo, por conseguinte, e teve inspirações orientais. Questiona-se um teatro burguês logocêntrico (GOMES e DUARTE, 2017). Podemos perceber fortes inspirações disso com relação ao Grupo Sonhus, por dar um privilégio maior ao corpo do que a um texto pré-determinado. E este é o corpo da atriz/ator, que passa por uma diversidade de técnicas e procedimentos. Recordo-me de um momento do pensamento grotowskiano que vai nessa toada: “(...) consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral” (GROTOWSKI, 1992, p. 14).

Tive oportunidade de observar alguns poucos treinamentos de modalidades outras que não diretamente ligadas à cena, como com o balé. Mas a maior parte de minhas observações envolveu treinamentos vinculados a espetáculos que vão ocorrer ou estão sendo desenvolvidos. Isso passa longe de ser apenas no âmbito do físico, tal como o termo treinamento normalmente suscita no entendimento geral. O que quero dizer é que o corpo comunica, associando-se ao âmbito simbólico, mesmo que por vezes com significações abertas. Proponho assim o entendimento do corpo-símbolo.

O Grupo Sonhus possui uma centralidade da pesquisa com o corpo, e por vários motivos isso os coloca como distintos da maioria dos grupos goianienses. O diretor de teatro Alexandre Nunes, que trabalhou com o Grupo Sonhus do espetáculo Travessia parte I, diz que percebe que o grupo teria o seguinte entendimento: “olha, eu sou daqui, mas eu não quero fazer necessariamente o teatro que sempre se fez aqui” (PITA, Andrea, 2011, p.21). Isso não remontaria à questão da diferença? É também um corpo distinto, conscientemente a busca por corpos distintos.

Impulsos antropológicos remontando a Montaigne e Rousseau já colocavam propostas de reflexões sobre a diferença. O desenvolvimento antropológico, contudo, remonta sua organização disciplinar aos evolucionistas. Ainda que se atentassem a diferenças culturais, havia uma base etnocêntrica, entendendo etnocentrismo como modos de ação, seja como práticas ou cognição, que partem do referencial da cultura do observador para emitir juízos sobre as/os observadas/os. É principalmente com o culturalismo boasiano que uma determinada antropologia, atenta à categoria “cultura”, tem sua emergência. Por outro lado, com Durkheim e Mauss há a preocupação com o acesso a categorias do entendimento, e vemos em Geertz o conceito de categorias nativas: a ideia de que cada cultura tem formas de entendimento e acesso ao mundo distintas umas das outras. A discussão etnológica de Viveiros de Castro nos traz uma referência sobre como é importante que acessemos as categorias nativas nos termos dos próprios nativos, em seus sistemas filosóficos e compreensões particulares. Não parto, portanto, da categoria “corpo” utilizando-me da compreensão hegemônica de corpo. Antes da pesquisa de campo em si, fiz uma pesquisa prévia a respeito do Grupo Sonhus, que acabou por orientar direcionamentos da minha pesquisa. O direcionamento da minha pesquisa, centralizada em “corpo”, se dá pelo fato de o próprio Grupo Sonhus centralizar-se em “corpo”. Fui encontrando em campo correspondência entre o discurso de “pesquisa de corpo” e as práticas. Aos poucos, fui encontrando também os caminhos para estruturar minhas percepções e análises.

Referi-me anteriormente a uma compreensão hegemônica de corpo. A respeito deste assunto, cabe dizer que tradições do entendimento do corpo de matriz ocidental têm uma longa história e podemos verificar um dualismo que dissocia o homem do corpo: uma ambiguidade entre a ideia de se ter um corpo e de ser um corpo. Formulações teóricas de uma cisão entre corpo e mente podem ser encontradas marcadamente em Descartes. Na teoria de Descartes, temos cristalizada uma visão de mundo difusa das camadas sociais mais avançadas daquele momento, mais do que o ato de um só homem. A cisão corpo-mente empreendida no

pensamento de Descartes é um entendimento de corpo que passa a ser criticado e essa crítica é feita pelo contraponto do conhecimento de noções de corpo de outras culturas. Adicionalmente, a crítica também se dá através do conhecimento de entendimentos de corpo dentro da ocidentalidade que fogem das noções do macrodiscurso hegemônico científico-filosófico, como Le Breton (2011) demonstra com a medicina popular. As representações de corpo do discurso hegemônico ocidental na atualidade encontrariam suas formulações mais explícitas no saber biomédico, onde fica mais patente a cisão corpo-mente aqui exposta e analisada. O saber biomédico, que entende o corpo como “máquina humana”, em oposição a outras formas de medicina que buscam considerar o homem em sua “indissolúvel unidade”. Haveria um “divórcio” entre os saberes populares do corpo e a cultura erudita, notadamente biomédica.

O corpo moderno, segundo Le Breton (2011), seria marcado por três tipos de isolamento: a) o do sujeito em relação aos outros, b) em relação ao cosmo, c) e em relação a ele mesmo. Caracterizado pela estrutura social individualista, uma visão da dissociação entre corpo e o todo simbólico e uma visão do corpo como instrumento (corpo visto como acessório da pessoa, em Descartes) mais do que como corpo como unidade (em sociedades tradicionais, o corpo não se distinguiria da pessoa). Essa visão ocidental, que coloca o indivíduo no centro, remonta ao cristianismo (MAUSS, 2003), e é determinante em Descartes, com seu “Penso, logo existo”, originado de um “eu” que se coloca a parte do mundo.

Ainda com Le Breton (2011), encontramos que o saber anatômico da Itália no início do século XV foi determinante para o processo de autonomização do indivíduo e, portanto, da visão de corpo que encontramos disseminada no Ocidente. Esta atuaria em oposição a uma visão de corpo popular, que se encontrava na Europa, e que recusava a individuação, separação do cosmo e alheamento do homem e de seu corpo. Dissecções eram proibidas durante a Idade Média, mas passam a ser realizadas no período do século XV, e o corpo é então estudado por si mesmo, como realidade autônoma.

É talvez sobre a fuga dessa compreensão hegemônica de corpo, localizada historicamente em sua origem e geograficamente em sua localização, de que se trata o fazer dessa pesquisa. A busca pelos entendimentos e formas da fabricação do corpo do Grupo Sonhus orientam o presente trabalho, e a busca foi por uma realização coetânea e por um formato de escrita que também incluía as vozes específicas de cada uma/um de minhas/meus interlocutores. A situação em campo foi *sui generis* e a seguir será abordada em suas especificidades.

1.1. SOBRE O FAZER DA PESQUISA

Mencionei anteriormente que meu interesse em pesquisar com o Grupo Sonhus surgiu a partir de um espetáculo em que trabalham butô, Travessia – Kanü-Shi. Durante o momento de decidir sobre o ingresso no programa de mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás, entrei em contato com o grupo para saber se eles teriam abertura e interesse na realização da pesquisa. Uma amiga minha do teatro tinha amizade com Lorrana, integrante do grupo, e fez a ponte. Entrei em contato via Facebook e me apresentei, bem como expliquei meu interesse, e ela demonstrou felicidade por parte do grupo. Isso aconteceu em meados de outubro de 2015. Era um momento de chegada de pessoas que trabalhariam com o Grupo Sonhus e na gestão do Espaço Sonhus. Estavam sendo realizadas palestras internas sobre o grupo, e me convidaram para participar. Foi quando também pude apresentar a ideia da minha pesquisa e consolidamos, ainda antes do meu ingresso do mestrado, a sua realização.

Após o início das atividades das aulas do mestrado, durante o ano de 2016 e em 2017, o Grupo Sonhus realizou diferentes atividades formativas na área de teatro chamadas Workshops, e tive oportunidade de participar da maior parte delas. Estas atividades foram conduzidas tanto por ministrantes externos, como com condução de integrantes do grupo. Participei não como observador, mas como participante de fato, realizando um aprendizado em meu corpo e convivendo no espaço criativo propiciado. Aproximo-me assim do que Wacquant (2002) realizou em seu trabalho ao se colocar como aprendiz de boxe e de Pimenta (2013) quando a antropóloga passa pela experiência da romaria para aprender também com seu corpo a construção do “corpo de fé”: foi dessa forma que se deu minha prática. Com suor e dores.

A primeira atividade que participei ministrada pelo grupo foi o Workshop Semente, Flor e Espinho, por isso começo o relato das minúcias do campo por ela. Como o título apresenta, traz uma reflexão que compara o desenvolvimento da expressão corporal ao desenvolvimento de uma planta. Gostaria de lembrar que o espinho é uma variante da folha, e que serve para defesa. A flor serve para reprodução. Assim é o corpo, com suas múltiplas possibilidades. De 22 de agosto a 02 de setembro de 2016, foram duas semanas consecutivas, de segunda a sexta. Pelas manhãs, de 8h até um pouco mais de 12h, praticávamos as técnicas do Corpo Ritual. Pelas tardes, de 14h até 18h, “A Mímica e suas dramaturgias”.

Previamente, houve o “X Encontro de Atores Criadores”, com três diferentes workshops, que participei conjuntamente ao grupo, mas com ministrantes externas/os. Narciso

Telles¹⁴ ministrou workshop de 20 horas sobre viewpoints¹⁵ entre os dias 06 e 10 de junho. Juliana Pardo e Alício Amaral, da Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança (SP)¹⁶, ministraram oficina de cavalo-marinho, nos dias 12 e 13 de junho, totalizando 10 horas. Robson Haderchpek¹⁷ ministrou um workshop sobre relação dos quatro elementos (terra, água, fogo e ar), com duração de 24 horas, repartidas entre os dias 16 e 20 de junho.

Ainda em 2016, participei de residência artística organizada pelo Grupo Sonhus, em parceria com a Universidade Federal de Goiás, aos sábados de outubro e novembro. A residência foi descontinuada devido ao movimento de ocupação de universidades, no contexto da luta contra a EC 95/2017. Em 2017, a residência foi retomada, entre março e abril, aos sábados, durante 4h a cada manhã, totalizando 20 horas.

No início de 2017, participei das atividades da Oficina de Teatro Físico, ministrada pelo grupo. De 06 de Fevereiro a 22 de Fevereiro, de segunda a quarta, totalizando 9h/semana e 27 horas de carga horária total. Minha participação não se efetivou de forma completa por conta de alguns problemas meus de ordem pessoal. Ainda em 2017, posteriormente, houve a participação na Escola de Mímica e Teatro Físico – ELMIT, também ministrada pelo grupo. Com duração proposta de dois anos, com aulas às terças e quintas de 19h às 22h. Infelizmente o projeto acabou por ser descontinuado por dificuldade de adesão das/os estudantes interessadas/os.

Participar dessas atividades significou levar meu corpo a limites que eu não imaginava. Significou superar desconfortos e dores físicos em busca de alcançar o objetivo que o exercício colocava. Significou deixar as roupas encharcadas de suor, porque sou desses que realmente fica muito suado. Significou momentos de êxtase, no qual eu sentia que meu corpo se movia por ele mesmo, sem amarras e sem limites. Significou conviver com outros corpos, tanto de outras pessoas que participavam dos Workshops, como de integrantes do Grupo Sonhus, e

¹⁴ “Narciso Telles é ator, pesquisador, e doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). É professor do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU e membro do Coletivo Teatro da Margem, em Uberlândia.” (Website: <http://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/noticias/noticia.jsf?id=51686>. Acesso em 08/01/2019).

¹⁵ Conceitos criados por Anne Bogart, a partir do trabalho de Mary Overlie, que envolvem o trabalho com tempo e espaço referentes a gestual de movimento e voz.

¹⁶ “A Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança (SP), fundada em 2000 pelos artistas Juliana Pardo e Alício Amaral, vem construindo uma linguagem cênica própria a partir do Trabalho do Ator/Músico/Bailarino e as Danças Tradicionais Brasileiras.” (Website: <https://www.munduroda.com>. Acesso em 08/01/2019).

¹⁷ “Ator, diretor, professor e pesquisador formado e pós-graduado pela Universidade Estadual de Campinas.” “(...) atualmente desenvolve uma pesquisa acerca dos princípios ritualísticos da cena.”. Tem vínculo com o Arkhétypos Grupo de Teatro da UFRN. (Website: <https://www.escavador.com/sobre/2207346/robson-carlos-haderchpek>. Acesso em 08/01/2019).

admirar seus potenciais e também invejar aquilo que eu não tinha. Foi um trabalho muitas vezes marcado pela impossibilidade. Eu me sentia aquém bem como me sabia aquém. Nos poucos momentos que fui elogiado em alguma apresentação de cena, me senti extremamente satisfeito e surpreso com o efeito que eu poderia causar.

Durante boa parte de minha vida fui sedentário. E acabei por me engajar em uma pesquisa que faz uso do corpo em intensidade. Não tinha, também, grande experiência com o teatro ou artes do corpo antes. Para ser mais preciso: um ano de experiência em uma escola. Durante esse período, também seis meses com outro grupo, além de um ano de dança contemporânea. Houve também um curto período de cerca de dois anos com capoeira no início de minha adolescência. Ainda assim, tudo em minha pesquisa foi, a maior parte do tempo, marcado pela novidade, mesmo com minha pequena vivência de teatro anterior, adicionado ao interesse de me desenvolver como ator. Em simultâneo, o interesse de realizar a melhor pesquisa antropológica que pudesse, criando (ou seria articulando?) conhecimento a partir do que vivenciei em campo e pude ter acesso com as vidas dos sujeitos de minha pesquisa.

Fotografia 1 – Jô de Oliveira, Pablo Angelino e eu em treinamento de kathakali. A posição dos braços é uma posição tradicional da prática. Abaixo, estamos movimentando nossos pés e vemos também a tentativa acima de se manter a coluna ereta, o que não consigo fazer tão bem.



Fonte: https://www.facebook.com/pg/gruposonhus/photos/?tab=album&album_id=259418744094968

Centralizando-me agora na reflexão acerca de outro momento de minha pesquisa, penso o período de 24 de Agosto a 06 de Outubro de 2017, em que realizei observação participante nas práticas do cotidiano internas do grupo: ensaios e treinamentos, principalmente. Estive presente de segunda a sexta, durante toda manhã e toda tarde. A sede desses encontros foi o Espaço Sonhus. Muitas vezes, em minhas observações em campo, eu estava sentado em uma dessas cadeiras que comumente se encontram em escritórios e normalmente estão posicionadas na mesa do computador. Eles estavam treinando, eu estava assistindo, e registrando. Às vezes eu prestava alguma ajuda pontual: colocar uma música, marcar o tempo, buscar a caixa de som, já cheguei a limpar o chão também. Quando pensei nisso tudo, achei curioso e engraçado, e senti um estranhamento. Os nativos com suas práticas. O antropólogo com a observação, o registro e a reflexão. Teríamos um semi-gabinete? Teria eu levado meu escritório para fora de casa? Isso fica ainda mais ressaltado pelo fato de que, na maior parte das vezes, devido ao cotidiano intenso do grupo, não tínhamos muitos momentos de conversa. Eu observava e anotava apenas. E no final, sentava com eles e relatava um pouco do que se passava na minha cabeça. Com raros comentários de retorno por parte deles. Realizar os bate-papos, num momento posterior, acabou se demonstrando fundamental para a realização da pesquisa.

Fotografia 2 – Eu e Nando Rocha em treino-ensaio. O ângulo permite ver que olho rapidamente para a câmera e que Nando tem um momento de diálogo com o grupo, repassando conhecimentos e instruções. Minha posição é uma tentativa de flexionar as costas.



Fonte: https://www.facebook.com/pg/gruposonhus/photos/?tab=album&album_id=259418744094968

Parte desta pesquisa é também constituída pelo discurso do grupo a respeito de si, mas não colhido em interação face-a-face. Ou seja, acessado em meios de divulgação externos como redes sociais e site, e também através de literatura produzida por eles mesmos. Intentei assim dialogar com outra ordem de reflexão possível, mais refletida e pensada, mas nem por isso menos real, em igual nível de igualdade com o que dialoguei com o que vivenciei em campo. Faz parte desse nível de discurso as fotografias presentes neste trabalho, todas retiradas de publicações de rede social, e que estão presentes principalmente como formas de oferecer algum subsídio em imagens em relação ao que vivenciei com o grupo. Afinal, imagens são extremamente importantes, via de regra, num exercício etnográfico. Mais ainda se consideramos tratar de práticas performáticas que trabalham com a visualidade, tal qual o teatro.

2 - FABRICAÇÃO DO CORPO, CORPO EM PERFORMANCE, CORPO-SÍMBOLO E CORPOREIDADE

2.1. FABRICAÇÃO¹⁸ DO CORPO

Práticas performáticas, com caráter ritual ou não, são reconhecidas na literatura antropológica como tendo funções de construção de corpos, educação do corpo (GRANDO, 2006) ou fabricação de corpos (SEEGER, DA MATTA e VIVEIROS DE CASTRO, 1979). Grando (2006) explora aspectos de construção de identidade e convivência através do jogo de futebol, que se relaciona com os corpos que, socialmente, tem-se o objetivo de atingir por serem fortes, resistentes, ágeis e equilibrados. Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979) demonstram como o corpo físico não é a totalidade do corpo para ameríndios diversos, e como a construção do mesmo se dá no decorrer de toda vida por meio de práticas rituais como a reclusão e a decoração, e como essa fabricação do corpo e da pessoa são sinônimos. Valores mais ou menos sociais são atribuídos a diferentes partes do corpo. McCallum (1998) apresenta como o corpo entre os kaxinawá é constituído por diferentes processos materiais e relações de

¹⁸ O uso da terminologia fabricação de corpo que utilizo remete diretamente a Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979) vinculando-se a um entendimento de um corpo que passa por processos variados no decorrer de toda a vida que o transformam e que não está limitado a fronteiras físicas. Inicialmente, eu fazia uso da terminologia “construção de corpos”, como Pimenta (2013). Acredito que outra camada do termo “fabricação” é se vincular mais claramente à ideia de “bricolagem” do que o termo “construção”, e o entendimento da “bricolagem” é importante para o trabalho que aqui realizo.

substância, mas também como o corpo se transforma através da aprendizagem e da observação de práticas.

Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979) demonstram como uma característica marcante das sociedades ameríndias no Brasil é a centralidade do corpo, atuando como posição organizadora central de mitologias, vida cerimonial e organização social. Consideremos que o idioma social Nuer, tal como analisado por Evans-Pritchard (2002), era bovino. No caso das sociedades ameríndias do Brasil, o idioma central seria corporal, e relaciona-se à preocupação com a definição e construção da pessoa. Recordemo-nos do que Le Breton (2011) traz acerca da indissolubilidade de corpo e pessoa em sociedades tradicionais. Ademais, o corpo físico, nas sociedades ameríndias no Brasil, não é a totalidade do corpo, nem o corpo é a totalidade da pessoa. Relações são estabelecidas entre diferentes corpos atuando na fabricação deles no decorrer de suas vidas.

Na maioria das sociedades indígenas do Brasil esta matriz ocupa uma posição organizadora central. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social. Uma fisiológica dos fluidos corporais - sangue, sêmen - e dos processos de comunicação do corpo com o mundo (alimentação, sexualidade, fala e demais sentidos) parece subjazer às variações consideráveis que existem entre as sociedades sul-americanas, sob outros aspectos. (SEEGER, DA MATTA E VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p.11)

Uma fisio-lógica subjacente é orientadora. Cabe refletir sobre a posição do corpo do Grupo Sonhus, centralizador das práticas, com o entendimento de uma fabricação de corpos como lógica das atividades cotidianas do grupo. Há também uma lógica que orienta a percepção do grupo a respeito dos processos de comunicação dos corpos com o mundo, ou com a plateia, por meio do entendimento de um corpo energizado que é construído. Em outras palavras, como me disse Lorrana, “um corpo que se conecte com as coisas”. Enquanto corpo energizado, este corpo possui uma qualidade de presença distinta e propicia uma performance mais interessante (BARBA e SAVARESE, 1995; ROCHA, 2014). Temos uma sócio-lógica apoiada numa fisio-lógica, assim como encontramos com os ameríndios.

Ainda sobre a ideia do corpo fabricado, temos Sônia Weidner Maluf (2001):

“Além disso, a idéia de que o corpo é "fabricado" ou moldado na trajetória de vida de um indivíduo aparece como recorrente tanto nas práticas quanto nas cosmologias específicas de muitas dessas sociedades indígenas. Alguns exemplos dessa corporificação da experiência, ou centralidade do corpo na experiência coletiva e individual, são a forma pela qual se dá, em muitos desses grupos, o aprendizado e a

socialização das crianças, a especificidade da experiência e da construção corporais do xamã ou pajé e das substâncias que este deve ingerir ou incorporar, a forma como são construídos os corpos femininos e sua preparação para o parto, as representações em torno da formação da Pessoa e das substâncias que atuam em sua constituição etc.” (WEIDNER MALUF, 2001, p. 92-93)

Em outro momento do mesmo trabalho, a autora aborda mais incisivamente a problemática de como a concepção de corpo está ligada à concepção de pessoa. A Pessoa aparece como “um ser em processo permanente de transformação — e aberto para experimentar diferentes possibilidades de metamorfose” (WEIDNER MALUF, 2001, p. 93), diferindo de uma concepção de sociedades ocidentais urbanas que seria centrada na noção de Indivíduo. Como consequência disso encontramos um corpo que é performado, e não um corpo dado. “Conjunto de atitudes, de afecções, de modos de ser, de *habitus*” (WEIDNER MALUF, 2001, p. 93). A autora entende que é um contraponto com as posições hegemônicas sobre corpo e, entendo que posso encontrar que, fugindo de concepções hegemônicas, encontramos o corpo que o Grupo Sonhus performa. Performar torna-se um eixo fundamental para entendimento da fabricação do corpo.

Em McCallum (1998) temos uma análise de saberes incorporados ao corpo e que transformam esse próprio corpo. Essa compreensão é importante para se pensar no Grupo Sonhus, por analogia. A aprendizagem entre os kaxinawa se dá por observação, principalmente, mas também pela experiência.

Somente se diz o mínimo necessário. Assim, quando uma menina vai aprender o padrão da tecelagem, depois de ter sido banhada com o dau que ajuda a ver claramente e a lembrar, ela precisa passar horas sentada, observando os parentes mais velhas tecendo. Nem todas as meninas conseguem adquirir esta habilidade, que é um marco da sua condição de mulher. Da mesma forma, quando um homem leva o filho, ou o filho de sua filha, para caçar, coletar borracha ou em viagens de vendas, espera-se que o menino aprenda pela experiência e observação. (McCallum, 1998, p. 227)

A alma é o agente da incorporação do conhecimento no corpo e age como mediadora do processo de aprendizagem, entre os kaxinawa. Essa dualidade de uma alma que é ‘conhecimento no corpo’, que atua como agente, enseja reflexões a respeito de processos de aprendizagem e a relação alma-corpo por parte do Grupo Sonhus. Mas fica visível que se dá uma transformação do corpo por meio da aprendizagem.

Em Carneiro da Cunha (1978) temos uma análise do “amigo formal” entre os krahô, um amigo estabelecido social-estruturalmente no qual se deve haver evitamento de contato e envolve obrigações frente ao amigo. Quando um amigo se fere, o amigo formal deve sofrer o

mesmo dano. O amigo formal é como o antônimo da pessoa krahô. Numa análise da sociedade, entende-se assim que o Outro se encontra dentro dos limites da mesma. Já em Viveiros de Castro (1986) temos uma característica dos Araweté enquanto relacionada ao devir-outro, o outro como destino, além da fronteira da sociedade e estabelecendo um impulso para fora de si. Em ambos os casos, a construção da pessoa tem relação com a alteridade, cada qual tendo um lugar específico para a alteridade.

Schechner (1985) nos apresenta a transformação vivida tanto nos espectadores como pelo performer na atividade mesma da performance. Essa relação estabelece também uma espécie de alteridade, na medida que o performer é “não ele mesmo” e também “não não ele mesmo”. Há uma simultaneidade de “eus” (“selves”). A fabricação do corpo pode ser entendida como tendo relação com as possibilidades de “eus” num “eu”. A alteridade de si dentro do mesmo. “Eu me torno outro alguém, ou eu-mesmo em outro estado de ser, ou humor, tão ‘distinto de mim’ que eu pareço estar ‘fora de mim’ ou ‘possuído por outro’”. (Schechner, 1985, p. 41, tradução minha)

Vemos a relação dessa discussão com a noção de pessoa, portanto faz-se necessário abordar mesmo que brevemente o problema. Mauss (2003), em seu célebre ensaio, demonstra como a noção de pessoa como ser psicológico, do pensamento ocidental, remonta ao cartesianismo. Já discutimos a influência dessa corrente filosófica a respeito da noção de corpo que temos no ocidente. É importante assinalar que o mesmo movimento que separa mente e corpo estabelece pessoa como “consciência”. Mas o entendimento de corporalidades, como nos traz WEIDNER MALUF (2001) me faz crer que é possível entender pessoa como performance.

Le Breton (2013) recupera a obra *Do Kamo* de Maurice Leenhardt e o relato dos canaque. Afirmam que foram os ocidentais que teriam levado a ideia de “corpo”. O corpo não existia como conceito separado do todo. O corpo, de modo originário pelos canaque, era compreendido como completamente integrado a um todo simbólico, que não só o circundava, mas também o preenchia. A compreensão do corpo é de que este é parte integrante do mundo vegetal, recebendo daí suas características. Há uma correspondência de nomeação entre partes do corpo e elementos do meio, tais como casca de árvore, conchas, frutos. “A ligação com o vegetal não é uma metáfora, mas uma identidade de substância.” (LE BRETON, 2013, p.23). Sua cosmogonia conecta suas origens a origens de árvores.

Acredito que com os canaque podemos articular uma aproximação com o fazer teatral do Grupo Sonhus. Para os canaque, não se pensa em metáforas, mas identidades de substância.

Com o Grupo Sonhus, pretende-se um corpo que não atue, mas seja. Um corpo que viva de fato uma outra realidade proposta no ambiente da performance. Alteração de substância e entendo portanto termos aqui, no caso, uma criação de um ambiente diferenciado em que se dá a possibilidade de uma outra vivência.

Vieira (2003) realizou pesquisa com o Congado dos Arturos. Nesse local, o ensino das práticas corporais se dá desde cedo na comunidade. A festividade do Congado dos Arturos instaura uma ruptura com o cotidiano de um mundo de trabalho intenso, para envolver-se num universo simbólico de tradição, fé e movimento físico e sonoro. Propõe um corpo que se vincula a uma tradição de resistência que é recuperada, inscrevendo-se nas práticas. O corpo, nesse contexto, é “sede e receptáculo do sagrado” (VIEIRA, 2003, p. 62). É um corpo fabricado, entendo, passa por processos de aprendizagem e restauração de comportamento, mas relacionando-se à dimensão do sagrado eminentemente.

O candomblé também apresenta ideias particulares e específicas de corpo. Com Rabelo (2011), há uma reflexão acerca do otá, uma pedra que tem uma relação com o orixá que, para os praticantes, equivale ao próprio orixá. Compreende-se que o corpo não teria contornos definitivos e claros. Diferentes agências podem passar pelo corpo, que recebe, por exemplo, orixás. Corpos se associam em cadeias de relações.

Aproximo-me, em momentos, da proposta e entendimento articulados por Pimenta (2013), que investigou a construção dos “corpos de fé”, corpos de romeiros com os quais a autora realizou sua etnografia, tendo inclusive se colocado em campo fazendo o percurso da romaria. A autora articula uma compreensão da romaria como um conjunto de práticas e técnicas corporais que formariam esse corpo distinto e específico, por meio de jejum, rezas e a caminhada em si. A transformação é operada por meio de sacrifícios. Vejo aproximações na reflexão acerca de sacrifícios que operam transformações, pois que o trabalho de fabricação de corpos do Grupo Sonhus é árduo e extenuante.

Busquei oferecer uma pequena amostra de uma diversidade de possibilidades de entendimento de corpo e pessoa que variam de acordo com as práticas culturais, mas busquei trazer também um olhar a respeito do papel da alteridade nesse contexto. Destaco com mais ênfase a ideia de Weidner Maluf (2001) de que o corpo é performado, essencial para este trabalho. Minha intenção é fabricar uma base para discussões futuras neste trabalho que tocarão nesses pontos, dialogando com referências culturais de modo a lançar diferentes percepções acerca do corpo que o Grupo Sonhus performa e fabrica. A seguir, minha proposta é abordar

performance e ritual como forma de adentrar mais na cadeia de articulações de significado possíveis que orienta o fazer de minha pesquisa. Há também um entendimento de que corpo e pessoa cumprem um papel significativo no contexto das reflexões e práticas de performance e ritual.

2.2. PERFORMANCE E RITUAL

Com o eixo analítico “performance“, algumas características estão em destaque: a experiência está em relevo, é multissensorial, envolve participação expectante, sinestesia (múltiplos receptores sensoriais sendo estimulados) e engajamento corporal, sensorial e emocional, bem como propicia emergência de significados. É uma experiência de caráter público, envolvendo uma plateia que atua de forma decisiva para a performance, que se dá num momento delimitado de tempo, com início, meio e fim (LANGDON, 2006). Quanto ao Grupo Sonhus, vale a pena destacar as reflexões feitas em relação ao engajamento corporal, sensorial e emocional, e a sinestesia. Além disso, mesmo que minha pesquisa se centre em situações pré-performance, entendo que se leva em conta uma plateia real (o instrutor) ou imaginada (as pessoas que posteriormente assistirão a performance).

Performance é um termo bastante amplo dentro da tradição antropológica, podendo enquadrar diferentes aspectos da vida social, tais como esportes, filmes, brincadeiras de criança, rituais (religiosos ou não), espetáculos artísticos (teatro, shows, dança, circo, etc.) e obras literárias. São um meio para o entendimento da vida em sociedade, atuando como meio de acesso a conteúdos muitas vezes latentes da vida social, ou mesmo conteúdos explícitos, sobre preocupações da sociedade em questão. Apresentam a característica de serem liminares ou liminóides, isto é, colocam em cheque obrigatoriedades e padrões culturais, dizendo respeito a um processo repleto de possibilidades. Uma situação liminar é comum em ritos de passagem e acontece de forma obrigatória; já a situação liminóide diferencia-se por ser facultativa e relacionada ao lazer e entretenimento. Entretenimento, etimologicamente, significa “colocar à parte”, ficando assim evidente o caráter de espaço liminar ou liminóide. (TURNER, 1982).

A definição de performance vai variar de acordo com o que diz o contexto histórico e social de cada sociedade, sua tradição e suas convenções (SCHECHNER, 2003). No caso que aqui abordo temos que o teatro é enquadrado como forma de performance, com características eminentemente criativas e artísticas, dialogando com diferentes tradições e se colocando como

forma expressiva que privilegia o corpo. São comportamentos duplamente restaurados (SCHECHNER, 1985), que devem ser repetidos para serem executados. Envolvem, portanto, com o Grupo Sonhus, treinamentos variados por parte das atrizes e atores, tanto por meio de modalidades chamadas extra-teatrais (kung-fu, pilates, e yôga) como por modalidades chamadas teatrais (improvisação, gêneros de mímica, butô, modalidades de danças populares, balé clássico, clown/palhaço, por exemplo) (ROCHA, 2014).

Turner (1987) apresenta, recuperando Dilthey, que uma característica da performance dentro do eixo da antropologia da experiência é ser compreendida como orientada por uma *Weltanschauung*. Diferente de cosmologias, teologias, ou sistemas filosóficos, éticos e ideologias, a *Weltanschauung* seria dinâmica, sempre sujeita a revisão. Vou me centralizar sobre três de suas características. 1) *Weltbild*, um corpo de conhecimento sobre o que é tomado como “mundo real”, 2) julgamentos de valor sobre mundo e significado, 3) princípios de conduta que orientam a práxis. Deste modo, conjugam-se os âmbitos cognitivo, afetivo e volitivo em simultâneo, sem preponderância de nenhum dos mesmos. Uma *Weltanschauung* é performada. O entendimento que Turner apresenta relaciona-se mais a *Weltanschauung* de maior nível de generalidade, mas acredito ser possível refletir com o conceito para casos específicos. Em outras palavras, entendo que um grupo de teatro teria sua própria *Weltanschauung* e busco fazer uso do conceito para compreender orientações que dão sentido para as práticas do Grupo Sonhus. Apenas faço um reparo. Apesar do uso do conceito turneriano-diltheyniano, não considero que princípios de fato orientem uma práxis, e sim que essas coisas se imbricam e se entrelaçam de modos mais complexos e confusos¹⁹.

Le Breton (2011) cita muito de um imaginário de corpo desenvolvido a partir da década de 1960 que coloca o corpo como espécie de alter-ego, com ideias como “corpo em forma”, práticas como fisiculturismo, cosméticos, dietas, e esportes de esforço e de risco. Para um nicho mais restrito, temos o corpo como centralidade: são artistas do corpo ou artistas da cena, como dançarinos, artistas circenses e atores.

¹⁹ Agradeço ao professor Luiz Felipe Hirano Kojima pela discussão a respeito de uma primazia do mental que o conceito carregaria. Considero, contudo, que o conceito permanece operacionalizável de forma bastante interessante para os propósitos deste trabalho, apenas salientando que não há uma “princípios” por trás, mas são princípios dentro, sempre performatizados nas práticas. Isto porque tudo que permeia o Grupo Sonhus se realiza no corpo, pelo corpo, através do corpo. Mente e corpo são distinções apenas analíticas. Temos uma “mentecorpo” ou um “corpomente”.

Com Tambiah (1985) recuperamos Radcliffe-Brown em sua análise da dança, forma de performance, e chegamos à compreensão do caráter rítmico e coletivo, regulando movimentos do corpo e da mente. Lembremos de Mauss (2003) que qualifica a dança dentro do eixo de técnicas de movimento e fica patente como para o ritual, assim como para a performance, temos uma centralidade no papel do corpo. O entrelaçamento de ritual e performance se faz importante para compreender práticas do Grupo Sonhus, que tem elementos de treino e de ritual, pois que se aparta das características do cotidiano e estabelece uma outra zona de interação.

A ação ritual, no entendimento de Tambiah (1985), é performativa em três sentidos. No primeiro, dizer algo é também fazer algo (sentido de Austin). Segundo, múltiplas mídias são mobilizadas em um ritual (sentido de Leach). Terceiro, valores indexicais são mobilizados (sentido de Peirce). Além disso, Tambiah (1985) coloca que algumas das características comuns a rituais são procedimento de ordenação, senso de coletivo ou comunal, reconhecimento de que é extraordinário. Encontramos isso também em boa parte das performances e, assim, se fizermos uso do entendimento deste autor, rituais e performances são bastante aproximados, com todo ritual necessitando ser performado. Mas nem toda performance é um ritual. Aproximo-me desse entendimento.

Em consonância, cabe reflexão com a categoria *lila* do Norte da Índia, que significa *play*. Do mesmo modo que o termo em inglês, abrange tanto jogos como também drama (no sentido de teatro). Refere-se também um ciclo de festivais religiosos, entrando assim no âmbito do sagrado. Este caráter múltiplo (tanto jogo como sagrado) se encontra presente em determinadas performances, e em especial, nos objetivos do Grupo Sonhus. Tambiah (1985) também nos recorda da aproximação dos antigos gregos entre teatro e ritual.

Cabe remeter à liminaridade que Turner (1982) discute. Em especial, quanto a ideia de *play*, vale mencionar a seguinte passagem: “Em outras palavras, na liminaridade as pessoas ‘jogam’ com os elementos do que é familiar e os desfamiliarizam. O novo emerge de combinações sem precedentes de elementos não-familiares.” (TURNER, 1982, p. 27, tradução minha).

Tambiah (1985) refere-se a cosmologia como “corpo de concepções que enumeram e classificam os fenômenos que compõe o universo como um todo ordenado e as normas e processos que os governam” (Tambiah, 1985, p. 130, tradução minha). Rituais trabalham em comunicação e mediação da cosmologia. Percebe-se como isso se aproxima de um dos aspectos da estrutura tripartite de uma *Weltanschauung*, que é entender a forma como se compreende o

mundo real, contudo marca-se na *Weltanschauung* o elemento de transitoriedade. Mas é na argumentação da cosmologia que Tambiah consegue demonstrar que rituais não necessariamente pertencem à esfera do religioso ou sagrado em sentido estrito. Pelo contrário, a distinção entre secular e religioso seria de pouca relevância.

Turner (1987) aponta ainda que a performance tem uma estrutura diacrônica, com começo, sequência de fases e fim. Performances cênicas, para Schechner (1985), podem ser divididas analiticamente em sete fases: treinamento, workshop, ensaio, aquecimentos e preparações imediatamente antes da performance, a performance em si, o desaquecimento e o pós-espetáculo. Examinando o que antecede a performance, podemos ter uma compreensão melhor da performance. Um processo de workshop seria análogo à fase liminar de um ritual. Isso fica ainda mais marcado num treino com características de workshop (pois criativo) e de ritual, como são boa parte dos treinos-ensaios do grupo, e também o Treino Ritual Completo que será futuramente abordado. Também nos aproximamos do sentido de ritual de Tambiah (1985) mais uma vez:

(...) sistema de comunicação simbólica culturalmente construído. Constituído por sequências de ações e palavras padronizadas e ordenadas, frequentemente com uso de múltiplas mídias, e com conteúdo e arranjo caracterizados em níveis variáveis de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). (TAMBIAH, 1985, p. 128, tradução minha).

Com Schechner (1985) temos que a função básica de tanto ritual como performance é a restauração do comportamento. Vemos aproximações com o que entende Tambiah, como vimos acima. O “não eu” e “não não-eu” são centrais para o entendimento de performance, também, na medida que enquanto performa a experiência de um eu com seu *self* se dá mediante a experiência de outros. “Enquanto performa, ele não tem mais um ‘eu’, mas um ‘não não-eu’, e essa relação duplamente negativa também mostra como comportamento restaurado é simultaneamente público e privado” (SCHECHNER, 1985, p. 111-112, tradução minha).

Esse jogo, entendo, caracteriza o fato de que a fabricação de corpo na performance, como posteriormente será abordado, deve se dar nessa dialética. A transformação que esse processo afirma se dá nos espaços de workshops e treinamentos, num espaço de liminaridade, referentes ao modo subjuntivo. Temos antiestrutura mais do que estrutura nesses momentos. Lembremos também que a compreensão de como surge o novo se dá pela articulação de comportamentos restaurados prévios, sendo portanto recombinação, tal qual na bricolagem.

2.3. O CORPO DA PERFORMANCE É DIFERENTE DO CORPO COTIDIANO

Entendo que Le Breton (2011) fala de uma perspectiva mais centrada numa ocidentalidade central, relativa à Europa e América Anglo-Saxã. Descreve caracteres, contudo, que também se aplicariam ao Brasil, especialmente no tocante das camadas médias e altas da sociedade no contexto urbano. Uma regulação de corpo que fala do evitamento do contato físico e uma etiqueta corporal, traduzindo-se num distanciamento entre corpos, exceto em situações específicas. Tudo isso acaba por envolver determinadas técnicas corporais.

Os períodos em campo com o Grupo Sonhus puderam me dar perspectivas acerca de treinamentos que corroboram esta tese, pois que os esquemas que regulam os contatos físicos são dirigidos de acordo com momentos dos treinamentos. Determinados momentos privilegiam o contato e o encorajam, outros momentos são individuais. É marcado, contudo, que há momentos em que o contato é necessário, e que ele fuja de parâmetros de pudor normalmente estabelecidos para as situações em geral. O tabu do contato de que nos fala Le Breton (2011) é também contraposto nas aulas da ELMIT (Escola de Mímica e Teatro Físico, curso aberto que o Grupo Sonhus ministrou no primeiro semestre de 2017 para interessados): um dos exercícios envolveu exploração ativa do corpo. Do mesmo modo, o exercício de butô no workshop que participei ministrado por Gustavo Collini, e do qual os integrantes do Grupo Sonhus foram também participantes: o exercício do “anjo” envolvia toques no corpo do outro, massagens, carícias e estímulos, como que para dar um banho de afeto positivo.

Le Breton (2011) ainda afirma a busca desse homem ocidental por não sentir o corpo, por apagá-lo tanto quanto possível, na maior parte das situações. Entendo que é uma vontade de agir como se houvesse apenas a mente, pelo menos, a maior parte do tempo. O corpo só viria à consciência em momentos específicos, tais como doença, dor, fadiga, sexualidade e a gestação. Encontramos nas práticas performáticas uma situação bastante distinta: é incentivada uma atenção ao que o corpo sente, que experiências ele passa e passou e quais memórias corporais ele carrega. Podemos explorar uma analogia entre o que o autor analisa acerca das artes marciais, que propoem alcançar um “uso de si” mais “inteiro”. Do mesmo modo se dá com as práticas da performance.

Pretendo, a seguir, realizar uma recuperação de alguns trabalhos que podem ser entendidos como investigações acerca de performances, com um olhar voltado a observar o tratamento dado à problemática do corpo. São trabalhos de outras/os autores, com outras/os

agrupamentos de pessoas, em outras situações. Viso, dessa forma, em especial, produzir insights que corroborem a literatura sobre corpo em performance e, se possível, trazer algumas novas luzes a esse respeito.

Maria Angélica Rodrigues de Sousa (RODRIGUES DE SOUSA, 2013) realizou um trabalho etnográfico em seu mestrado com o Teatro Oficina, de São Paulo, um dos grupos de teatro mais conceituados do país. Enfatizou em sua pesquisa o processo de transformação do corpo em arte, postulado como local da atividade e não da contemplação. Foge-se de uma esfera de arte contemplativa, colocando a arte, e o corpo em consequência, na esfera do vivido: corpo em movimento dá existência à arte do teatro. Fica patente com este trabalho, no meu entendimento, como uma determinada *Weltanschauung* de um grupo de teatro é integrada em seu trabalho de corpo.

A arte política do Teatro Oficina busca um corpo que fuja do cotidiano, desestabilizando regras e valores sociais hegemônicos. Cabe salientar o quanto é forte a visão da contracultura, também em relação ao uso de drogas como formas de alcançar estados alterados para a própria atuação cênica. Também no eixo contracultural, um dos recursos mais utilizados pelo Teatro Oficina em relação ao corpo é a nudez. Esses valores impactam também na forma como se dá a preparação corporal para a cena dos atores: “Repetição e memorização automática são absolutamente rechaçados” na busca de uma “perpétua atualização e presentificação das cenas nos corpos colocados em relação” (RODRIGUES DE SOUSA, p. 50, 2013).

Meu trabalho com o Grupo Sonhus busca uma ênfase na transformação do corpo em seu gestual e em sua vivência. Ressalto, em contraste, a ênfase da autora em transformações externas do corpo, como se pode ler a seguir:

Embora o coro esteja com o corpo majoritariamente despido, é raro que um ator esteja sem nenhum aparato cênico, como acessórios e maquiagem. Tal preparação marca os processos sociais de artificação do corpo, dados pelo agenciamento espacial - no palco ou no lugar da encenação - pela marcação do estágio cênico via construção do corpo - pintura, despir-se, acessórios, figurinos, etc. Tal necessidade de preparação do corpo para que este se encontre em arte ficou bastante clara etnograficamente. (RODRIGUES DE SOUSA, 2013, p. 84).

Percebamos juntos o uso de “construção do corpo” para marcar esses aspectos externos mencionados. O uso que faço da ideia de fabricação de corpo é distinto, apesar de ser inegável que o uso que a autora faz é também um uso possível. Talvez existam tantas possibilidades de construção de conceitos quanto frases que possam ser feitas no mundo. O que cabe enfatizar aqui é: os corpos construídos na performance são distintos dos corpos do cotidiano.

Fábio Araújo Fernandes (FERNANDES, 2014) trabalhou a capoeira na Alemanha, buscando, contudo, um olhar que foge dos discursos hegemônicos coloniais, dando margem a subjetividades e discursos diaspóricos. Trabalha o corpo da capoeira, tanto em aspectos relacionados a marcadores sociais das diferenças (tais como cor/etnia), como com relação às técnicas corporais, que influem na maneira como esse corpo segue uma etiqueta, mas também em sua movimentação na prática da capoeira:

Os mais experientes e jovens mostravam certa destreza corporal, um balanceado cheio de suíngue da ginga de angola com movimentos que rapidamente alternavam as bases de apoio entre mãos e pés. Essa alternância se via com menos frequência entre os alunos menos experientes que tinham maior dificuldade de se moverem e transitarem entre as posições no chão e em pé. Constatação que vem ao encontro da ideia de **inversão corporal** [grifo do autor] (...), as grandes maiorias dos movimentos corporais na capoeira são de baixo pra cima. Trazendo com isso uma inversão hierárquica das técnicas corporais na construção social dominante, que privilegia o alto corporal em detrimento do baixo corporal. Ou seja, o baixo corporal se apresenta aqui como de maior valor, praticado com mais desenvoltura pelos mais habilidosos, deixando o alto corporal para os iniciantes que ainda não possuem destreza suficiente para tramitar entre o alto e o baixo. (FERNANDES, 2014, p. 59)

Fernandes (2014) também explora aspectos sobre a transmissão da prática marcial. Esta prática marcial é performática no sentido de performance extenso que aqui trabalho, no esteio, principalmente de Schechner (1985), com a ideia de “comportamento restaurado”. Boa parte dessa transmissão, feita por brasileiros para alemães, se dava principalmente sem o recurso verbal devido à barreira linguística. A linguagem corporal era o fator preponderante. Esse aspecto de diferenças entre culturas é marcante no trabalho ao tangenciar contrastes entre cultura originária brasileira da capoeira e as culturas europeias que a recebem, predominantemente a alemã, no caso. É observada a tentativa de se ensinar corporalidade e ritmo que vão além do aprendizado técnico dos movimentos. Encontra-se uma certa barreira de corpos de diferentes culturas, sendo que haveria uma visão de que os corpos alemães não alcançariam, via de regra, a desenvoltura dos brasileiros.

Nota-se na capoeira a referência ao fato de as técnicas serem ancestrais como instâncias legitimadoras para as performances corporais realizadas. Observa-se, assim, como estratégia de aprendizado, a mimetização de movimentos para a “educação do corpo” (ou fabricação do corpo, como entendo), apesar de que há uma clara tendência de “relaxamento” por parte de novas gerações. Outro aspecto chama atenção, sem relação com técnicas. Marcações de diferenciação que criam aspectos identitários: tatuagens, vestimentas e adereços, cortes de cabelo e penteados, cor da pele, entre outros. Alguns circuitos de capoeira chegam a adquirir

caracteres ritualísticos, delimitando claramente quem pode estar dentro ou fora. Por fim, não posso deixar de mencionar a contribuição do autor acerca de visões a respeito do “Corpo Negro”: folclorizado e exportado para a Alemanha, trazido como espetáculo.

Percebemos, em suma, fabricação de um corpo de performance marcado por aspectos de ancestralidade através de técnicas específicas. Um corpo que é também marcado externamente gerando diferenças entre os sujeitos. Observa-se como uma *Weltanschauung* (em minha análise) é integrada no corpo que se busca para uma determinada performance, mas também como aspectos relacionados às pertencas originais (brasileiro ou alemão) também influenciam na performance e na fabricação possível de corpo para esta performance. Cabe lembrar do sentido de técnicas corporais em Mauss (2003) aqui, como saber culturalmente adquirido tradicional e eficaz que diz respeito a uma série de aspectos dos usos dos corpos, dentre eles movimentação, jeitos de se portar, etc.

Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo (2007), em sua dissertação de mestrado, investiga a Tribo de Atuadores *Ó Nóis Aqui Traveiz*, de Porto Alegre buscando interpretar as experiências de seus membros por meio de observação e também recuperação de processos criativos. A tribo possui forte componente contracultural, inclusive tendo sido influenciados pelo Teatro Oficina. Ademais, entendo haver uma *Weltanschauung* acerca da prática teatral que fazem com que se denominem “atuadores” ao invés de atores, dando possibilidade à emergência do “ser-eu”, e não do uso de uma máscara de um personagem. Digo *Weltanschauung* inclusive pois essa visão transcende a noção da prática teatral abrangendo também uma forma de estar no mundo, que busca mudanças e que se transforma.

Passemos agora ao corpo. Temos a seguir um exemplo de fabricação de corpo em uma performance cênica, com relação à gestualidade, onde há margem evidente e marcada de criação individual. Cabe referenciar a necessidade de entender que há um sujeito, ainda que construído por interação. Um sujeito, não necessariamente um indivíduo no sentido ocidental hegemônico. Um sujeito que articula a partir de suas vivências e experiências e experimenta para criar um corpo de movimentos que define o corpo com o qual ele se apresenta. Vemos também a seguir a preocupação com o significado, ainda que seja por meio de deixá-lo em aberto para espectador. Isso vem ao encontro de meu argumento de que é necessário sempre se lembrar que a arte da performance teatral envolve comunicação com o público.

Cabe marcar que os gestos que acompanham os diálogos seguem a linha de construção de personagens a partir da criação de “partituras de ação”: um roteiro de ações

composto basicamente por “gestos não cotidianos”, ou seja, não naturalistas, criados pelos atores no processo de composição da personagem a partir de sua percepção sobre a mesma. Os gestos chamados de “naturalistas” no teatro possuem um caráter ilustrativo, geralmente de reforço ou demonstração do que está sendo dito. No caso de falas conjugadas a “gestos não cotidianos” que fazem parte de uma “partitura de ações” criada pelo ator, os gestos executados pelos atores não têm a intenção de ilustrar o texto que é dito. Na medida em que foram criados a partir de “movimentos livres” surgidos nos exercícios de “improvisação”, aparecem como significantes, em que o significado pode ser dado segundo a interpretação de cada espectador. (TOLEDO, 2007, p. 75-76)

Wacquant (2002) realiza uma pesquisa com boxeadores em um ginásio de treinamento em Chicago, nos EUA. O autor fala de um saber-incorporado na prática do boxeador que envolve uma moralidade particular e um aprendizado individual-coletivo dessa modalidade física por meio de exercícios e treinamento.

O autor pretende, com seu estudo e sua análise, questionar a cisão entre corpo e mente, ou “corpo e alma”, como seu trabalho se intitula. Ao colocar o corpo no prisma do *habitus*, proporciona entendimentos de um saber que é incorporado e se transforma num saber-fazer. As teorizações que articula quanto ao *habitus* do boxeador/pugilista recuperam Bourdieu e apresentam a configuração dessa práxis forma marcadamente física e prática.

O domínio da teoria tem muito pouca utilidade, uma vez que o gesto não está inscrito no esquema corporal; e é somente quando o golpe é assimilado no e pelo exercício físico repetido *ad nauseam* (marcação do autor) que ele se torna, por sua vez, completamente claro para o intelecto. Há, de fato, uma *compreensão do corpo* (marcação do autor) que ultrapassa – e precede – a plena compreensão visual e mental. (WACQUANT, 2002, p. 89)

O corpo é visto como sede, instrumento e alvo. A aprendizagem da técnica é coletiva, mas a prática é marcadamente individual e estaria situada entre natureza e cultura e entre corpo e alma. Há um envolvimento forte numa moralidade específica, sendo o ginásio da prática visto como escola de moralidade. A performance, assim, pode mais uma vez ser entendida pelo impacto de uma *Weltanschauung* específica do grupo.

O aprendizado do boxe se dá tanto por meio das orientações do treinador, como pelo “currículo oculto” das conversas cotidianas, fofocas, relatos, anedotas com os colegas. Preenchem os aprendizes de visões e juízos a respeito do mundo. Por outro lado, há um forte elemento na *Weltanschauung* relacionada à disciplina que deve ter o boxeador, especificando uma série de regras de conduta e preparações e tabus que antecedem as performances.

O treinamento é parte fundamental disso, assim como se dá nos muitos ensaios que são realizados para as artes de palco corriqueiramente. Toda uma “gestão do corpo” se dá nesse espaço. Como diz um dos participantes da rotina do ginásio: “(...)teu corpo é uma *máquina* (destaque do autor), é preciso que ela esteja em ordem.” (WACQUANT, 2002, p. 75). Também na *Weltanschauung* encontramos elementos fortes de valores tipicamente masculinos, de ser um espaço de determinação de quem tem mais valor por ser mais forte e mais masculino (num entendimento hegemônico do termo).

Percebemos assim que em variadas formas de performance corporal, de diferentes origens culturais, diferentes locais e com diferentes praticantes, podemos encontrar elementos de uma *Weltanschauung* enquanto instância orientadora das práticas. Lembremos que uma *Weltanschauung* é também performada, então ela se realiza nas performances mesmas executadas. A seguir, investigo um outro entendimento de corpo, dessa vez sem dizer respeito a uma *Weltanschauung*, mas com a proposta de oferecer um olhar sobre um dos muitos interlocutores privilegiados do Grupo Sonhus e também um grande mestre e referência, com grande destaque no cenário do teatro de modo geral: Antonin Artaud.

24. UM DOS (MUITOS) ENTENDIMENTOS DO CORPO DA PERFORMANCE NO TEATRO: ARTAUD E A RITUALIDADE

Temos em Antonin Artaud (1999) uma busca por recuperar um sentido ritual originário do teatro. Este autor teria encontrado no teatro oriental uma saída para escapar dos limites nos quais o teatro ocidental se encontraria. O teatro balinês recolocaria o teatro em conexões puras, com uma linguagem física que nega as palavras e abraça os signos, e nega também o psicologismo do teatro europeu. Dupla negação que remontaria a um teatro primevo, com chave de acesso que ele entende como talvez perdida para os ocidentais. Gestos e modulações de voz criando efeitos vivos. Um teatro de ritualidade, que causa uma impressão de divino, mas ainda assim minuciosamente calculado. O teatro, Artaud entende, nunca deveria ter deixado de ser assim: repleto de atos tendendo ao absoluto. A "enfermidade espiritual do Ocidente" consiste num entendimento de arte pela arte que a aparta dos vínculos místicos e com o absoluto que a arte teria, sendo isso igualmente válido para o teatro.

É de fundamental importância para Artaud seu encontro com o teatro balinês, e o que ele generaliza como uma análise de teatro oriental é entendê-lo como metafísico. Como

contraponto, o teatro ocidental é psychologizante e apegado a palavras. Propõe-se um entendimento do teatro que se centra na proposta de sua fisicalidade e espacialidade concretas. Temos assim um corpo que se conecta com energias rituais eminentemente por meio de seu trabalho físico. Advoga-se a não separação do corpo do espírito e do sensível do intelectual. Deve se estabelecer um teatro que abale nossas representações e que aja como uma terapia da alma. E a crueldade é a ação. "Tudo o que age é uma crueldade". (ARTAUD, 1966, p.96). Mas é necessário recordar que esse agir é o agir de um gesto que se realiza em sua particularidade, que não repete modelos já mortos. Podemos compreender crueldade, portanto, como um agir vivo e criativo.

Artaud entende o ator como um atleta afetivo. O terreno do ator é o da esfera afetiva, suscitando os afetos tanto em si como no espectador. As paixões têm bases no organismo: é necessário para seu trabalho ter um entendimento de que a alma é um como um novelo de vibrações e que tem materialidade. Trabalhar respirações é importante para essa afetividade, pois a respiração alimenta a vida e a transforma, traz potência para estados, e Artaud se inspira na Cabala para a sistematização que propõe.

Também ouvi de Pablo, em uma das aulas da ELMIT (Escola de Mímica e Teatro Físico, curso aberto que o Grupo Sonhus ministrou no primeiro semestre de 2017 para interessados), que o ator é um atleta afetivo. Que ele trabalha com o que tem dentro para afetar a casca, e que também trabalha com a casca para afetar o de dentro. Nando, em sua dissertação de mestrado, faz uma discussão sobre ritualidade no teatro. Eis o que ele traz a respeito de Artaud e do entendimento de ritualidade para o Grupo Sonhus:

Não se trata meramente de ritualizar o teatro imputando-lhe ritos a serem seguidos, como o toque das três campainhas antes do início do espetáculo, por exemplo; também não se trata de implantar ritualismo no teatro, isto é, de mimetizar ações e atos sagrados por meio de formalizações gestuais estereotipadas e esvaziados de conteúdo simbólico, como, por exemplo, reproduzir um ritual indígena, ou de origem africana no palco sem um sentido religioso apenas de modo ilustrativo culturalista ou folclorista; e também não se trata de ritualização no teatro, isto é, de apresentar simplesmente uma metaforização dos ritos sagrados. O que Artaud pretendia era realizar no teatro, e por meio do próprio teatro uma verdadeira operação mágica que oferecesse aos atores e espectadores, uma vivência de natureza peculiar, própria para ativar a restauração de uma ordem mítica perdida (...) O teatro de Artaud era concebido, portanto, como rito religioso, espaço destinado a restabelecer contato com os mitos e arquétipos primordiais da humanidade, reivindicando uma experiência sagrada a ser vivenciada como um acontecimento único, por definição, tendo por objetivo a redenção e a purificação coletiva sacrificial por meio da crueldade. (ROCHA, 2014, p. 73-74)

Desse modo, temos o entendimento de um atletismo afetivo que diz respeito a mobilização de energias internas que afetem o externo e que traga uma conexão com o âmbito sagrado da vida. De forma integralizadora, busca-se superação de dicotomias entre corpo e espírito e sensível e intelectual. Cabe refletir até que ponto isso se dá na prática, já que há uma ênfase a uma fisicalidade concreta. O que mais interessa aqui, além de entender aspectos de Artaud, é influências deste pensador no fazer do Grupo Sonhus e fica evidente para mim que a busca de um teatro não-psicologizante e centrando-se no físico faz parte deste terreno.

2.5. UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO À FABRICAÇÃO DE CORPO DO GRUPO SONHUS

Diferentes corpos são construídos pelo Grupo Sonhus para cada espetáculo. Encontro que o corpo que se busca com o Grupo Sonhus é aquele que tire a plateia da passividade, que rompa com o cotidiano, que diga respeito a um teatro que vive e pulsa. Refletindo acerca da *Weltanschauung* do Grupo Sonhus, encontro que uma de suas dimensões é o entendimento de uma fabricação que se dá a partir de inquietações existenciais e estéticas frente ao mundo, entendimento esse que é casado com a necessidade de fazer em arte essa atuação. Atuação esta que deriva de percepções estéticas e políticas, e nesse sentido é também um teatro político, ainda que não de forma explícita. Essa concepção se afina com Gell (2009), em que a arte é entendida como um sistema de ação com o objetivo de mudar o mundo, e com o tratamento de Turner (1987) a respeito de performances culturais como agentes ativos de mudança.

Em postagem na página do Facebook do Grupo Sonhus de 20 de abril de 2017, afirmam: “O corpo é o instrumento mais difícil de dominar enquanto físico e emocional, é por isso que treinamos constantemente, modelando os corpos e nossas capacidades para usá-lo da melhor forma possível em expressar nossa arte.”

Fotografia 3 – Jô de Oliveira em treinamento faz uma posição invertida. Essas posições auxiliam na busca por um formato de equilíbrio diferenciado.



Fonte: https://www.facebook.com/pg/gruposonhus/photos/?tab=album&album_id=259418744094968

Entendo que a fabricação do corpo com o Grupo Sonhus se dá através de processos de experimentação e aprendizagem. Passa, portanto, por estados de liminaridade. Nos diferentes treinamentos empreendidos pelo Grupo Sonhus, várias possibilidades são experimentadas. O corpo pode se mover de maneiras distintas, pode se alterar a base (apoio de pernas), pode se arquear a coluna, andar na ponta dos pés, inclinar a cabeça. A palavra “possibilidades” é, em minha análise, fundamental para se entender o que é esse corpo. A depender da situação na qual ele estará envolvido, ou contexto cênico no qual ele se apresentará, teremos um corpo diferente. Para um entendimento melhor dessas possibilidades, vale a pena recuperar Victor Turner. Em sua obra, o antropólogo propõe um modelo derivado do teatro para o entendimento de situações sociais de conflitos. Se por um lado destacou também o aspecto integrativo do conflito, com a outra face houve a possibilidade do entendimento do conflito é um dos fatores de mudança social. É o modelo do drama social com as fases²⁰ de: 1) ruptura, 2) crise, 3) ação corretiva e 4) reintegração ou cisma. O momento da ação corretiva, que envolve rituais coletivos, é também um momento de liminaridade e tem por consequência possibilidades de transformações: tanto a reintegração como o cisma são momentos diferentes do estado inicial.

²⁰ Faço uso da terminologia de Turner (2008).

Como num jogo de espelhos, o teatro é usado para pensar o ritual, mas o ritual também é entendido para se pensar o teatro e as formas de performance. Turner (1987) afirma que do drama social (que é uma quebra da ordem social) derivam os variados gêneros de performance cultural. A fase 3, “ação corretiva”, inclui rituais com papel de restaurar a ordem ou formular uma nova ordem, e é particularmente adequada para se entender essa origem. O ritual é entendido como liminar, tem caráter obrigatório, e propõe uma fuga das regras regulares da sociedade em questão, e pode envolvê-la em sua integralidade. O teatro, como um dos gêneros de performance cultural e relacionado a essa fase, guarda muito de liminaridade. Turner (1982) propõe seu entendimento com o conceito de liminóide.

Fenômenos liminóides dizem respeito ao modo “subjuntivo” (um momento de possibilidades), em contraste com o modo usual das práticas sociais (“indicativo”). Referem-se a formas enquadradas dentro do segmento “lazer” em sociedades complexas. Temos na análise de rituais o entendimento de que a quebra de regras, no momento de liminaridade, acontece de forma obrigatória. O liminóide, por outro lado, refere-se a possibilidades, mas por estar no terreno do “lazer”, não se dá de forma obrigatória, e abrange uma parte da população e um segmento especializado. Teríamos esportes, jogos, brincadeiras e formas artísticas variadas dentro desse eixo. E, portanto, o teatro.

Seguindo esse raciocínio, no entendimento de Schechner (1985) temos que um processo de workshop seria análogo à fase liminar de um ritual, pois envolve desconstruir os aspectos já moldados da cultura, sendo, portanto, um fenômeno liminóide. É isso que encontramos em muitos momentos dos treinamentos do Grupo Sonhus. Até mesmo quando em repetição de práticas, repetição de algo que se observa e se busca reproduzir, entendo que se passa por uma busca. Pode, portanto, haver descoberta.

Cabe entender que quando falamos de treinamentos, estamos falando de práticas obrigatórias realizadas pelos integrantes do grupo. Entendo que faz mais sentido a compreensão dessas práticas pela noção de liminar do que de liminóide. O momento de apresentação da peça é liminóide para todos que o vivenciam, por não ser obrigatório. Os momentos pré-performance são, por outro lado, liminares: obrigatórios para os integrantes do grupo, e carregam características análogas aos de rituais.

Momentos liminares são momentos situados dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social. Desse modo, colocam em relevo aspectos profundos da existência do grupo, remontando a suas cosmologias, aspectos estéticos, políticos e éticos que orientam suas

condutas. É um momento de transição, de igualdade entre os pares (mesmo que possa haver alguém que direcione os iguais, alguém superior), nos quais as diferenças interpessoais são relevadas, um momento de silêncio (ou, no caso, condicionamento da expressão vocal ao que pede o ritual), referências contínuas aos eixos que orientam as práticas do grupo, aceitação de dores e sofrimento coadunada à superação de limites. Esses aspectos não só encontrei, como também vivi durante o Treino Ritual Completo, tipo de treinamento do grupo que pude experimentar conjuntamente com integrantes do Grupo Sonhus.

Sobre a experimentação, vale a pena dizer que a mesma não parte de uma noção de indivíduo atomizado. No Treino Ritual Completo, em sua etapa 7, temos o momento do “processamento” (ou “vir a ser”), repleto de devir e possibilidade, em que a criação do corpo se dá com o foco em deixar o corpo fluir livremente em uma sequência de movimentos que não seguiria uma ordenação racional. Durante a mesma condução, ainda, há o momento no qual é indicado que seja feita uma interação entre as diferentes pessoas que estão na prática do treino. O corpo surge, portanto, por meio de uma interação, não apenas por meio do recurso ao interior. Vemos a dialética do “não eu” e o “não não-eu” (SCHECHNER, 1985). O instrutor conduz dizendo que os movimentos devem ser mais ou menos intensos. Memórias se articulam, e por vinculadas ao que se viveu, são marcadas também por um aspecto social. Uma plateia não é pensada diretamente, mas por vezes pode ser imaginada. Deve-se também produzir energia. Nando dizia: “segura a energia, dança por dentro, agora deixa a energia sair pelos olhos, pelos dedos”. Busca-se um corpo energizado. Relato um momento do primeiro dia da Oficina de Teatro Físico, que trata da questão da energia, mas coaduna-se com as reflexões de Schechner (1985) sobre o “não eu” e o “não não-eu”:

Depois do retorno do intervalo, Nando faz uma fala sobre a importância de se ter fé. De se acreditar que é possível alcançar seus objetivos. Mesmo que se seja ateu. Afirmo também que energia existe, que é um fato físico, quântico. E que é preciso aprender a ganhar energia, e não perdê-la. “Por vezes um ator faz um longo espetáculo de quatro horas, como por exemplo, com o Zé Celso ²¹, e os atores não perdem o pique”. Ressaltando que é necessário acreditar, afirma que isso também envolve a fé cênica, a fé de que você é outra/outro/outrem em cena. (Nota de diário de campo escrita em 09/02/2017, com base na Oficina de Teatro Físico ministrada pelo grupo)

Sendo necessário se acreditar que se é outra/outro/outrem, percebe-se que há uma dimensão de trabalho mental envolvido também neste trabalho que envolve corpo. Acreditar

²¹ José Celso Martinez, do Teatro Oficina de São Paulo, um dos mais reconhecidos e longevos grupos do país.

que é possível superar obstáculos para se alcançar um outro lugar de si, e deixar de ser, mesmo que pelo decorrer de um espetáculo, de um ensaio, de um treinamento, aquilo que se é. Sair de seus lugares comuns. “Queimar o sofá”, como encenou Pablo uma vez no contexto do Workshop Semente Flor e Espinho. Portanto, sair da zona de conforto. Há, contudo, os momentos que recuperar-se a si mesmo, dentro de si, se faz necessário. Há portanto um jogo entre o eu e o não eu. E é sobre esse recuperar-se a si que falo a seguir.

É necessário utilizar-me de ao menos um parágrafo para tratar um pouco da questão da memória. Também no primeiro dia da Oficina de Teatro Físico (Fevereiro de 2017), há o seguinte trecho de meu diário: “Nando fala então da importância do registro das memórias corporais, de como isso é base para o trabalho de ator, de criação de personagem.” As memórias corporais são parte fundamental do trabalho, porque frequentemente o trabalho da fabricação do corpo envolve uma bricolagem ²² para construção de uma partitura, ou sequência de movimentos. Para isso, é necessário entender como está cada parte do corpo, realmente decorar posições, sensações, para então recuperá-las. Quanto a memórias corporais: vale a pena recordar também um exercício de articulações, feito no mesmo dia. Pediu-se atenção ao fato de que memórias ancestrais poderiam estar registradas nas articulações, para termos atenção a elas, memórias de infância, memórias de outras vidas. A experimentação não é só um meio de criar, é também um meio de encontrar.

Quanto à aprendizagem. Diferentes modalidades são praticadas e, através de processos tais como imitação e repetição, passam a ser dominadas e incorporadas. Busca-se uma “apropriação do saber”, como me relatou Nando Rocha. “Usar várias técnicas bem sucedidamente”. Também foi importante para Nando, nessa mesma conversa, diferenciar técnica de maneirismo. Diz ele que se você é dominado pela técnica, ela é, na verdade, um maneirismo. Se você a domina, ela é uma técnica.

Mauss (2003) entende que as técnicas do corpo dizem respeito aos usos do corpo que são aprendidos culturalmente via tradição e exercidos pelas pessoas nas mais diversas situações, e que são eficazes, o que significa dizer que funcionam para o que se propõe, física e

²² Uso o termo “bricolagem” em muitos momentos para um processo que é entendido pelo grupo como “*poiesis*”. Isso acontece, pois a escrita desta dissertação acompanha também meu percurso analítico e o tecer de entendimentos. Desse modo, se apenas em momentos finais desse texto abordo claramente o conceito nativo, faço isso pelo choque de vocabulário entre antropólogo e grupo com o qual se realizou pesquisa. Na verdade, mais do que um choque de vocabulário, é um choque de corpos, pois que linguagem faz parte deste. Vivenciar em partes este choque por meio do texto é, ao meu ver, importante. Nesse sentido, considero que estou sendo fiel à minha proposta ao seguir esse percurso. Agradeço ao professor Luis Felipe Kojima Hirano, componente da banca, por me atentar aos usos dos termos.

simbolicamente, dentro de uma tradição. Sua dimensão simbólica remete a valores do que é socialmente aceito e dando respaldo a condutas e posições sociais.

A aprendizagem técnica, percebi com o Grupo Sonhus, modifica o corpo, entendendo que o corpo é uma base que orienta toda a prática do ator. Expande as suas possibilidades expressivas, suas possibilidades perceptivas, fortalece o corpo, mas também: mobiliza, no entendimento do grupo, uma ampliação energética. Essa ampliação energética se relaciona a uma “qualidade de presença”, tal como apresentada por Eugênio Barba (1995), autor de teatro extremamente importante para o grupo. Segue um trecho de meu diário de campo com relato sobre minhas experiências na busca desse corpo expressivo:

O corpo feito de suor se expressa com mais verdade, ele atinge verdades de si, sensações de si, e pode colocar isso para fora a partir de um efeito de presença diferente que o atuante que se move atinge. Sensibilizar diferentes partes do corpo é também aumentar suas possibilidades expressivas. É importante sair dos clichês de si para se atingir maiores possibilidades criativas. (Reflexão escrita no dia 31/07/2016, devido aos Workshops do Festival Semente, Flor e Espinho, em minhas vivências do Treino Ritual Completo)

Por efeito de presença, seguimos a Barba e Savarese (1995). Ao dar destaque a uma "qualidade de presença" que prenderia a atenção do espectador, se interrogavam se isso aconteceria devido a uma técnica particular. "Mas o que chamamos de técnica é, de fato, um uso particular do corpo", que é substancialmente diferente do uso da vida cotidiana, e que é entendido pelo termo "técnicas extracotidianas". Essas últimas técnicas são ligadas ao uso do ator-bailarino e estabelecem uma relação dialética com as cotidianas. As técnicas virtuosísticas, diferente das extracotidianas, diriam respeito a, por exemplo, acrobatas, e se distinguem pela sua radicalidade. A compreensão de que as “técnicas extracotidianas” permitem alcançar um estado alterado de corpo é fundamental para o pensamento de Barba.

As técnicas extracotidianas, tanto ocidentais como orientais, possuem para Barba e Savarese (1995) uma tripla base: 1) o equilíbrio de luxo; 2) a dinâmica de oposições; 3) e a incoerência coerente. O “equilíbrio de luxo” consiste numa posição de equilíbrio corporal que foge do padrão cotidiano de coluna reta e pernas firmes ao chão, podendo envolver variadas alterações de centro de gravidade, de colocação da coluna, de posicionamento das pernas. Vale a pena pensar na posição dos pés no balé clássico para entender esse procedimento. A dinâmica de oposições envolve começar uma ação pelo seu oposto, mesmo que seja pela intenção oposta, ou uma resistência auto-infligida à própria ação que se intenciona realizar. Impulso para trás

para se mover para frente. O uso da incoerência coerente diz respeito a não buscar correspondências estritas entre ação e pensamento, mas sim deixar com que as coisas possam fluir livremente. Há também uma forte relação com o quão o comportamento extracotidiano baseia-se não na economia das energias, mas no excesso. Penso eu, como um *potlacht* do corpo.

O que busca, portanto, a atriz e o ator? No entendimento de Nando, uma transmutação, transformação entendida enquanto alquímica, de mudança de natureza, propondo um estado de presença distinto do cotidiano. Propõe também essa transformação uma mudança na fisicalidade concreta, quer seja, na expressão física desse corpo por meio de técnicas corporais específicas que se referem a olhar, centro de gravidade, expressão facial, gestualidade, maneiras de se mover pelo espaço, ritmos, velocidades, postura e usos de voz e vocalizações (ROCHA, 2014).

O grupo realiza uma diversidade de treinamentos, realizando uma preparação do ator a partir do teatro físico, do palhaço, da dança butô e de danças dramáticas tradicionais brasileiras (como cavalo-marinho, coco, jongo e samba de roda). Além disso, também estão presentes o pilates, o kung fu, a capoeira e a yôga, cada qual com impactos específicos para a arte da atuação.

Nando Rocha (2014) não entende, contudo, que o treinamento, por si só, é o meio para se alcançar as finalidades que o grupo busca:

É pouco provável que o mero ato de treinar por si só, como um simples afazer, uma tarefa, uma obrigação ou o que é ainda pior, como uma fórmula, possa trazer resultados artisticamente eficazes. É preciso treinar da “forma correta” como sugere o budismo. Qual é a forma correta? É aquela que não é errada. É preciso experimentar para descobrir o erro, mas o importante é realmente descobrir o erro e corrigi-lo, antes que seja tarde. Para cada grupo e para cada indivíduo, existirá algo necessário ou correto a ser empreendido em seu treinamento. (ROCHA, 2014, p. 189)

Adiciono a isso uma nota de meu diário de campo com reflexões a respeito de a técnica dever levar à liberdade, como foi enfatizado algumas vezes pelo grupo, e que se relaciona à diferença que Nando me relatou entre técnica e maneirismo:

Treinar é um constante aprender a aprender, visto que a/o atriz/ator nunca se encontra realmente pronto e sempre pode evoluir e encontrar novas possibilidades. Perceber as minúcias de movimentos, "os detalhes dão vida". Treinar e treinar, com disciplina e percepção em relação à técnica, mas entendendo que a técnica leva à liberdade. (Reflexão escrita no dia 31/07/2016, devido aos Workshops do Festival Semente, Flor e Espinho, em minhas vivências do Treino Ritual Completo)

O objetivo dos treinamentos, e os treinamentos geralmente são diários, é treinar ao ponto de que a técnica “se torne invisível”. Ou seja, que possa ser executada sem que se demonstre especificamente como técnica, mas inserida como parte de uma performance cênica.

Um movimento ou golpe do Kung Fu poderia servir para trabalhar a precisão, um movimento ou passo da dança para trabalhar a fluidez, uma sonoridade do canto para extrair uma determinada ressonância vocal, uma posição da yoga para extrair outras sonoridades ou trabalhar o equilíbrio, um movimento ou golpe de capoeira para gerar energia e vibração na coluna e por aí vai. (ROCHA, 2014, p. 134)

No tocante a concepções a respeito do corpo, encontrei a convivência de referências a anatomia do saber biomédico convivendo em harmonia com outras referências a anatomia que derivam de outras matrizes. Isso parece fazer eco ao que Le Breton (2011) coloca a respeito do corpo da modernidade, aproximando-o das colagens surrealistas: bricolagem de influências e referências diversas.

O corpo da modernidade se torna um *melting pot* bem próximo das colagens surrealistas. Cada ator “bricola” a representação que faz de seu próprio corpo, de maneira individual, autônoma, mesmo se retira, para tanto, no ar do tempo, o saber vulgarizado das mídias, ou a causalidade de suas leituras e de seus encontros pessoais. (LE BRETON, 2011, p. 21)

Assim, em meu aprendizado com mímica na ELMIT (Escola de Mímica e Teatro Físico, curso aberto que o Grupo Sonhus ministrou no primeiro semestre de 2017 para interessados), houve um momento em que Pablo ensinou nomes de partes do corpo, tais como cóccix e crista ilíaca. Isso aconteceu por meio de uma dinâmica no qual devíamos tocar partes do corpo de uma parceira/um parceiro. Colocados em coluna, devíamos caminhar em direção ao outro e tocar, explorar. Até o toque deveria ser distinto do cotidiano. Não um mero encostar, mas uma verdadeira exploração da região do corpo da pessoa, para poder encontrar mais do que o distanciamento do corpo que o cotidiano promove²³.

Já na Oficina de Teatro Físico, no sétimo dia de trabalhos, houve um momento que o foco do trabalho foi a “serpente”, que é um outro nome dado ao trabalho com a coluna. Entende-se, contudo, com a “serpente” nos trabalhos com o Grupo Sonhus, que os olhos seriam o último conjunto de vértebras da coluna. Coloquei-me numa movimentação de coluna extracotidiana

²³ Lembremos novamente do que Le Breton (2011) diz sobre o evitamento do corpo e podemos perceber que o teatro do Grupo Sonhus lida com o corpo de outra forma.

envolvendo torções, movimentos ondulados, e implicava também em uma alternância entre focar e desfocar a visão. Fazíamos isso nos deslocando pelo espaço, eu e outras/outras colegas de oficina. Lembro-me com minhas notas de campo que a quantidade de instruções me colocava num estado de atenção diferenciado, um foco maior, mas que ainda assim encontrei bastantes dificuldades para realizar as atividades.

Outro exemplo de trabalho realizado com o grupo foi com o koshi, trabalho este realizado em mais de uma situação de oficina. Consiste num caminhar que encaixa o quadril abaixo do tórax e contrai o abdome. Deste modo a movimentação do que está acima do quadril se dá como num bloco (BARBA E SAVARESE, 1995). Além disso, propõe que ações sejam realizadas a partir do koshi. Isso significa que o movimento deve partir do koshi e nele ter sua origem. Deste modo atinge-se uma qualidade de movimento distinta e mais interessante. Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979) falam de como valores mais ou menos sociais são atribuídos a certas partes do corpo pelos ameríndios, remetendo a perfurações em lábios e orelhas. Com o Grupo Sonhus, encontramos valores mais ou menos sociais, pois que artísticos e estéticos, atribuídos ao koshi, e com efeitos de afeto em relação a quem assiste os movimentos realizados.

Esta seção fez uma análise de procedimentos do grupo partindo de percepções articuladas através de diálogos e aprendizados presenciais, leituras de produção de Nando e de outras/os, e uma reflexão a partir de minha própria experiência como aprendiz. Procedimentos de fabricação do corpo serão ainda abordados novamente com diferentes ênfases e aprofundamentos no capítulo seguinte.

2.6. TREINAMENTO E FABRICAÇÃO DO CORPO-SÍMBOLO

“As representações do corpo, e os saberes que as alcançam, são tributários de um estado social, de uma visão de mundo e, no interior desta última, de uma definição da pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. Donde a miríade de representações que possam conferir-lhe um sentido e seu caráter heteróclito, insólito, contraditório, de uma sociedade a outra”. (LE BRETON, 2011, p. 18)

A partir deste entendimento de Le Breton podemos compreender que é possível dar o tratamento do corpo como construto, inserido em um meio social e informado por este. Posteriormente ressaltarei também a possibilidade de entendimento do corpo como agente da

cultura. Nesse momento, minha proposta é de compreender o corpo como símbolo, especialmente por inseri-lo no contexto do Treino Ritual Completo.

A busca do entendimento do “corpo em movimento como fenômeno expressivo” passa, em Müller (2013), por uma proposta que comunica Turner e Gell. A não-verbalidade do discurso expressivo é colocada em enfoque: a pessoa em ação é o objeto de arte e arte é entendida como um sistema de ação com o objetivo de mudar o mundo (GELL, 2009). Dessa forma, a dimensão simbólica é colocada de lado pois a significação de formas estéticas pertenceria à Semiótica e não à Antropologia. Turner (1987) também aponta como performances culturais podem ser agentes ativos de mudança. Ademais, Turner, traz o conceito de *Kraft* (força) de Dilthey, com força significando a influência com o que uma experiência tem de determinar as outras experiências que virão em sequência. Vejo pontos de comunicação entre as propostas de Turner e os insights de Gell. Entendo, contudo, que dimensão simbólica, portanto comunicativa, é eminentemente presente nos objetivos performáticos do Grupo Sonhus e a exploro com maior ênfase, por conseguinte.

Minhas reflexões acerca do corpo-símbolo se iniciaram no contato com o Treino Ritual Completo. Atualmente esta prática não tem feito parte do cotidiano do grupo. Tive oportunidade de me envolver com eles nessa modalidade de treino em 2016, no Workshop Semente, Flor e Espinho. Treinamos e vivenciamos essas experiências juntos. Este treino ritual tem uma base estrutural advinda da prática completa de yôga e é dividido em oito partes. Seu objetivo é eminentemente criativo e se realiza através do aumento do controle do ator de sua consciência e graus de aquisição de uma verdade transcendente e também cênica. Indica-se no momento desse treino que sejam deixadas para trás preocupações do cotidiano e que não aconteçam interrupções ou diálogos (ROCHA, 2014). Atinge-se também uma energização e desnaturalização do corpo, tal como indicam Barba e Savarese (1995), centralizado também na fisicalidade e espacialidade concretas, como propõe Artaud (1999). Vincula-se também à visão de Grotowski (1992) a respeito de promoção da autoconsciência da atriz/ator.

As oito etapas do Treino Ritual Completo são: 1) composição géstica; 2) oferenda; 3) e-vocal; 4) respiratórios; 5) energização; 6) experimentos plásticos; 7) processamento (vir a ser); 8) ato. De modo específico, cada momento do Treino Ritual Completo envolve uma reflexão particular.

A “composição géstica” recupera ações já trabalhadas pela atriz/ator em outros momentos prévios, em outras práticas, envolvendo assim uma dimensão de memória corporal

subjetiva. A “oferenda” é um momento que se refere a um agradecimento aos ancestrais, aos mestres do condutor, ao condutor, aos colegas e ao ambiente de trabalho. O “e-vocal” é um trabalho com voz, tendo envolvido cânticos em campo. Os “respiratórios” têm objetivos de expansão energética e podem remontar a diferentes tradições teatrais. A “energização” busca limpeza energética. Os “experimentos plásticos” consistem em trabalhar determinados exercícios de movimentos, e pude presenciar o trabalho com molas, saltos e outros. O “processamento” ou “vir a ser” é um momento que entendo enquanto ápice, pois envolve uma transformação de si, propondo uma absorção de toda prática. Presenciei ele enquanto dança pessoal, uma dança sem coreografias e sem regras, no qual se propõe que se pense o mínimo possível acerca das ações realizadas, privilegiando automatismos. O “ato”, momento final, busca alcançar os estágios mais profundos do ator em cena e de sua presença. É um momento em que o condutor do treino realiza intervenções a partir de outros momentos construídos durante o Treino, e que são apresentados para os presentes no formato de cena.

Destaco os momentos em que se pretende a criação de partituras corporais de forma individual-coletiva no chamado Treino Ritual Completo realizado pelo Grupo Sonhus: Em sua etapa 7, “processamento”, envolveu a interação entre os corpos, em dança livre e não-sistematizada. Em seguida, na etapa 8, “ato”, foi feita uma organização por parte de cada ator que, posteriormente, foi recuperada para ser trabalhada em cena. O modo subjuntivo de fenômenos liminares e liminóides encontra-se aqui presente, o que “é” transformando-se no “como se”. Os corpos-símbolos atuam com eficácia uns sobre os outros, em analogia com o feiticeiro na leitura de Lévi-Strauss (2008), pois influenciam-se mutuamente gerando efeitos com base em suas performances. Reconheço nessas etapas semelhanças com rituais e sua proposta ritual, envolvendo portanto produção simbólica. Símbolo pode ser entendido como algo que comunica para além do que é apresentado e produz ação no contexto ritual. Possui propriedades de condensação, unificação de significados díspares e polarização do significado, envolvendo o polo ideológico e o polo sensorial (ou oroético) (TURNER, 2005).

Proponho que esses corpos-símbolos atuam mutuamente, uns em relações aos outros, assim como também em relação a uma plateia, seja o instrutor, seja uma plateia imaginada. Isso fica mais visível no momento final do Treino Ritual Completo, onde a partir de uma construção sequencial, chega-se à apresentação de uma cena. Ainda com corpos-símbolos, pensamos em temas culturais subjacentes que orientam condutas: busco encontrar aqui as preocupações éticas, estéticas e políticas do Grupo Sonhus, ou sua *Weltanschauung*.

Diferentes tradições atuam para a fabricação desses corpos que são símbolos. Essas articulações de diferentes tradições são técnicas corporais, sendo entremeadas de caráter simbólico, portanto. É interessante entender que a “bricolagem” ou poiesis é marcante para a fabricação do corpo-símbolo, corpo este que se torna ponto focal de linhas de influências diversas e acaba por envolver conteúdos semânticos específicos.

O Treino Ritual Completo é uma das diferentes formas de treino do grupo, mas não é o único que apresenta características liminares e performáticas. Aproxima-se, assim, de performances e rituais. O grupo, como será explicado melhor posteriormente, entende que suas ações são ritualizadas. Os treinamentos têm como objetivo criar elementos que deverão ser trabalhados em cena ou levados para a cena. Tais características estão presentes nas outras modalidades de treinamento do grupo, a saber, principalmente os chamados treinos-ensaios. Esta foi modalidade de treino que mais tive contato em minha experiência com o Grupo Sonhus, mas de forma mais distanciada, como observador, sentado e fazendo anotações.

No dia 30 de Agosto, estávamos sentados eu e o grupo (atrizes, atores/diretor e equipe de apoio) em cadeiras, mas em roda, e vivíamos a situação de Seminário Interno acerca do livro de Nando. Lorrana nesse momento colocou que "o trabalho do treinamento é voltado para a cena e criação da cena". É nesse sentido que pude observar. Funciona como preparação, mas também como composições para a cena. Nando propõe, em seu trabalho que se tornou referência para o grupo, sobre o treino-ensaio:

“Passamos a adotar, por necessidade, o espaço de treino também para alguns ensaios. Fomos experimentando uma maneira diferente de ensaiar, sem ir direto ao ponto, para lidar não com a cena propriamente, mas com o que estava por trás da cena, por trás do trabalho do ator na cena. Alguns exercícios revelavam o esqueleto das ações executadas na cena. Outras vezes, alguns exercícios eram detonadores criativos para elaboração de cenas. Outras, também era oportuno melhorar, aprimorar determinados aspectos de alguma cena, de um espetáculo do repertório, e fazer um diagnóstico e tratamento de detalhes precisos contribuía não apenas com a sua melhoria enquanto cena, mas também com a relação, percepção, consciência do atuante diante de seu ofício. Um labor sem fim.” (ROCHA, 2014, p. 150)

Proponho que o treino-ensaio, por sua característica de performance e ritual, articula o corpo-símbolo. Todo treino-ensaio, por seu formato, envolve uma performance de corpo que passa pela busca de estados, posições, movimentações. Considero que o elemento mais marcante de todo treino-ensaio é a busca e, conseqüentemente, o corpo-símbolo articulado é um corpo-símbolo de busca. Diferentes momentos de trabalhos do treino-ensaio articularão outras camadas de leitura ao corpo-símbolo. Um exercício que envolva imobilidade, por

exemplo, naquele momento diz respeito a um corpo-símbolo de imobilidade. Contudo, entendo que a busca persiste, perpassando cada situação do treino-ensaio. Minha concepção acaba também, por acidente, por se aproximar à de Grotowski (1992) que considera que toda ação do ator é simbólica, principalmente pelos âmbitos da percepção e de sentimentos. E que ainda que seja indefinível em palavras o que se passa, algo se passa. O símbolo, desse modo, não necessariamente está vinculado à visão clássica em que se destrincha um significado associado ao mesmo.

O treino-ensaio pode ser encarado como uma situação que visa propor vivências às pessoas envolvidas, direcionadas por uma pessoa externa. Essa pessoa externa é Nando, que atua como diretor e instrutor na maior parte das vezes. Essas vivências tem um foco específico: serem levadas para a cena. Entendo que o treino-ensaio funciona como um ritual. Espaço-tempo delimitado, situação demarcada como extraordinária (com busca ativa pelo extraordinário), e no sentido que dizer é fazer, múltiplas mídias atuam, e valores indexicais são mobilizados. A comunicação com a própria mitologia do grupo, ou *Weltanschauung*, é reiterada e performada nas ações dos treinos-ensaios, pois que ligadas às dimensões da ritualidade buscada e do ator-criador, bem como da busca pela transformação.

Os treinos-ensaios nem sempre se dão envolvidos por liminaridade o tempo todo. O corpo-símbolo articulado é sempre de busca, mas por momentos, a busca se dá através de repetição, e não de emergência do novo. Exceto que, de alguma forma, se busca algo sempre: chegar a um estado melhor que o anterior. Pode ser uma busca pela segurança, Pablo e Lorrana me explicaram. Pode ser uma busca por um estado diferente de si, Jô me explicou.

Temos, nos treinamentos, experiência em relevo, remontando também à ideia de perigo, transformação e modificação: fabricação do corpo, riscos de si no tornar-se outro. O instrutor, como espectador, participa diretamente da ação. O corpo como um todo é estimulado e engajado, com referências a instruções, à interação com o ambiente, e também a, por exemplo, músicas. Significados emergem, e estou aqui propondo, o corpo mesmo se articula como comunicação. Poderiam objetar que não é performance por não ter caráter público. Entendo que performance visa efeitos externos à situação, independente do caráter público ou não, e isso é enfatizado nas práticas do grupo. Estou em diálogo com Langdon (2006) para essas reflexões, discordando, contudo, quanto à necessidade do caráter público da performance. Faz, para mim, mais sentido enfatizar que ela tem vistas de atuação no mundo, refletindo com o conceito de *Kraft*, influenciando, portanto, ações subsequentes.

27. FABRICAÇÃO DE CORPO NA COMPREENSÃO DA CORPOREIDADE COM CSORDAS

Proponho agora apresentar a dimensão de corpo como sujeito da cultura, por meio da abordagem de Csordas (2008), que envolve aspectos da prática via posição social e juízos internalizados daí advindos (com o conceito de *habitus*) e construção da percepção no momento da interação com o que é percebido (com o conceito de pré-objetivo). Propõe-se colapsar dualidades entre corpo e mente e sujeito e objeto. Cabe refletir brevemente se o paradigma da “corporeidade” proposto por Csordas não acaba por dar mais ênfase no polo sujeito, por colocar o corpo como sujeito da cultura. Essa crítica também é apontada por Weidner Maluf (2001). Essa discussão, contudo, não cabe na proposta deste trabalho.

Com este autor, podemos nos aproximar do entendimento de uma objetificação do corpo por meio de fenômenos de interação que o constituem, envolvendo também a linguagem. Sua proposta de “corporeidade” (embodiment) envolve conjugar percepção (cognitiva ou afetiva) e prática, e é prefigurada em alguns sentidos por Mauss e suas técnicas do corpo, especialmente na relação entre corpo como objeto onde o trabalho da cultura se dá e ferramenta para a constituição do trabalho cultural, “um objeto da técnica, um meio técnico e a origem subjetiva da técnica” (CSORDAS, 2008, p. 109).

Conjugar percepção e prática permite compreender que a fabricação de um corpo se dá tanto pela gestualidade como também sensações. Não apenas práticas do corpo, mas também imagens somáticas que o corpo vivencia e os discursos sobre o corpo constituem o corpo. Desse modo, eu entendo que a fabricação deste corpo passaria por todos os procedimentos corporais e movimentações envolvidos, mas passa também pela imaginação colocada como prática ativa. Imaginar que se é um xamã, ou que se é uma borboleta, ou que se está voando, bem como orientações sobre o nível de tensão que se deve empreender no corpo, assim como instruções sobre fazer mais uso de movimentos de chão, ou de expressões faciais.

Considero também importante apontar que a proposta de Csordas (2008) diz respeito ao estudo do sagrado como experiência humana. Entender as práticas do Grupo Sonhus através do eixo do “sagrado” é algo que faz sentido, se levarmos em conta que o entendimento do grupo

passa pela ritualização e do teatro como espaço do sagrado. Isto é abordado com maior grau de detalhamento em outro momento deste trabalho, no capítulo seguinte.

Csordas (2008) em sua análise do fenômeno da glossolalia afirma haver usos ativos e passivos do corpo na prática como meios para alcançar a comunhão com o divino. Por analogia, acredito que cabe refletir sobre questionamentos de quais são os usos ativos e passivos do corpo no processo de sua fabricação, ou melhor dizendo, no momento de fabricação de diferentes instantes expressivos do corpo. Pretendendo, assim, entender o que é consciente, o que é inconsciente, e qual a relação entre esses aspectos e quais objetivos os atores têm. Em um momento como da “dança pessoal”, acredito que se faz mais forte essa reflexão. É proposto um automatismo de movimentos, mas também uma fuga de lugares costumeiros da ação cênica do ator. Em outras palavras, fuja do próprio repertório e dos lugares comuns, mas deixe seu corpo agir livremente. A alternância entre consciência e inconsciência se dá. Talvez o mais próximo de uma expressão plena de si.

Retomando uma análise do paradigma da corporeidade, temos um resumo das implicações desse paradigma para a Antropologia:

“1) o corpo não é mais um fato bruto da natureza nem um fato dado — nem para nós mesmos; 2) a objetificação do corpo é um processo construído histórica e culturalmente — e um segundo momento da experiência da percepção; 3) o corpo é sujeito e agente da/cultura; 4) a cultura é corporificada (*embodied*) e não dada exteriormente à experiência do sujeito; 5) o outro também não é percebido como objeto, e sim como um "outro eu mesmo"; e por fim 6) a "objetividade não é a visão de nenhum lugar, mas uma visão de qualquer lugar onde o corpo possa tomar posição" e se colocar em relação às perspectivas de outros "eu mesmos".” (WEIDNER MALUF, 2001, p. 97)

Alguns aspectos me parecem fundamentais para compreensão das experiências do corpo em situações que antecedem a performance por parte do Grupo Sonhus. Com o paradigma da corporeidade posso abordar a fabricação do corpo por meio de compreensão de processos de objetificação que se dão no local e no momento da experiência, centralizando-me num âmbito mais interacional. A percepção de corpos que interagem entre “outros eus mesmos” também é digna de nota, pois que afirma as agências dessas interações e a percepção de que as agências estão atuantes. Afinal, a interação é também um jogo de surpresas, porque você não sabe exatamente como o outro vai agir, e a ação do outro influencia a sua própria ação. Por fim, fala de uma noção de objetividade que parece muita mais afinada com o tipo de objetividade que as ciências humanas podem pretender.

Retomo agora o treino-ensaio com uma aproximação a partir deste aporte desenvolvido. Proponho, pensando com Csordas (2008), que há uma “experiência corporificada no interior de um sistema ritual” e isso atua como “operador cultural na trajetória social” (CSORDAS, 2008, p. 104). O autor tem uma reflexão sobre como os polos sujeito e objeto podem ser encarados de acordo com recortes, por meio de distinção analítica. Pois bem, em um dos recortes possíveis, são os próprios corpos que fabricam o sistema ritual mencionado. Temos um sistema ritual estabelecido localmente com foco cênico-teatral e isso atua como operador cultural na trajetória social como prática regular realizada e reiterada da identidade do grupo.

Em resumo, buscando o paradigma da corporeidade busco dar uma centralidade maior ao polo sujeito quanto à vivência corporal na experiência vivida. Ainda com Csordas (2008) vale enfatizar que devem ser vistos aspectos da prática via posição social e juízos internalizados daí advindos (com o conceito de *habitus*) e construção da percepção no momento da interação com o que é percebido (com o conceito de pré-objetivo). Com este autor, aproximo-me do entendimento de uma objetificação do corpo por meio de fenômenos de interação que o constituem, envolvendo também a linguagem. Sua proposta de “corporeidade” envolve conjugar percepção (cognitiva ou afetiva) e prática. Entender percepção como não apenas cognitiva, mas também afetiva, é um traço distintivo de seu pensamento e acredito que heurísticamente interessante.

*

Neste capítulo realizei um percurso que passa pelos entendimentos de corpo em diferentes grupos, do corpo em performance, de uma das concepções teatrais do corpo (Artaud), performance e ritual, assim como desenvolvi as noções de corpo-símbolo e dialoguei com Csordas para referências para entendimentos futuros de corporeidade em sistemas rituais. O principal eixo que orientou este capítulo é refletir como que as diversas concepções de corpo podem servir para diálogos com as reflexões oferecidas por meus interlocutores de pesquisa, o Grupo Sonhus, e também para oferecer diferentes percepções a respeito das mesmas.

3 – CORPO-SÍMBOLO SENDO CONSTRUÍDO NA INTERAÇÃO E NA PERCEPÇÃO

3.1. JEITOS DE CAMINHAR: FABRICAÇÃO DO CORPO, BICHO NO CORPO

Eu sentia que estava num ambiente que não tinha mais a mesma natureza do ambiente cotidiano. Nando já havia falado sobre isso quando conversavam sobre seu livro, trabalho de anos do mestrado, em que sistematizou a vivência e a filosofia do grupo. Eles fazem aquele momento, que é espaço e é tempo, ser um lugar apartado do tempo e espaço ao redor. Bom, do tempo não completamente, pois que geralmente há uma agenda de como devem se organizar no decorrer de cada dia. Então muitas vezes o tempo é limitado pelo relógio. Do espaço ao redor, certamente estão separados: não só as fronteiras físicas, mas também o fato de que naquele momento não devem ser interrompidos. “Só se houver um incêndio”, Nando costuma dizer.

Digo que naquele dia estávamos na sala escura do teatro, com suas paredes num tom de cinza escuro, acarpetado no chão seguindo a mesma toada. Separado desse ambiente, o palco: baixo, de linóleo preto, e paredes também pretas. Uma caixa preta, de fato, e muitos dos segredos realmente ficam ali. Então eu estava num ambiente privilegiado. O ambiente perfeito para presenciar como um corpo é fabricado. E nesse dia, o que se fabricou foi um novo formato para o caminhar de Brida, personagem de Jô, no solo²⁴ “Tudo Serto”.

Como se ela ajuntasse diferentes tecidos para compor uma veste, ou como se fosse uma Frankenstein em que se casam diferentes partes de corpo já previamente existentes? É uma bricolagem: elementos já dados são associados para gerar uma nova configuração. Ou será que são realmente já-dados? Nesse caso, não. Cada tecido, cada parte do corpo, é também gerada a partir do *habitus* da artesã/atriz. Considero a proposta de corporeidade trazida por Csordas

²⁴ A respeito do ano de 2009, encontra-se o seguinte relato da história do Grupo Sonhus: “Nesse ano, os integrantes do Grupo Teatro Ritual, agora um quarteto atores, se “dividem” para desenvolver trabalhos autorais dentro do “Projeto Solo Ritual”, espetáculos solos com base nos princípios do Teatro Essencial, da mímica e do trabalho de clown. Cada ator cria um espetáculo com a concepção colaborativa de todos os demais integrantes do Grupo. Os espetáculos são: “Tudo Serto” com Jô de Oliveira; “Prelúdio” com Nando Rocha; “Dark Joana” com Ilka Portela e “I Believe” com Pablo Angelino.” (Website do Grupo Sonhus Teatro Ritual: <http://teatroritual.com/2009-2/>. Acesso em 01/11/17.)

(2008) que inclui o elemento *habitus* e se foca também na construção da percepção *in loco*, na interação com o que é proposto na situação.

O que vi então foi Nando pedindo a Jô que ela caminhasse como um bicho. E, a seguir, está ela no palco com a expressão facial alterada, como que mais concentrada e subitamente serelepe, levemente estrábica também. Os braços estão junto ao corpo, as mãos em uma posição paralela ao chão. Vai se espalhando espaço afora, em pé mesmo, fazendo trajetos aparentemente sem planejamentos, com passos extremamente curtos.

O que acontece num momento como esse? A referência pessoal da atriz, entranhada em seu corpo como *habitus*, a conduz a performar um determinado corpo. Corpo este que tem jeito específico de se posicionar, e também de andar, assim como de olhar, e até mesmo jeito particular de parar. Aquilo veio dela, das leituras de mundo incorporadas nela. Observa-se também que a criação se dá a partir de um encontro: o diretor dá a letra sobre qual performance se seguirá. Tudo se passa dentro de um estado de liminaridade (SCHECHNER, 1985, TURNER, 1987). A liminaridade não se dá de forma completa, pois que as possibilidades são limitadas e ilimitadas simultaneamente: limitadas pela orientação, ilimitadas pois cada corpo vai performar de um jeito, e dada outra situação, é também possível que ela performasse de um jeito distinto, talvez outro bicho. Ela não se movimenta de qualquer forma que passe por sua cabeça, não é uma movimentação inteiramente livre, ela se movimenta como um bicho. Com o bicho no corpo, dentro do corpo, entranhado, incorporado.

A proposta que Csordas (2008) considera para analisar rituais religiosos sugere que “imagéticos multissensórios” atuam trazendo como se deve dar uma determinada movimentação. Os “imagéticos multissensórios” são mais ou menos compartilhados por determinados grupos sociais, sejam eles extensos ou limitados, e orientam uma performance específica de corpo. Entendo que o processo se dá de forma similar nessa situação performática. Outra analogia possível: Turner (2005) explora como símbolos tem eficácia ritual, agindo sobre pessoas ou grupos. É a *Kraft* (força) (TURNER, 1987), operando na condução performática.

Seguindo. Com uma voz calma, e uma curiosidade de quem parece saber o que se seguirá, Nando pergunta a Jô qual bicho ela escolheu. Jô responde de forma sucinta e com o que me parece ser uma leve ansiedade pelo desenvolvimento do processo criativo: “centopeia”. Nando pergunta a seguir, no tom de quem conduz um processo de desenvolvimento e criação de cena. Mas qual é esse tom? Faço terapia já há alguns anos e é um tom que certamente ecoa as pessoas terapeutas que já tive. Um tom calmo e firme. Ele pergunta: “onde você se sentiu

mais centopeia?”. Jô está no centro do palco, do linóleo preto. Responde também sucinta: “nos pés”.

Diferentes papéis atuam no Mukanda (TURNER, 2005), ritual de circuncisão entre o Ndembu da Zâmbia, que atua na prática de fazer uma modificação corporal, propiciar aprendizados e modificação de papéis sociais num contexto mais amplo. É um ritual de caráter transformativo, do mesmo modo que as práticas de caráter ritual do Grupo Sonhus. Distintamente, a modificação corporal no caso do Grupo Sonhus é na performance. Os papéis sociais não se modificam em contextos para além dos objetivos performáticos. Em comum, há a intenção de se propiciar aprendizados. O instrutor conduz reflexões acerca de como deve se dar a prática performática, trazendo referências que orientam e direcionam a determinados pontos. Geralmente a condução de uma prática performática de treinamento do Grupo Sonhus se deu através de Nando, que em muitos aspectos é o sistematizador e portador de tradições e conhecimentos, do mesmo modo que condutores de rituais entre os Ndembu. A estrutura dessas práticas de caráter ritual do Grupo Sonhus é mais fluida, pois que diferentes integrantes podem conduzir as práticas, e o instrutor-condutor pode participar das práticas de forma ativa, conduzindo e treinando em simultâneo. Ainda assim, a condução foi, via de regra, centralizada em Nando, especialmente nos momentos de maior caráter de fabricação de corpo, tais como o exemplo aqui explorado.

Nando dá então uma indicação de direção, e prossegue a condução do processo criativo, num tom calmo: "então mantenha a centopeia nos pés e caminha com outro bicho no corpo". Ela caminha novamente, indo para várias direções, parecendo que não sabe bem seu rumo. Mantém os pés de centopeia, mas modifica o corpo. O processo se repete, com pausa, pergunta de Nando, e resposta de Jô. Esclarece que seu corpo é uma coruja. Nando então pede corpo de coruja, pés de centopeia, e cabeça de lagarto ou lagartixa. Após assistir, diz que vê "centelha de vida"²⁵, mencionando que o termo é de Peter Brook. Fica evidente sua satisfação.

²⁵ “Termo metafórico criado pelo diretor Peter Brook para falar sobre a ‘vida’ que emana de uma cena e a torna interessante e envolvente para quem a assiste” (LEITE, 2006).

Fotografia 4 – Jô performa em treino-ensaio a associação de diferentes caminhares no corpo: centopeia, coruja e lagartixa. Estamos na sala de teatro preta. Nando não está enfocado, mas a condução é proposta por ele.



Fonte: <https://www.facebook.com/gruposonhus/photos/a.259418744094968/1461036317266532/?type=3&theater>

r

Aqui, nesse momento, fica visível um dos possíveis processos de fabricação de um corpo. De forma mais específica, a fabricação de um caminhar. O caminhar de uma performance. O desenrolar da ação no palco de quem vai a um lugar a outro, de quem se conduz, de quem se desenvolve. Caminhar é frequentemente uma base para o florescimento de galhos: o terreno que serve como alicerce para um edifício, a mesa que sustenta uma escultura.

Coloco agora ênfase no fato de que o processo se dá através de uma “negociação” entre atriz e diretor nesse caso. A partir da matéria que a atriz apresenta, indicações são dadas para a fabricação de algo distinto do que se tinha antes. Nem atriz e nem diretor são passivos: ambos são agentes ativos em um processo que nem sempre flui com calma e tranquilidade. Mas quando flui... Encontram-se em outro lugar, chegam a outro ponto. É uma situação transformadora para ambos em alguma medida. Geralmente, a transformação na atriz é mais visível do que no diretor. O diretor passa por uma transformação geralmente passiva: ele é impactado pela performance da fabricação do corpo explicitada. O elemento de alteridade se faz presente, pois é num confronto de diferenças que pode se dar um encontro.

Sendo assim, a atriz cria. O Grupo Sonhus frequentemente faz referência a ideia de “ator criador”, que é ressaltado na prática cotidiana do grupo. Através de diversos procedimentos, o ator é incentivado a criar partituras e movimentações que partam dele de forma orgânica. Essas partituras, movimentações, essa fabricação de corpo específica torna-se, muitas vezes, incorporada a espetáculos e procedimentos. Nem tudo é improvisado para o grupo, mas o improvisado, com a sua possibilidade de promover a emergência do novo, é bastante valorizado. Liminalidade como eixo de proposta para elementos criativos, pois como proponho, os momentos criativos são liminares. Sendo assim, a ideia de “ator criador” orienta a práxis do grupo, sendo portanto parte integrante e fundamental de sua *Weltanschauung*.

Deve ser enfatizado também o aspecto que boa parte desse processo interativo de fabricação se dá através da linguagem, tal como encontramos nas análises de rituais que Csordas (2008) realiza.

Após ter expressado sua felicidade e admiração, Nando diz a Jô: "você como atriz vai fazer suas dosagens", dizendo respeito a que tanto de centopeia, coruja e lagarto colocar a cada momento. Fica aqui mais uma vez ressaltado o aspecto de “ator-criador” pois que até mesmo as dosagens serão conduzidas pela atriz e não pelo diretor, apesar de o processo criativo ter se dado através da “negociação” e do encontro entre ambos.

"Feito isto, Nyaluhana inseriu uma fruta de casca dura, (...) em buraco na terra (...). Em seguida, derramou cerveja "branca" (...)" (TURNER, 2005, p. 276). Este trecho coloca em enfoque como pessoas que tem papel no ritual tomam ações práticas que envolvem elementos de caráter simbólico e que são manipulados. A intenção é gerar efeitos concretos. Entendo que a situação aqui explorada no exemplo do caminhar de Jô tem caráter ritual. E, diferentemente do exemplo de Turner (2005), nas situações de caráter ritual do Grupo Sonhus os efeitos rituais são conduzidos via de regra através da fala, que se associa a um período de aprendizado já corporificado a respeito das práticas performáticas que operam coletivamente. Em outras palavras, é pelo que já aprenderam que podem se conduzir, o que já está em cada um se associa ao que é proposto pelo instrutor nas práticas performadas. É também por isso que dificuldades se apresentaram para mim no momento de vivenciar essas práticas performáticas de caráter ritual: elas envolvem um treino por parte dos participantes. São, portanto, costumes que passam a ser corporificados no decorrer de tempos.

3.2. JEITOS DE SE MOVER: FABRICAÇÃO DO CORPO, NÃO-EU, NÃO-NÃO-EU E EU

O caminhar é talvez um dos elementos que pude vivenciar como mais significativos nessa pesquisa. Realizamos no Workshop de Teatro Físico um exercício em que eu deveria caminhar como a naja. Ao caminhar como a naja, eu posicionava minha coluna de uma forma que ela se alçasse em direção ao teto. A performance que deveríamos seguir, proposta por Pablo, era de que deveria haver um cabo de aço puxando para cima, pelo topo da cabeça. O “como se” deve ser levado como real: não apenas “como se” o cabo estivesse lá, mas acreditando que o cabo realmente está lá. Mais uma vez, percebe-se o aspecto de liminaridade presente. Então eu me movimentava, de forma diferente do convencional, constantemente pensando se eu estava conseguindo alcançar a movimentação proposto. Pablo por vezes corrigia: “mais para cima, mais para cima”. O caminhar da “naja” deve se dar de forma sinuosa. Então ao mesmo tempo que se tem um vetor para cima, encontro-me fazendo curvas ao me movimentar, e buscando entender melhor como meu próprio corpo se coloca ou pode se colocar. Acontece também que a sala está ocupada por outras pessoas que se movimentam com a mesma orientação de performance. Não temos espelhos (nas paredes), mas (as pessoas) são como espelhos: ao ver um outro corpo se movimentar ao seu lado, seguindo uma linha de orientação parecida com a sua própria, você consegue analisar melhor como seu próprio corpo está se colocando e se fazendo no espaço. Reconhecimento de si pela alteridade. Então olho para a garota de cabelos presos e vejo seu quadril se jogando para frente pela lateral direita, e depois pela esquerda, e ondulando a coluna a seguir. Penso em repetir a sequência de movimentos que ela realiza, mas me pergunto sobre a originalidade, se dessa forma eu estaria ou não formulando conteúdos com meu corpo. Eu me sentia como quem está buscando realizar uma atividade que, no fim das contas, não tem parâmetros claros, mas que envolve ainda assim parâmetros de comparação e de reflexão a respeito do que é alcançar sucesso. A aprendizagem da prática pode ser entendida em uma analogia com a modalidade de aprendizagem kaxinawa tal como descrita por McCallum (1998): ênfase na observação. A ideia é que não se faça perguntas.

Fica a reflexão aqui e agora sobre a questão que me fiz a respeito de originalidade. Isso é, em partes, uma falsa questão. Envolvida de muitas nuances, entretanto. Falsa questão pois

que o chavão de que “nada se cria, tudo se copia” é um tanto quanto verdadeiro. Toda performance é comportamento restaurado (SCHECHNER, 1985), comportamento também igualmente reelaborado, como bricolagem ou *poiesis*. E como falamos de originalidade e de movimentos que originem dentro de si?

No momento de “processamento” de um Treino Ritual Completo, que muitas vezes se dá em “dança pessoal”, ou em qualquer momento de improvisações de movimentos com fins criativos realizado pelo Grupo Sonhus, o objetivo principal é gerar elementos que possam ser levados para a cena. E essa geração de elementos se dá partir de uma situação de liminaridade, em que a pessoa performer encontra-se em movimentação livre. Como mencionei bricolagem, é recomendável que, se a dança pessoal for associada a uma prática pregressa que envolva determinadas técnicas, que essas técnicas se façam presentes. Desse modo, se pratiquei molas e rolamentos em treino, é interessante que no momento em que eu danço eu faça uso desses elementos. E Nando, como instrutor, dava indicações, fazia provocações, nos instigava para que os percursos que nos encaminhássemos fossem mais interessantes. Desse modo, não é um processo criativo de uma pessoa só isolada, nem um processo criativo que se dá em um vácuo. Se vincula a elementos outros de experiências presentes e pregressas e passa por orientações.

Somos também encorajados quando em dança pessoal a fazer movimentações que fujam de nossos lugares comuns de movimentos. Lugares comuns de movimentos são repertórios já cristalizados de outras situações, clichês de atuação, práticas que a pessoa performer tem por hábito repetir. Schechner (1985) considera que há uma dialética entre um “não eu” e um “não não-eu”. É interessante refletir acerca dessas ponderações. Há, sim, uma busca por uma alteridade de si. A alteridade é central também na experiência de lidar com o que o instrutor propões, pois que ele é um outro autorizado. No tocante das reflexões de Schechner (1985), refletindo acerca de como eu me sentia em dança pessoal, eu não me sentia nem um “eu” nem um “não não-eu”. Eu sentia apenas que me movimentava.

Aproveito para recordar o item anterior, no qual trato do caminhar de Jô, e os animais entranhados em seu corpo. Como considerar então que *habitus*, ligado à estrutura, relaciona-se ao elemento eminentemente antiestrutural da liminaridade? Da emergência do novo? Isso se dá com frequência na situação da fabricação do corpo. A liminaridade propõe uma espécie de explosão do *habitus*. Que ele possa ir além do mesmo de-si. Que se alcance um “não não-eu”²⁶.

²⁶ Agradeço ao professor Luiz Felipe Hirano Kojima por pontuar o contraponto entre *habitus* e antiestrutural.

Sem oferecer ainda um fechamento para essas reflexões, passo a ponderações a respeito de um exercício apresentado pelo mestre butoísta Tadashi Endo. Quando o grupo o realizou, em situação posterior e sem a presença do mestre citado, a prática se iniciou orientada por Nando. Jô dançando, e Lorrana deverá acompanhá-la, mas não como espelho que reproduz movimentos apenas, mas tentando incorporar o "gosto do movimento" da outra pessoa para si. A seguir, Pablo entra, Lorrana sai. Nando entra, Jô sai. Lorrana entra, Nando sai. Pablo entra, Jô sai. Jô entra, Nando sai. As pessoas entram quando têm vontade de entrar. O que sai, necessariamente deve sair quando o outro que vem de fora chega e toca nele. A seguir, uma descrição de alguns dos movimentos que surgiram, sem remontar a autorias, mas seguindo um fluxo de enumeração: a dança começa, e é livre e sem música, alterna rapidez e lentidão, surgem palmas no chão, jogar mãos ao alto, deslizá-las pelo ar, deitar, levantar, agachar, balançar o tronco, equilibrar-se num pé, fazer uma onda com a coluna, chutar, girar, balançar de cabeça, caminhar agachado, rastejar, movimentos rápidos com as mãos, girar de ombros com caminhar lento lateralmente, salto com abertura de braços, socos no próprio peito enquanto se vai abaixando em direção ao chão.

Cada pessoa dançou livremente, porém buscando se orientar por algo que a outra pessoa trazia. A performance que vinha da individualidade da pessoa. Nesse momento, a proposta do exercício envolve alcançar um “não não-eu”, pois está se investigando a proposta que vem diretamente do outro. Observa-se a presença de uma *Kraft* da performance que influencia a outra performance. Após a realização do exercício, sentamos em roda, eu e o grupo, por mais que eu não tenha participado do mesmo ativamente, apenas como observador passivo. Destaco uma das falas de Nando em sua análise sobre o fazer da prática e o momento vivido pelo grupo: “(É) sentir o outro como pessoa, ser, existência”.

A questão que fica, como fechamento para estas reflexões sobre “não eu”, “não não-eu” e originalidade, é: o “eu” da performance está sempre presente? No meu entendimento, de acordo com minha vivência, há situações especiais em que se busca uma anulação do “eu” compreendido enquanto cognição e autocontrole. Já outras situações vão envolver um destaque à existência de um “eu”. A dança pessoal é uma dessas situações que permitem muitas dessas reflexões e que, envolvem também, reflexões acerca de corpo e mente. O que controla a performance?

3.3. CORPO E MENTE PARA O GRUPO SONHUS

O grupo articulou uma série de reflexões a respeito de corpo e mente envolvidas no processo de “dança pessoal”, as quais tive oportunidade de acessar em diálogos gravados. Podemos considerar também considerar o papel de um “eu” nesse contexto. Vamos a elas. Pergunto a Jô o que passa por sua cabeça, ou se nada passa, quando está em dança pessoal.

“Não é que nada passa pela cabeça. Passa. Acho que há momentos, quando a gente faz dança pessoal mesmo, assim, não como uma coisa rápida. Quando a gente faz mesmo, a gente fica uma hora e meia, duas horas, três horas fazendo, é uma improvisação bem longa. Então muita coisa se passa. Até que eu consigo entrar num estado que eu sinto: agora sim, estou entregue. (...) Até chegar nesse processo é todo um trabalho interno. (...) Eu não penso: eu vou fazer isso, puxar, esticar, rolar. Mas isso vem automático. É como quando você liga no automático e vai fazendo as coisas que você sabe. Aí chega uma hora que aquilo lá acaba. (...) Depois que chega nesse momento: e agora o que faço? Eu sinto que eu começo a entrar, por exemplo, na música, ou quando não tem música, na relação (...) (com) as pessoas que estão na sala. (...) Eu vou buscando um estímulo. Um estímulo que me move, sabe? E eu me deixo, me deixo carregar, por esse estímulo.”

A fabricação de um corpo em dança pessoal, com Jô, passa por processos interativos. Retomando Csordas (2008), vemos que ela enfatiza atuar com relação a suas percepções (cognitivas e afetivas) em relação ao ambiente que está inserida.

Com Lorrana, faço a mesma pergunta. Sua resposta:

“A minha intenção é não passar muita coisa na minha cabeça. É mais eu escutar o meu corpo. Porque eu acho que meu corpo, ele quer fazer coisas. Minhas células, elas querem fazer coisas que às vezes minha mente não sabe escutar, e às vezes pelos tabus, pela maneira como a gente é criado: nossa mente ensina o corpo que não pode. Então esse momento é pra mim é de não deixar minha mente guiar meu corpo, é de deixar meu corpo guiar, pela vontade que ele tem de dançar o que ele quiser dançar. E mesmo que na leitura da minha mente seria algo feio, esquisito, perverso, sabe? (...) porque eu acho que isso vai sair dos meus clichês, do meu lugar comum, deixar meu corpo fluir. Na dança pessoal (...) quando a gente consegue níveis de concentração e deixar... acho que a gente descobre coisas que a gente... movimentos mesmo que a gente não conseguiria de outra forma. Eu poderia estudar várias movimentações e eu não ia chegar naquilo ali.”

Retomo um pouco das reflexões sobre “não eu” e “não não-eu” (SCHECHNER, 1985). Lorrana aponta para um corpo que quer ter autonomia em relação a uma mente que quer comandar. O encontro com a alteridade se dá dentro dela mesma, se levamos a sério essa chave analítica proposta por Schechner (1985). Se na liminaridade, tal como Turner (1982, 1987) aponta, há características de um mundo de possibilidades, e fica marcada as características antiestruturais, há aqui uma negação de uma estrutura social que envolve a episteme ocidental

quanto à separação corpo e mente e, acredito, também contraponto quanto a ideia de um “eu” unitário.

Lorrana também mencionou uma ideia de Julia Varley, atriz do Odin Teatret, que leu em seu livro. “Pensar com os pés”. Diz que essa ideia a “mudou muito”. “A gente não dá muita importância pro pé, né? O pé me leva pra tudo, ele é indispensável no meu dia, me aguenta. Mas eu não olho pro meu pé. Eu não sei o que que meu pé quer. Meu pé é meu escravo. (...) Vamos escutar ele. Vamos escutar o escravo, sabe?” Diz que entende que isso é uma metáfora para “escutar o movimento”. E prossegue:

“O que meu corpo quer dizer, o que o corpo diz. Porque, o corpo? O corpo é uma forma de linguagem, ele é uma linguagem. Ele comunica, ele comunica. Estudar mímica deixa a gente bem assim... meu corpo sabe o que ele é, ele expressa o que ele quer. Ele tem voz. Voz no sentido de comunicação. Ele tem comunicação.”

Diz que o que tenta na dança pessoal é deixar que o corpo diga. Pergunto então se não consegue o tempo todo, e ela diz que não, que não consegue, mas sempre tenta. É bom lembrar que o aspecto de “busca” permanece presente em boa parte das práticas de corpo performadas na fabricação de corpos do Grupo Sonhus. Enfatiza-se um aspecto transformacional, e é difícil dizer que uma obra tem uma conclusão de fato. Eu vi em campo diferentes espetáculos sendo revisitados pelo grupo, como parte do preparo para performances futuras do mesmo para o público, e alterações sendo efetuadas. Desse modo, considero que “transformação” e “busca” são aspectos fortemente envolvidos na *Weltanschauung* do grupo, como princípios de conduta casados com a práxis do grupo. Ainda falando em *Weltanschauung*, ao se referir a concepções sobre o que é tomado como o mundo real, temos uma visão de que o corpo é uma linguagem e tem comunicação. A mímica corporal dramática, técnica fortemente presente nos trabalhos do grupo, tem proposta parecida.

Ressalto como interlocutor do grupo alguns elementos que pude observar e que destaco das falas. A dança pessoal é uma busca. A dança pessoal colapsa separações de corpo e mente. O corpo comunica e diz o que quer: reforçamento do papel do corpo, diminuição do papel da mente enquanto análise. A dança pessoal é livre e produtiva, ela fabrica.

Como já mencionei, o Treino Ritual Completo possui um momento de dança pessoal, porém essa prática pode ser realizada associada a outros formatos de treinamento elaborados pelo grupo. É um momento com um caráter ainda mais marcadamente ritual do que outros. Falo isso a partir de um aporte “ético”, e não “êmico”, e fundamento isso com a literatura já

mobilizada no primeiro capítulo. É uma experiência apartada do cotidiano, propondo uma outra ordem de acontecimentos e sensações, e uma comunicação também distinta da que encontramos em outras situações. Extraordinário, com ordenação da prática (início, meio e fim claros; definição de momentos), senso de coletivo, múltiplas mídias (os corpos, a música que às vezes está presente, o instrutor, o linóleo, os barulhos externos) (TAMBIAH, 1985). Temos presente a liminaridade de que Turner (1982) fala, que encontramos comumente em ritos de passagem. Ademais, até aí vejo aproximações: busca-se passar de um estado a outro, aquele que vive a dança pessoal chegará necessariamente a outro lugar.

Ao tratar da dança pessoal, enfatizei os momentos de movimentações. Há também, por vezes, momentos que já abordei previamente, que envolvem o instrutor propondo uma pausa não-estática. Nando dizia “stop”, e tínhamos que deixar nossos corpos congelados como em fotografias. Porém, Nando instruía: “dança por dentro”. Pablo diz que esses momentos são muito importantes:

“É aquela hora que você entra num estado de prontidão. Você está num fluxo temporal, e isso fluxo às vezes é interrompido. E aí, como é que você deixa a ação continuar acontecendo, mas com o controle do corpo. Ou seja, com o corpo parado. Mas a ação continua. Isso vai causando sensações musculares, porque o seu cérebro ainda está acreditando que você está se movimentando, e conseqüentemente a sua musculatura também, mas você se controla no espaço.”

Perguntei se ele tinha uma imagem de estar se movimentando, e ele disse que sim. “Como se eu estou no fluxo do movimento”. “Eu continuo naquele fluxo, eu continuo me imaginando me deslocando pelo espaço, entende?”.

A pausa não é estática, como já mencionei. Pablo diz sobre o assunto: “Stop não é um parar. É como se fosse uma panela de pressão mesmo que tá cozinhando, tá girando, tá girando ali, girando a válvula, girando a válvula, girando a válvula, aí você para, (e) a válvula continua girando. (...) Continua em ebulição. Continua fervendo.”

“Então são momentos muito intensos, que aí você vai descobrindo os micromovimentos que vão surgindo. (...) Aí você vai saindo do macro, porque o macro seria o deslocamento em si, o deslocamento pelo espaço, dentro daquele tempo que você estabeleceu, (que) você (mesmo) descobriu, né? E aí quando é colocado esse rompimento de stop, aí você vai entendendo fisicamente de onde parte o impulso daquilo que você estava fazendo no espaço.”

Pablo também explica que você não para para analisar, você “sente a musculatura”. “Mesmo parado, você aciona os pontos de apoio, aciona a sensação de rolar no chão”. A partir

do que Pablo coloca, podemos chegar a uma reflexão sobre corpo e mente como integração. Você sente a musculatura, é mente, é corpo, as coisas ocorrem em simultâneo. Todos, nos bate-papos, relataram que buscam trabalhar a junção entre corpo e mente.

Recuperando Le Breton (2011), temos que o Ocidente possui uma longa história do pensamento, calcada no cartesianismo, que reitera uma cisão corpo e mente. Aqui podemos ver com clareza que o grupo possui como elementos integrados à sua práxis e, portanto falamos de sua *Weltanschauung*, o direcionamento oposto: a busca pela junção entre corpo e mente.

Pablo diz que trabalhar essa junção “é um processo constante”. “Porque a gente é muito cabeça, muito cérebro”. “Mas quando você começa a entender: não, o cérebro também é parte do corpo, isso é o que eu sou, o corpo também reage a pensamento.” Diz a seguir que sempre acreditaram, em grupo, nessa ideia da junção. A ideia seria, na prática, “deixar os pensamentos virem como nuvens que se dissipam, que se dispersam, não é você lutar contra a mente.”. “E aí a gente descobriu que você trabalhando, focando no corpo, você está trabalhando esta mente”. Pablo entende que a mente é “traíçoeira”, e muito mais rápida do que o corpo. Ressalta a importância de trabalhar o corpo para trabalhar a mente. “Eu foquei na construção de uma partitura e isso me deixou com minha mente focado nisso”.

Ao refletir sobre a fala de Pablo, entendo então que é através de uma prática que se alcança um determinado estado de corpo. Se encontro no discurso nativo que por vezes mente e corpo são acionados com categorias analíticas distintas, nas diversas práticas realizadas na prática os elementos se misturam. Pablo fala também um pouco da junção corpo e mente como estado de presença, como viver o presente:

“Por mais que a gente pense que a mente é corpo, talvez seja um corpo mais etéreo, alma... Então eu posso estar aqui com você agora, mas pensando em outras coisas. Então como eu posso fazer pra colocar meu pensamento em prol disso aqui, em prol desse diálogo que a gente está tendo. E aí é um treinamento constante, diário.”.

“Estar presente de corpo e alma, mente e físico.”, também disse Pablo. Entendo que o trabalho de integração corpo e mente, em sua perspectiva, envolve especialmente atingir um estado de presença, de estar plenamente ali performando. Sobre um ator presente, Pablo diz: “Você vê nos olhos, você na energia da pessoa que ela está ali.” Ele distingue isso de dirigir um carro, pois você pode dirigir um carro pensando em outras coisas, e diz: “é um processo mecânico”.

Fotografia 5 – Lorrana Flores em estado de presença diferenciado, no processo criativo da performance cênica “Sal”, que envolveu dança pessoal.



Fonte: https://www.facebook.com/pg/gruposonhus/photos/?tab=album&album_id=259418744094968

Nando coloca reflexões que acentuam uma ênfase na mente, inicialmente. “Todo treinamento para mim é para treinar a mente. O trabalho corporal é para treinar a mente. Se a mente não é preparada, treinada, o corpo não responde.” Menciona exercícios aeróbicos, de força, diz que também são para treinar a mente. Pergunto a Nando sobre dança pessoal. Diz que buscam integração corpo e mente, mas não um momento de inconsciência. “O momento de perder um pouco a razão e o corpo fazer é uma parte do processo.” Diz que esse momento é só corpo, “o corpo está falando.”

Então continua a pensar sobre corpo e mente, e cérebro: “O cérebro é corpo. Então o que ocupa o cérebro? O que é a sua consciência não é o seu cérebro. (...) Não é aquilo que é o seu ser, a sua consciência.” Diz que costumamos fazer essa associação entre cérebro e mente devido à medicina ocidental. “O corpo é todo composto de várias células, (...) cada parte do nosso corpo tem história, tem vivência às vezes de antes até desse marco do seu nascimento. Porque nós temos DNA, o DNA tem partes que carregam outras histórias que vem antes de você.”

Nando também enfatizou a importância de corpo e mente conectados com o ambiente e o fazer específico que se propõe. “É uma questão de treino.” Volta a falar de dança pessoal,

diz que no momento de perder consciência é o momento em que se começa a dar voz ao corpo. “Treinar o pensamento que existe nas células do restante do seu corpo”, não só do cérebro. Conversamos um pouco sobre encarar mente como “razão”. Nando diz: “Pensar não é só o que eu elaboro depois da experiência.” “O corpo raciocina, assim como a mente raciocina, porque a mente é corpo. Não tá separado, é tudo junto.”

Acredito que com as reflexões articuladas quanto à prática da dança pessoal e associada a reflexões sobre corpo e mente podemos encontrar vislumbres a respeito dos entendimentos existentes no Grupo Sonhus a respeito da questão corpo e mente. Corpo e mente podem ser encarados como instâncias separadas, mas busca-se que eles sejam conjugados. Especialmente em determinadas práticas e momentos do grupo, tais como o da dança pessoal, mas não apenas. Cada prática de um treino-ensaio deve se dar de forma plena. Isso é igualmente verdadeiro para o momento de apresentação de performances para plateias. Busca-se um estado de organicidade, ou seja, movimentos que partam do corpo como reação: oposto de arquitetado. Saber o que deve ser feito sem pensar nisso. O juízo e a análise só acontecendo a nível inconsciente. Uma busca por uma completude da expressão do corpo.

34. JEITOS DE CAMINHAR: AUTO-CONHECIMENTO, A BUSCA E A LIMINARIDADE

No primeiro dia do Workshop de Teatro Físico, iniciamos nossos trabalhos de um jeito que me remeteu às aulas de teatro que eu havia tomado anteriormente em outra escola: caminhando pelo espaço. Nando pediu calmamente que colocássemos bastante atenção em nosso caminhar, observando a prática bem. Não com os olhos, mas com o sentido do corpo que nos faz perceber nosso posicionamento. Observar como ele se dá. Ter atenção a ele. O jeito que se pisa no chão. Então eu observo a sequência do toque do meu pé. Primeiro o calcanhar tocando, depois metatarso e então os dedos. Noto também que coloco meu peso mais nas laterais dos pés. Acabo observando também como meus braços se movem enquanto ando. Ele pede para notarmos para onde nosso olhar se dirige. Observo as paredes, as pessoas. Vejo o cartaz com posições de yoga. Percebo o linóleo colorido, predominantemente azul, com áreas pintadas de outras cores, como se fosse um mapa de um mundo imaginário. As janelas na lateral da sala chamam a atenção por abrir espaço aos barulhos da rua. Carros, motos, uma ocasional buzina, um momento de pessoas passando pela rua conversando alto. Estamos apartados porém

o ambiente ao redor ainda se coloca como que atravessando a experiência. Nando então, após essas instruções, pede que gritemos nossos nomes em uníssono, ao sinal que ele dá. Passa algum tempo e ele grita: "agora!". Repete isso algumas vezes. Em determinado momento, pede que gritemos sem que ele dê o sinal, ainda assim todos juntos. Hesitamos, temos dificuldades, mas de alguma forma acaba fluindo. Às vezes com atropelos.

A próxima etapa do trabalho consistia em cada um promover uma alteração em seu caminhar. Nando explica: "caminhem de um jeito diferente do habitual de vocês", "mudem para onde vocês olham", "gritem seus nomes, mas em outro timbre". Recordo-me de ter descolado meu ombro esquerdo mais abaixo do esquerdo, como se eu fosse alguém com a coluna mais torta. Tentei colocar o peso de meus pés mais no sentido das pontas. E assim se seguiu. O trabalho se desenrola para outras direções.

Como atores-criadores, podemos perceber que primeiramente o caminhar surge como criação espontânea de um *habitus* pré-reflexivo. A pré-disposição corporal nos leva a caminhar do modo específico que caminhamos usualmente. O simples ato de observar já transforma a ação. A atenção posta na situação faz com que tenhamos uma outra interação com o meio e com nós mesmos. Necessário ressaltar: a consciência de si é fundamental para o ator. Nando, no mesmo dia, conversou sobre a importância do registro das memórias corporais das práticas que realizamos. Devemos decorar as performances.

E aqui que também podemos perceber que a liminaridade posta na situação de experiência se coloca em cima de alguns caracteres que são evocados e/ou necessitam estar presentes. No que se refere ao corpo, não se tem um corpo pronto: tem-se um corpo em busca. Busca pela realização, pela máxima performance (no sentido de desempenho) possível, por encontrar novos mundos da expressão do corpo. Os elementos que são presentes em toda situação de liminaridade vivida como experiência em campo se deram, na grande maioria das vezes, pela presença do linóleo e do instrutor.

O linóleo tem a atuação de ser um dos elementos que gera a liminaridade proposta. Quando se está no linóleo, você está sendo colocado num mundo diferente, um mundo que se distingue dos arredores, que se coloca como que repleto de possibilidades e de surpresas. No linóleo você sabe que vai buscar, mas não pode ter certeza do que vai encontrar.

Contudo, há liminaridade também em práticas solitárias. Quando eu estive praticando, por conta própria, os conteúdos vivenciados no workshop Corpo Ritual, quando estive provando com meu corpo o que eu havia vivido, quando busquei performar o conhecimento

mímico que me foi ensinado: a busca está presente. E os resultados são imprevisíveis, no fim das contas. Qualquer prática do corpo se transformava em uma descoberta de mim mesmo e das potências de meu corpo, apesar de haver um horizonte visado.

Na verdade, sequer o linóleo é obrigatório. A liminaridade vai estar presente na situação de um corpo em busca por uma fabricação específica, performance específica, que pode ser pré-definida ou não de antemão, mas com determinadas finalidades que são eminentemente transformacionais. Ou seja, deixar de tomar o corpo como natural e dado. É também uma concepção de corpo distinta que diz respeito a experimentar diversos tipos de metamorfose, mais ou menos como os ameríndios (WEIDNER MALUF, 2001): em especial, no momento em que trabalha-se com energias, uma transformação de substância.

Entretanto, não são todas as práticas teatrais do grupo ou todas as práticas teatrais que vivi que estão imersas em liminaridade. Por mais que eu tenha aqui enfatizado o caráter de “busca” presente, se não há uma abertura para o novo e para o imprevisível como resultado visado, não faz sentido falar em liminaridade.

Diferentes técnicas são colocadas para as performances de fabricação de corpo, relacionadas a distintas tradições, imersas ou não em liminaridade. A seguir, vamos refletir um pouco sobre que efeitos e quais conexões se estabelecem com o fato de práticas serem milenares, ou terem décadas de história.

3.5. INCORPORAR A TÉCNICA, TREINO RITUAL COMPLETO, TRADIÇÕES E *WELTANSCHAUUNG*

Os movimentos executados seguem bases que se vinculam em anos de história. A depender da prática executada, décadas, e até séculos e milênios informam a realização dos mesmos. Essas tradições podem ser as que foram formuladas pelo grupo no decorrer de suas pouco mais de duas décadas de atuação, também formadas por bricolagem de outros elementos de tradições diversas. Então, quando temos o “Treino Ritual Completo”, formulado pelo grupo, podemos ter certeza que a fabricação dessa modalidade de treino se deu por meio de diversos processos de contaminação com as vivências que o grupo teve. Outra forma de se encarar a forma que o grupo lida com as tradições é entender que às vezes as práticas se dão mais baseadas em “mimese”, na medida que busca uma reprodução de uma técnica de forma mais ou menos sedimentada por décadas (ou até milênios, como no caso do yoga) e organizada por outros

formuladores. A outra possibilidade é a reelaboração das técnicas, reapropriação, reconformação, adaptada às vivências do grupo.

O importante é que as técnicas passem a ser incorporadas, que se tornem como “segunda natureza” (BARBA & SAVARESE, 1995), ou seja, que sejam como base e parte integrante da pessoa performer. As técnicas portanto atuam na fabricação do corpo, e são reelaboradas e personalizadas a depender da situação. Então ao vivenciar o workshop Corpo Ritual, como parte da programação do Semente, Flor e Espinho, Nando propôs que eu e minha colega de workshop trabalhássemos em cima dos conhecimentos repassados e desenvolvidos para formular uma demonstração técnica das atividades, e a seguir tratarei da mesma concernindo a práticas do Treino Ritual Completo, que desenvolvemos coletivamente.

Iniciamos com o gesto reflexológico, que implica na recuperação de práticas do repertório pregresso que cada ator carrega em si como parte de seu corpo, do corpo que realiza e efetiva performances cênicas. No meu caso, recuperei parte da coreografia de um espetáculo de dança do qual já havia participado, e associei isso a alguns movimentos de capoeira, pois que eu já tive contato com essa prática em alguns dos anos de minha vida. Não tive muita dificuldade. Parecia que realmente aqueles conteúdos eram e ainda são parte de mim, quase como que uma linguagem que eu possa utilizar com naturalidade, de forma pouco refletida, e em qualquer situação. Desse modo, minha performance consistiu em dar dois passos para a direita e jogar o pé para a frente rente ao chão, e fazer o mesmo para a esquerda. A seguir, eu dava um chute reto para a frente, dobrando o joelho, voltava para a posição inicial, e repetia o movimento. A ideia proposta envolvia que fosse recuperada a intenção do movimento original. Parte de mim sentia que não estava exatamente ali performando, mas em outras das situações em que já vivenciei, mas isso se dava de forma bastante sutil, e mais como esforço consciente de conexão com a história do que como desenvolvimento espontâneo da prática.

Houve, na composição géstica, uma óbvia situação de bricolagem, e ao trabalhar movimentos de uma coreografia de dança contemporânea, com inspirações mexicanas de danças de celebração, associando isso a movimentos de capoeira, luta-dança, opera-se uma ligação entre histórias de resistência e de um sentimento de uma espécie de espírito latino-americano. Bem como é feita uma ponte com tantos anos de tradição que envolvem essas formas de performance. Por outro lado, o comportamento é restaurado mas é também reelaborado: liminaridade presente atuando em reconfigurações e gerando novas camadas semânticas, bricolagem operada por mim mesmo a partir de orientações claras dadas pelo

grupo, num ambiente que produz performances que tem caráter ritual. Assim, temos, a nível simbólico, mistura de celebração e luta, fusão de significados díspares.

O segundo momento da demonstração técnica baseada no Treino Ritual Completo se deu baseado no momento de “oferenda”. É mais um momento em que é desenvolvido uma ênfase na intencionalidade: a proposta é que seja feita um agradecimento, no qual você oferta sua energia como forma de retribuição às práticas que já desenvolveu e que intenciona desenvolver. A lógica que envolve a performance da “oferenda” é a de que necessitamos ser gratos pelos aprendizados desenvolvidos pois que eles se dão por intermédio de diferentes possibilitadores. Então eu agradei aos ancestrais, aos mestres do condutor, ao condutor, aos colegas e ao ambiente de trabalho. Por meio da “saudação ao sol”, uma sequência de movimentos do yôga que constitui em uma forma de se abaixar e estar próximo a se deitar do chão, e então se levantar, envolvendo também uma abertura circular de braços em volta do corpo. A sensação que eu tinha era como se meu corpo estivesse se despertando e se conectando. E o fato é que era necessário que se concentrasse na intenção: mentalmente, deveria se direcionar energia, ou seja, pensar sobre com atenção, nos focos de cada agradecimento.

Acredito que podemos divisar que isso é também uma forma de trabalhar com energias: mobilizando as próprias energias de si para, em um dos casos, pessoas que nem vivas estão, e em outro dos casos, ao ambiente de trabalho, ou seja, que faz sua presença de uma forma distinta que a de humanos (vivos ou já idos). Temos assim um indício da importância da espacialidade concreta por meio do reconhecimento do agradecimento. Sem o espaço físico, não se dá a performance, na mesma medida que estamos sempre inseridos num ambiente que permite ou não determinadas práticas na vida cotidiana. O ambiente, para o Grupo Sonhus, é também sacralizado, na medida em que sua prática se dá entendendo-se enquanto envolvida por uma atmosfera ritual que se opera a nível de intenções. Contudo, como já abordei, há elementos geralmente presentes, tais como o linóleo.

Quanto a referência a humanos, já idos ou não, remete-se diretamente a um passado que orienta as práticas, e deve se ter reverência e gratidão ao mesmo. Sem os grandes mestres pregressos, não haveria a possibilidade de articulação de conhecimentos e das performances relacionadas aos mesmos. E quanto aos humanos presentes, temos o condutor, que orienta e conduz, que instiga e provoca, que aponta e catalisa. Sem o condutor, a prática que tive no Treino Ritual Completo seria um tanto quanto distinta: não teria desembocado na construção de cena, não teria me levado a atingir diferentes estados de corpo. Quanto aos colegas de

performance, as agências se interatuam: influências mútuas, contatos, por meio de observação ou por meio de interação direta das performances livres que o Treino Ritual Completo por vezes proporciona criar. Mais uma vez, enfatizo a presença da *Kraft* da performance, com o significado de força que pode influenciar nos resultados de outras experiências (TURNER, 1987).

Após o momento de “oferenda”, também conhecido como “saudação”, passamos aos respiratórios. Aponto que essa ordenação do Treino Ritual Completo se deu de forma diferente do que a proposta em Rocha (2014), que coloca “e-vocal” após “oferenda”. Por mais que eu desconheça o motivo disso, isso aponta para uma maleabilidade nas performances rituais desenvolvidas pelo grupo. Acredito que isso faça bastante sentido, na medida em que boa parte da proposta que envolve o grupo a nível de *Weltanschauung* quanto a princípios de conduta que orientam a práxis se dá com privilégios ao aspecto transformacional. Visa-se transformar o meio, transformar o corpo, transformar as práticas do corpo (performances). Não é assim surpreendente que o próprio Treino Ritual Completo tenha passado por modificações.

O “respiratório” que performei em minha demonstração técnica chama-se “dança dos ventos”, e vim a saber que o conhecimento dessa prática chegou ao grupo através de contatos com integrantes do Odin Teatret. Consiste em movimentos de salto que implicam em deslocamentos pelo espaço. Seu desenvolvimento se dá iniciando um salto de um pé só, que deve atuar como propulsão para o outro pé. O pé que salta primeiro também desce ao solo primeiro. Recordo-me claramente o quanto essa prática demanda do corpo. É necessário bastante condicionamento para se conseguir a resistência de performá-la por um longo período e eu me sentia bastante cansado, suado, e com as panturrilhas doloridas. Esse não é um momento de marcada liminaridade. Entretanto, aqui também ela se faz presente: as possibilidades de direção do deslocamento são virtualmente todas que o espaço do linóleo possibilite, e também limitadas pelos colegas, evitando assim encontrões e choques de corpos. Temos aqui combinações imprevistas, e eu me desloquei pelo espaço em minha demonstração técnica por algum tempo, até o momento que consegui.

A seguir passamos para o e-vocal. São situações de vocalização, que normalmente envolveram cantos. Diferentes tipos de cantos foram trabalhados, e eu me ative em minha demonstração técnica a cantar a “Suíte do Pescador”, de Dorival Caymmi. Enquanto cantava que “minha jangada vai sair pro mar” percebia o quanto o meu fôlego ia falhando. Naturalmente, pela minha falta de preparo, e pelo quanto eu havia me dedicado ao “respiratório

dança dos ventos” logo antes. Nando fez comentários sobre as demonstrações técnicas e essa foi uma problemática que ele apontou: minha dificuldade com o fôlego.

Interessante refletir um pouco acerca de alguns dos conteúdos mobilizados na canção, que se tornam parte integrante assim de toda a performance ritual. O trabalho do pescador, que implica deslocamento, que envolve também contato direto com seu próprio alimento e nutrição. Alimento esse consumido via de regra em situações de comensalidade, e a canção também faz referência à situação doméstica. Duas vozes, a da pessoa que o espera, e a do pescador que sai para o mar. Que o mau tempo não influencie no trabalho: ou seja, que se apresentem condições favoráveis. São muitos os elementos, mas entendo que de uma forma geral temos considerações a respeito dos desafios da lida diária, da expectativa de uma providência não-humana, e do ciclo das coisas (ir e retornar do pescador). Acredito que podemos encontrar espelhamentos com a prática da pessoa performer atriz/ator: atuar é ir para o mar e caçar o próprio alimento, muitas vezes com companheiras/os. Atuar é também agradecer a forças maiores (nem que sejam os ancestrais), e buscar seu auxílio. A outra voz, que prepara a cama e a perfuma com alecrim, deve estar presente também no atriz/ator, nem que seja dentro de si: encontrar seus meios de ganhar energias. Mas entendo que a cama da atriz/ator, diferentemente da do pescador, deve ser como a do faquir: de espinhos, para que este nunca se acomode. Ainda assim, vale a pena perfumá-la com alecrim.

Após os e-vocais, executei uma técnica em minha demonstração que corresponde ao momento chamado “energização”, que consiste em colocar-se para “empurrar uma montanha”. Chama-se *chi kung* e tem origem oriental. Envolvendo inspiração e expiração, movimentação específica de braços, e postura corporal de pernas abertas e coluna reta. A ideia é que a energia circule e que se ganhe energia. Eu sentia como se houvesse uma nova potência em mim, ainda que eu não pudesse definir nada com muita clareza.

A seguir, trabalhei dentro do eixo de “experimentos plásticos” o exercício da “mola” através do “badalar do sino”. Eu deixava meu corpo ir para trás no chão, empurrando-o deitado, de modo que minhas pernas subissem, com a coluna arqueada. No retorno das pernas ao chão era gerado um impulso que me movimentava para cima e me colocava de pé. Eu estendia as mãos e puxava a corda de um sino imaginário. E então repetia a sequência. Esse é um dos momentos de menos ênfase em trabalho com energias ou de liminaridade. Remete-se ao que Csordas (2008) propõe em suas considerações sobre corporeidade: há a presença de imagéticos

multissensoriais que atuam no corpo visado. Aqui, a imagem do “badalar do sino” que se faz estrutura a performance.

Por outro lado, proponho também uma reflexão de conteúdos simbólicos. O movimento é repetitivo, então você vai e volta ao mesmo lugar, implicando uma ideia de circularidade. E há o conteúdo semântico de um “badalar de sino”, que é envolto em misticismo, e também passa pelo invisível. O som que um sino produz gera efeitos práticos a partir do que não se vê: ondas sonoras, som. A ideia é que ele atue como um aviso para a comunidade. Propõe-se conexões com o todo. Estamos em uma esfera que se comunica com o *re-ligare* e o sagrado, elementos muito importantes para o grupo e que serão posteriormente abordados com mais destaque.

Seguimos para o momento de “processamento”, que implicou em me movimentar livremente em uma dança sem regras. Me movimento pelo espaço tentando agir mais do que pensar, buscando como que um automatismo de mim se faça presente. Como uma forma de escrever sem pensar. Desloco a parte superior do meu corpo para a direita enquanto mantenho a base firme, dobro o braço esquerdo e estendo um pouco o direito, inclino também a cabeça, reproduzo o movimento como num espelho. Lembro de uma das instruções que Nando já deu gritando: “Sem movimentos espelhados!”, eu respiro, me seguro para não enxugar o suor da testa, faço movimentos de ir para frente e vir, dobrando os joelhos, a música toca e eu dou um giro de meio-círculo no sentido anti-horário, fico imaginando como está o efeito do que estou fazendo, me questiono se eu deveria estar pensando nisso, ou pensando em qualquer coisa. Faço ondulações com o tronco, sinto uma energia diferente, como se houvesse um gosto pelo movimento. Sentir que se explora algo que não se faz convencionalmente pode trazer bastante satisfação. Dou um salto dobrando os joelhos, caio no chão e giro, coloco-me de joelhos no chão, arqueio meu corpo para trás, me desequilibro um pouco e acabo me apoiando para a esquerda com o anteparo do braço. A sensação do linóleo na pele é familiar: já foram várias as vezes que estive deitado, seu toque na epiderme quase me faz reviver vários das práticas que já tive. Recordo-me de uma prática minha de dança que realizei na composição gética, e inicio o movimento com passos para direita e esquerda, mostrando a sola do pé porém tocando o chão. Levanto a perna direita abrindo-a com o joelho dobrado no ar, desço-a colocando o pé direito atrás do pé esquerdo, tremo o corpo inteiro. Os movimentos se seguem.

O momento do processamento envolve uma considerável dose de liminaridade, talvez de forma patente e explícita: um corpo em mover livre, criando combinações imprevistas.

Entretanto, esse é um momento que visa uma integração corpo e mente bem maior do que a entendo que pude alcançar. Existiam instantes em que eu realmente me sentia um corpo a falar e não uma mente a conduzir. Nando já ponderou contudo que essa é uma etapa do trabalho: a ideia na verdade é corpo e mente como integração. Eu não posso dizer que sei o que isso significa na minha prática, mas é evidente que é o horizonte visado do grupo, e que entendem que por vezes o alcançam.

Como último momento, temos o “ato”. No decorrer do workshop, nos Treinos Rituais Completos que realizamos por cinco dias, ao final de cada um deles temos um momento de construção e apresentação de cena. Esses momentos eram também conduzidos por Nando, portanto as cenas tinham sua direção. A minha cena envolvia recuperação de memória de infância, conexão com uma obra de arte que escolhemos, práticas respiratórias, dentre outros elementos. Eu estava na praia brincando, corria de um lado para o outro chutando a água, sentava no chão e montava um castelo de areia. Levantava-me e fazia uma respiração que envolvia também um trabalho com uma energia expressividade um tanto quanto triste. Assim se finalizava a cena.

Desembocar nesse momento final implica no objetivo do Treino Ritual Completo: criação de elementos para a cena ou cenas completas. Uma prática liminar que se propõe a gerar mais liminaridade para o mundo. Que se propõe a levar para o mundo novos horizontes e possibilidades.

Mencionei que se daria uma transformação de substância ao se trabalhar com energias. Recupero o momento da “energização”. Antes de decidir o que eu apresentaria na demonstração técnica, eu me propus a tentar fazer um outro trabalho energético. E isso significou me colocar em movimento. Eu, primeiramente na sala de treino, coloquei-me a girar repetidas vezes, em ambos sentidos, horário e anti-horário. Eu não me perguntava o porquê daquilo, mas tinha a sensação de que um efeito diferente de mim seria alcançado. Um outro tipo de corpo. Um transbordar da energia de si. Colocando o corpo em trabalho, e trabalho que é movimento, que é colocar a energia em movimento. Não fiquei tonto com os giros, e isso porque considerei melhor ora ir para um sentido, ora para o outro. Ao final, eu estava encharcado de suor.

As técnicas, as práticas realizadas, envolviam diferentes graus de dificuldade e eu posso dizer com arrematada certeza que não consegui me apropriar tão bem de sua maioria. Aqui, nesse caso, isso também é verdade. Eu bem sentia que meu corpo era distinto. Que eu tinha outra qualidade de “presença” (BARBA & SAVARESE, 1995) e que meu corpo se comunicava

com o espectador de uma forma diferenciada de seu cotidiano. Eu sentia que era como se eu fosse uma usina de força. Como se as comportas estivessem abertas. Mas me sentia também extremamente cansado, a ponto de não ter fôlego para realizar tão bem outras práticas. Vale a pena mencionar que sou fumante, o que pode influenciar, como correntemente se sabe.

Como já mencionei, considero que a performance de um corpo, sua fabricação, está embrenhada num *habitus*. No meu caso, a referência que tive como saber, não incorporado, mas como saber teórico que foi articulado em corpo, foram as danças afro-brasileiras e seus momentos de gira. Por mais que eu não tenha tido essa vivência em particular no decorrer de minha vida, essa referência se fez presente em minha cabeça e orientou minha performance.

O Grupo Sonhus entende que ativamente trabalha e mobiliza diferentes energias com o seu trabalho. Parte do treinamento de ator do grupo envolve o treinamento de formas de se produzir energia, de se aprender a ganhar energia ao invés de perder energia. É evidente pelo meu relato que não consegui tão bem esse aprendizado.

Um corpo energizado gera um efeito de presença diferenciado que magnetiza. Portanto, influencia nas experiências de outrem (*Kraft*). Existem diversas formas de se alcançar esse corpo energizado. A “dança pessoal” pode ser associada a um trabalho de acumular e soltar energia. Tensões podem impedir o fluxo de energia pelo corpo. A “dança pessoal” envolve quebrar tensões e propiciar uma manipulação de energias. Enquanto se está “congelado”, não se está congelado de fato, toda sua energia circula pelo corpo. Há um momento em que Nando direciona que a energia seja liberada pelos olhos. Comigo, em particular, eu imaginava raios de energia saindo de meus olhos. Já com Jô, é diferente. Ela diz que isso se traduz em olhar com foco. Um olhar intencional. Eis o relato do que ela sente nesses momentos de “stop”:

“Eu sinto todo o meu corpo conectado, eu consigo perceber todo o meu corpo. Pelo menos, às vezes, assim, quando eu chegava nesse estado de perceber cada parte do meu corpo. Não ficar viajando na maionese, em outras coisas, outros pensamentos, mas completamente conectada com o corpo. Essa conexão me gera uma sensação. Aquela sensação que eu tento manter. (...) E aquilo me provoca um calor, às vezes uma tensão em algumas partes do meu corpo. E quando a gente libera isso, que ele pede que acumule e solte, é como se eu lançasse aquilo. (Lançasse) aquela sensação.”

No primeiro capítulo eu ressaltai o papel da *Weltanschauung* na articulação de diferentes modalidades de performance e fabricação de corpo em diferentes trabalhos acadêmicos, envolvendo boxe, capoeira, teatro. Por outro lado, frequentemente faço uso do termo “tradição” como forma de me referir a um agrupamento de conhecimentos, normalmente

aqui relacionados a conjuntos de técnicas corporais, dentro do enquadre das artes da performance. Assim, faço também uso desse vocábulo que é nativo, pois em campo pude entender que a mímica, o butô, o kathakali, e outras artes, são chamadas “tradições”.

A noção de tradição está envolvida em uma ideia de temporalidade, tendo referência a um passado que permanece, persiste, por meio de hábitos, ideias e valores partilhados por um determinado agrupamento (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1997). Com *Weltanschauung* temos corpo de conhecimento, associado a julgamento de valor, e princípios de conduta, em uma estrutura tripartite. Além disso, a *Weltanschauung* é dinâmica e performada (TURNER, 1987). Os conceitos são, portanto, relacionáveis, dizendo respeito a práticas, cognição e afetos. Ou, pensando no eixo fenomenológico, práticas e percepção, sendo que percepção é tanto cognitiva como afetiva (CSORDAS, 2008). O tratamento que Schechner (1985) dá à performance é de tomar esta categoria como “comportamento duplamente restaurado”. Ora, a tradição é também performada. O passado busca se reatualizar no presente, e há uma ideia, por vezes, de tempo achatado: práticas sendo reproduzidas da mesma forma que sempre. Ideia essa que não necessariamente é verdadeira, pois que frequentemente as práticas passam por reelaborações. Mas é aí que reside uma das diferenças entre se pensar tradição e *Weltanschauung*: a segunda enfatiza o caráter dinâmico. Coloquemos um olhar mais pormenorizado para o corpo de conhecimentos sobre o que é tomado como “mundo real” (parte de uma estrutura tripartite de *Weltanschauung*) do Grupo Sonhus, e que embasa o trabalho com energias.

3.6. CAMINHAR SOBRE A CABEÇA DOS ANCESTRAIS: ENERGIA, ORGANICIDADE E RITUAL

Em um momento de bate-papo gravado, perguntei para Pablo o que é energia e ele começa a rir. Expliquei que dentro dos procedimentos do grupo fala-se muito em energia. E peço que ele explique o que ele entende por energia. “Tudo tem energia”. “Cada pessoa tem a sua energia.” E menciona que várias coisas podem modificar essa energia, desde luz, alimentação, a corte de cabelo. “É meio inexplicável, mas a gente sente”. Pablo explica entender energia como personalidade, “calor que você emana”, “envolvimento que você coloca em uma determinada coisa”. E diz que seu trabalho é “tentar entender o que alimenta essa energia” e como controlá-la. Energia percebida como personalidade, Pablo reforça, e diz que busca como ator entender como pode mudar essa energia, “mudar essas cores”. Pablo continua:

“Nós somos uma hidrelétrica, o tempo inteiro estamos emanando coisas. Então como posso colocar algumas comportas, fecho umas, abro outras, né? Coloco mais intensidade. Dedicar muita energia para uma coisa, pouco pra outra, como posso dosar isso.”

Pablo contou sobre uma roda de coco que participou no Bosque dos Buritis, em que ficou dançando durante duas horas sem parar. E ele analisa que ao invés de ter gastado energia, ele estava gerando energia. E que isso “acontece quando parece que sua energia acabou”. “Estou muito cansado, vou parar cinco minutinhos. Não, não vou parar. Nesse momento, é o momento em que sua energia começa a reenergizar.” Pablo afirma a importância, para a arte do ator, de saber gerar energia, sair do treinamento mais vivo do que quando você entrou. E que isso é um aprendizado, que envolve fatores externos e desafios (cansaços, conflitos, temperatura do dia, por exemplo), mas que o ator deve buscar controle.

Nos momentos de dança pessoal, me recordo, quando eu estive praticando com meu corpo, e também pensei isso na hora do bate-papo que tive com Pablo, eram exatamente nesses momentos de exaustão que éramos encorajados a continuar com mais intensidade. Controle parece mesmo ser a chave para se alcançar o estado energético visado através dessa fabricação de corpo.

Quando conversei com Nando sobre energia, tive acesso a uma reflexão sobre muitos elementos que envolvem encarar o mundo como repleto de energia, e todos os entes como portadores de energia. “Tudo tem energia. Tudo. A gente tem energia fazendo nada. Tudo nesse mundo tem energia. Essa parede aqui tem energia, móveis.” Continua, diz por exemplo, que num bosque e numa rua cheia de carros a energia é diferente. Sobre a energia, diz: “Então ela vai sempre se combinar com meio ambiente onde a gente estiver, o *environment*, onde a gente estiver passando.” “As coisas mortas têm energia.” Diz que uma pedra emana energia dela.

“Energia para mim não é uma coisa mística, sabe? (...) É uma coisa natural. É parte de tudo.” “Ela é sensível, ela é perceptível. Tem o caso da energia elétrica, o calor, tem várias maneiras de a gente perceber a energia. Algumas que a gente nem sabe nominar.”

“A gente tem uma dificuldade tremenda de acreditar no que a gente não vê, como a energia. E agora a física quântica tá tentando, já faz alguns anos, romper essas lacunas do pensamento. (...) Acho que lidar com a energia é um pouco assim. Tem algumas pessoas que acabam desenvolvendo isso de uma forma incrível. Alguns gurus na Índia, e tal. Pessoas céticas às vezes encontram essas pessoas e ficam: Meu Deus, eu não sei o que aconteceu, eu tive um contato com algo que eu não entendo, que eu não

sei o que é. Às vezes é simplesmente um outro ser humano que desenvolveu essa capacidade de uma forma incrível. (...)”

Pergunto sobre como é para a prática do ator. Ele diz que treinam “a manipulação dessas energias, do controle do corpo para lidar com as energias.” Me diz que a energia interfere na forma física, e vice-versa, a depender de “(...) certas posturas, certas posições que se assume, você aciona determinadas energias (...)”. Me explica que a pessoa de fora do treino, que observa, precisa ter uma visão aguçada para “ver quando o ator aciona uma outra energia diferente da comum, da cotidiana dele”. O primeiro passo seria buscar manter a energia, porque ela se vai rápido, e depois entendê-la.

Voltando à *Weltanschauung*. Em síntese: encara-se que o mundo é composto por energias ²⁷ que estão presentes em tudo, e uma pessoa pode desenvolver a habilidade de manipular suas próprias energias. Para a arte do ator, seu trabalho, isso é fundamental. O diretor, Nando, geralmente é a pessoa que tem o papel de ter a visão aguçada que mencionou, para distinguir energias.

Entendemos que as energias se contaminam, que vão além do limite anatomo-fisiológico de um corpo. Assim como para os ameríndios, o corpo físico não é a totalidade do corpo. Energias também constituem o corpo como vida. Nando chegou a mencionar que a pedra teria vida nela. A prática do ator, sua fabricação do corpo, passa pela mobilização dessas energias como formas de atingir estados e gerar efeitos em quem assiste. É um processo que envolve corpo e mente enquanto instâncias distintas, como ponderou Lorrana, mas que dentro das práticas de treinamento foi levado, durante o período que observei, pela via do corpo. Não tenho a sensibilidade para perceber nuances de energia, como alguns de meus interlocutores demonstravam em campo. Apesar de que por vezes me parecia que um corpo em fabricação que eu via estava mesmo em um estado distinto de seu estado cotidiano, envolvendo inclusive aspectos de liminaridade e, portanto, potências antes que não estariam presentes habitualmente. Por conseguinte, me parecia que o afeto em mim se dava de forma sensível, não intelectualizada. Energia: categoria algo inacessível, e via de regra invisível, e aqui busquei oferecer uma aproximação baseando-me nas impressões e leituras do grupo acerca da mesma.

Avaliamos a minha situação em campo em que busquei movimentar minhas energias, as visões do grupo acerca de “energia”, e agora passamos à relação com a categoria proposta

²⁷ Agradeço a colocação do professor Luiz Felipe Hirano Kojima sobre a similaridade de algumas dessas concepções e o conceito/noção oriental “chi”.

por Nando enquanto pesquisador: “corpo ritual”, que seria fabricado através das práticas de preparação para a cena do Grupo Sonhus.

O corpo ritual na concepção operativa do Grupo Sonhus Teatro Ritual não se trata de um *tipo* físico corporal mas sim de um *estado* manifestado no corpo do atuante, de modo consciente ou inconscientemente. Se refere a qualquer corpo posto em situação de ritualidade, ou seja, que age de modo preciso e organizado, com sutil encantamento mágico que o diferente da opacidade, dispersão e arbitrariedade comum ao corpo não ritualizado presente no dia-a-dia cotidianos. É um estado corporal dilatado cuja presença transcende cineticamente em corporificação (embodiment) trazendo diante de qualquer estética, um caráter ritual de performatividade onde suas características e cuja performance escapa a categorização de sua singular qualidade de estado e de presença.

O Performer já se apresenta com um corpo que já *per si* é um mito de si próprio, pois carrega de modo intersticial uma técnica particularmente sua, como uma mágica ancestral, tradicional e que é imediatamente reconhecível e aceita por todos como uma habilidade encantadora e fascinante que foi culturalmente trabalhada anteriormente pelo Performer e que emana alto poder de magnetismo e envolvimento, despertando um sentimento de fé ou de credulidade numa verdade consistentemente orgânica que emerge de seus movimentos, ações e atitudes que se condensam num rito de ações rituais corporificadas. (ROCHA, 2014, p.78)

Ressalto que encontramos a qualidade de estado e de presença proporcionadas por uma ritualização. Pude compreender que isso passa por uma conexão interior, contudo, na prática, essa conexão é geralmente alcançada por meios de práticas performáticas. E por mais que este trecho não aponte, Nando prossegue discorrendo sobre o “corpo ritual” e aponta que deve ser buscada uma conexão entre matéria e energia. (ROCHA, 2014).

O magnetismo é outro ponto de atenção, que também se relaciona como trabalho com energias, e é um aspecto reforçado em diferentes momentos de discurso do grupo: um corpo que faça com que todos olhem fixamente. Se a intenção do grupo é poder transformar o meio em que vivem, é necessário que as pessoas observem o que está sendo apresentado atentamente e possam ser afetadas, tocadas. Acho interessante ecoar aqui Lévi-Strauss (2008) em sua reflexão acerca da eficácia simbólica do feiticeiro: o Grupo Sonhus visa uma espécie de teatro-feitiçaria.

A verdade que deve emergir dos movimentos deve ser orgânica. Lorrana trouxe uma reflexão a respeito de organicidade, na qual se considera que organicidade envolve reação a uma determinada situação. Envolve também uma oposição: orgânico VS arquitetado: a ação emerge do corpo sem passar por um crivo analítico.

Ao dialogar sobre o assunto com Pablo ele relaciona a ideia de “organicidade” à ideia do corpo presente, integração de corpo e mente, da qual falávamos como assunto anterior.

Afirma: “as ações ficam viscerais”. Entendo que isso significa dizer que elas trazem uma verdade interna. Diz também que “as ações fluem, a fala flui, a energia flui”. Entendo então organicidade diz respeito também a um trânsito desimpedido de elementos da prática de ator. O ator em cena “não pode ser esse corpo, entende? Corpo que está por acordar, que está indisposto, que a mente ainda está em outro lugar. Isso é o oposto da organicidade”. “Organicidade pressupõe envolvimento, pressupõe felicidade, pressupõe alegria daquilo que está fazendo, envolvimento”.

Organicidade envolve não agir sem motivo para tal, mas envolve também agir quando se é necessário (BARBA e SAVARESE, 1995), como refletimos eu e Lorrana em nosso bate-papo. Organicidade, me parece, no entendimento de Lorrana e Pablo, passa pela ideia de um corpo que se situa integrado ao ambiente, integrado à cena. E organicidade é parte integrante da ideia de “corpo ritual”. O transe pode estar presente no “corpo ritual”, mas não é uma obrigatoriedade, até porque entendem que há estados de transe diferentes para diferentes situações. Isso em partes se comunica com o proposto grotowskiana de que o ator represente em estado de transe (GROTOWSKI, 1992).

O “corpo ritual” tanto age de forma orgânica como é também um corpo que magnetiza por sua visceralidade e verdade, por estar vivo e envolvido e pleno na performance. Um corpo que, Rocha (2014) prossegue analisando, envolve uma situação extrema de polissemia, propiciando uma grande emergência de significados através de suas práticas. Que transforma o cotidiano em extracotidiano, que transforma pedra em ouro. Em linhas gerais: um corpo que, transformado, opera transformações.

O “corpo ritual” está inserido dentro de uma ideia maior: a ritualização das práticas do grupo. O que significa, para o Grupo Sonhus, entender que realizam práticas rituais? A ideia de ação ritual se faz presente, em diálogo com Jacques Lecoq²⁸, e consiste no pressuposto de uma intencionalidade e uma história/narrativa que a sustente (ROCHA, 2014). Então a ação ritual tem um objetivo relacionado a um proposito como pano de fundo. Esse propósito é a transformação: transforma-se o corpo para transformar o meio.

Observei nas práticas do grupo a busca para que toda as suas ações sejam ritualizadas. As ações também são ritualizadas em outro aspecto: elas partem de procedimentos claros, delimitação de um espaço definido para uma prática extracotidiana, direcionamento para que

²⁸ Jacques Lecoq (1921-1999). Um dos mestres da mímica do século XX. (Website New York Times - <http://www.nytimes.com/1999/01/28/arts/jacques-lecoq-director-77-a-master-mime.html>. Acesso em 10/01/18).

preocupações externas sejam deixadas para fora do espaço de desenvolvimento do trabalho do grupo.

O entendimento de Nando, como ele demonstra em Rocha (2014), é de que o mundo está perdendo a sua conexão com o sagrado. O grupo parte da proposta de recuperar essa conexão, e faz isso desde sua origem, por meio, por exemplo, da investigação de temas sobrenaturais e da busca da conexão com a ideia de “ritual” que tinham.

Em Rocha (2014), Nando colocou uma espécie de "profissão de fé" ou princípios unificadores para o grupo. Coloco-os na íntegra para ressoar a voz nativa tal como ela se apresenta nesse contexto do trabalho de pesquisa acadêmica que sistematiza a organização e visões do grupo:

- ☐ Narrar e corporificar sensivelmente os mistérios daquilo que é invisível e que de modo sensível notamos que governam leis invisíveis em nossas vidas, na natureza e em todas as coisas. O inexplicável. O fantástico. O sobrenatural. O sagrado. Estados alterados de consciência (transe). Essa é a principal fonte inspiradora da gênese do Grupo Sonhus Teatro Ritual.
- ☐ Buscamos uma dilatação da realidade, uma realidade mais sensível e delicada. Estados de presença alterados, uma atmosfera de suspensão, de sonho, de delírio, de sublime, de místico, uma cena mítica, de sagrado e profano, que desperte os sentidos, sensações, que tateie o desconhecido, o mágico, o sobrenatural.
- ☐ Desenvolver uma arte espiritual, uma arte ritual que mergulhe nos domínios daquilo que não dominamos, do transcendental. Descobrir no ator um corpo-ritual: corpo como veículo canal de manifestação do sagrado atual e da ancestralidade, de recônditos da individualidade que expressa emoções e sentimentos coletivos, e de poderes xamânicos de cura e revelação.
- ☐ Um teatro que traga revelações sobre questões da vida contemporânea sob outro prisma, outra perspectiva.
- ☐ Não se atinge essa atmosfera ritual e sagrada através da mera reprodução ou representação de mitos ou ícones da religiosidade e símbolos da espiritualidade ocidental ou oriental. Não é partindo apenas do exterior, de uma representação de algo sagrado, como por uma imitação, pela aparência que nos religamos a outros sentidos.
- ☐ Produzir uma arte de encontro com o invisível que promove um encontro consigo e com os outros em outras camadas sensíveis de percepção. (ROCHA, 2014, p. 88-89)

O ritual aparece assim como um valor que orienta a práxis do grupo, e seus entendimentos, tendo uma forte relação, portanto, com sua *Weltanschauung*. Recuperando alguns índices mobilizados no discurso, encara-se ritual como pertencente à esfera do sagrado, do re-ligare, do que está além do natural e do cotidiano. A busca pela ritualização perpassa todo o teatro que o Grupo Sonhus busca realizar e desenvolver. As próprias práticas que frequentemente apresentam caráter de liminaridade destacam esse aspecto ritual. Há sempre o interesse de construir um teatro que traga revelações e modifique, tais quais os rituais, com seu caráter de liminaridade, trazem modificações para a sociedade. Atuam por meio de

recuperações e transformações: seu “procedimento ritual”, como o chamam, que envolve reproduzir práticas já existentes, ou dar novas formas e desenrolar a elas.

Isso é similar, em outras palavras, à ideia de bricolagens, o que significa dizer construções, fabricações, desenhos, associações, colagens. O conceito de *poiesis*, que também vi ser mobilizado em campo, diz respeito à construção de ações. São os momentos em que se encontram situações criativas. A *poiesis* se baseia numa *praxis*, entendida em Rocha (2014) como ato de praticar ações. As práticas são associadas e reelaboradas em composições *poiéticas*. O corpo fabricado poieticamente por bricolagens. Esse é o procedimento ritual.

Na cena “Coração de Estudante”, que tive a oportunidade de acompanhar parte da construção, pude perceber o processo de *poiesis* com clareza em cena que associava a mímica, o cavalo marinho e o kathakali. Segue relato do caderno de campo:

“Toca música judaica, numa lista de canções escolhida pelo aplicativo Spotify. Nando pede que Pablo faça passos de cavalo-marinho que não praticam há muito tempo. No começo, Pablo vai instruindo verbalmente, até que Nando peça que seja sem som para que treinem “aprender observando”. O passo se chama ioiô e consiste em dar um passo para frente como em “foguinho”²⁹ da mímica, sem tocar o chão, depois para trás voltando, e com a outra perna levada para trás então.”

Posteriormente a esse trabalho, é feito um trabalho quanto à cena. Jô e Lorrana faziam um passo mímico em uma corrida que ia e voltava no mesmo lugar, mas sempre avançando. Ao iniciar o trabalho com a cena, contudo, Nando já começa com a proposição de misturar cavalo marinho com passo mímico de Decroux³⁰, um “ioiô Decroux” ou um “Decru-iô”, eles chamam. Percebemos assim que elementos de tradições que absolutamente não tem uma comunicação originariamente se fundem para a fabricação do corpo proposto. Neste mesmo dia, minutos depois:

“As meninas fazem estátuas como que para lembrar a cena, as construções corporais, apesar de na cena ser contínuo. Ao explicar o que quer, Nando direciona “kung fu, mais kung fu”.

A cena envolve também uma inspiração em kathakali na posição assumida pelas alunas. E na criação de cena, surge a inspiração nas máscaras e na musicalidade e ritmo. A cena em questão envolve marionetes humanas, conduzidas por um professor. Nando instrui “tenta não mexer a coluna quando caminha, só braços, joelhos e punhos”, “sem subir o tronco, mantenha o quadril no lugar”, “faz no lugar”, “pra ficar com mais cara de marionete, experimenta subir um cotovelo e depois o outro”, “tira o

²⁹ “Foguinho” em mímica consiste no movimento de levar um gesto a um ponto, fazer um breve tónus da parte do corpo envolvida, e voltar para o estado inicial rapidamente.

³⁰ Etienne Decroux (1898-1991) foi um grande mestre mímico que formulou a Mímica Corporal Dramática. Influenciou gerações de mímicos e tem grande importância para o Grupo Sonhus.

braço, (usa) só o punho", "ponto fixo (da mímica) no tronco", "joga o joelho parecendo desengonçado".

Um outro elemento do kathakali, dessa vez envolvendo Pablo, também é marcante na cena. Ele faz sua movimentação na base do kathakali, inclusive na mesma posição de braços abertos, e produz um som: “Raaaaaaaá-Rá-Rá-Rá-Rá”, também batendo os pés no chão como propõe a dança dramática indiana. O som produzido remete diretamente ao “Ti-ta-ta” do kathakali, mais especificamente ao Ta prolongado final.

Observa-se que o tratamento do grupo no tocante às tradições não passa sempre pela reverência. Isso vai variar de acordo com os objetivos performáticos do grupo colocados por cada situação específica. Nesses momentos em que foram mobilizados o cavalo marinho, o kathakali e a mímica, não é feita nenhuma referência à história, estética e política dessas expressões artísticas do corpo. Podemos analisar camadas de significado que se associam, como uma interpretação de nível “ético”, porém observa-se que o tratamento dado às práticas é respeitoso, porém envolve eminentemente a possibilidade de sua reelaboração. Avaliando um pouco pelo aspecto do corpo-símbolo, cabe salientar que quem desconhece a origem das técnicas não conseguirá fazer determinadas associações que poderiam ser colocadas a nível de análises de significados.

No caso de Pablo atuando, no momento do kathakali, é interessante lembrar que essa modalidade artística era originalmente praticada por guerreiros. E vincula-se ao fato de que ele interpreta um professor ameaçador. Em relação a Lorrana e Jô, na cena que são marionetes, saliento que a ideia principal da mímica corporal dramática é explorar a poesia do corpo. E é explorada em cima explicitamente a ideia do controle que a escola pode promover sobre o corpo, inclusive com uma inspiração foucauldiana, proponho pensar. Isso se vincula ao uso do kathakali também, na medida de que a movimentação corporal dessa modalidade artística é extremamente rígida e seus treinamentos vinculados a uma disciplina que, por base guerreira, poderíamos qualificar como “militar” à título de uma aproximação de significado. Por fim, a movimentação “ioiô Decroux” salienta a necessidade de correr para não se atrasarem, e evitarem uma punição, mas ao mesmo tempo um voltar atrás sem querer sair do lugar de lazer em que estão. Percebamos que, apesar do fato de que agreguei elementos sobre aspectos de cada uma dessas modalidades, eles não são fundamentais para a reflexão sobre as cenas³¹.

³¹ Agradeço à professora Ana Lúcia Ferraz por sugerir a realização da reflexão deste parágrafo.

Passo agora a um relato de minha experiência como ator no desenvolvimento de uma cena curta dirigida por Nando, que também pode ser explicada por meio de *práxis* e *poiesis*. No Workshop de Teatro Físico, houve um momento em que praticávamos empurrões com diferentes partes de corpo. Éramos um grupo de mais ou menos cinco pessoas, todas interessadas em teatro, e com diferentes tempos de experiência e contato com a arte. Era noite. Estávamos na sala preta de teatro. A iluminação era amarelada. Primeiramente, em duplas, empurrávamo-nos. Eu fiz um empurrão com a cabeça no peito de meu parceiro, que o fez por conseguinte arquear a coluna um pouco para trás, e eu me mantive parado, posição com a coluna arqueada para frente, na mesma posição do empurrão. Eu não sei porque tive a ideia de empurrá-lo assim, foi a primeira coisa que me veio à cabeça. Logo ele me deu um empurrão a partir da bunda pelo sentido do movimento anti-horário, o que provocou meu deslocamento para a direita. Agora ele estava com a coluna arqueada para baixo e a bunda inclinada. Nenhum dos empurrões doíam, mas eram firmes. Então eu o empurrei com as costas. Na sequência ele me empurrou com a cabeça.

Depois da sequência de empurrões, a ideia era que decorássemos os movimentos envolvidos. Passei ao momento de decorar, situação sempre complexa pois que envolve muita atenção e alguma capacidade mental. Posteriormente, tive que associar um texto a isso. De cabeça, lembrei de uma poesia que sabia de cor, e fui declamando na sequência dos movimentos. No final, ao apresentar, Nando fez considerações e propostas. Pediu que depois do primeiro verso eu esvaziasse meu pulmão, e falasse o segundo verso quase sem ar. Pediu que falasse o terceiro verso em outros tons de voz. Enfim, ele foi manipulando o que minha performance apresentava, construindo em cima do material que eu levei, criado através de uma interação mas também advindo de meu próprio “eu”.

Todos esses exemplos envoltos em liminaridade fazem visíveis a fabricação do corpo *poieticamente*, e são diretamente relacionados ao entendimento de ritual que Rocha (2014) propõe. Busca-se, como mencionei, uma ritualização da ação do grupo em suas práticas. Isso também implica dizer que é feito um foco no momento presente, uma esfera distinta do tempo cronológico ordinário (ROCHA, 2014). O teatro é ritual pois é um teatro que se pretende conectado a uma transformação (alquimia) e coloca-se numa esfera de conexão com o que não se explica. Reforçando o aspecto da prática da arte do ator-dançarino nessas reflexões, Nando apresentou sua definição de ação ritual:

Assim chego a uma definição operativa para o uso que faremos a seguir voltada para a prática da arte do ator-dançarino de que ação ritual ou rito é um modo especial e singular de lidar com o tempo e espaço de modo liminar, ou seja, fora dos padrões dispersos e difusos da vida ordinária, agindo com precisão, com suave atenção sofisticada e elevada, com algum padrão de organização e ordenação psicofísica e corporal, com certa formalidade que revela um estilo próprio definido corporalmente, e com certa manipulação do pulsar rítmico em movimento e em ação, que expressa uma musicalidade ainda que internalizada, controlando e determinando a qualidade da fluidez sobre o tempo e o espaço. A execução de sua ação ritual delimita um espaço que protege e exalta o que lhe é sagrado, expresso diretamente em seu corpo e faz revelar a pertinência ou essência de sua individualidade situando-a diante da sociedade, bem como ressalta suas diferenças e sua alteridade, expressa em seu modo idiossincrático de se apresentar, podendo em seu modo de ser e agir performativo, chegar ao ponto de revelar algo de inominável e inclassificável, fora dos padrões comuns estabelecidos em nossa linguagem e entendimento racionais. Esse modo especial de agir e lidar com o tempo e espaço pode revelar uma espécie de religare, de sentimento religioso ou de magia, sempre transitando entre maior ou menor envolvimento com a instauração e irrupção de uma experiência do sagrado ou do profano. (ROCHA, 2014, p. 66)

Percebe-se uma conexão entre ação ritual e procedimento ritual. Enfatiza-se também o fato de que pode ser revelado um sentimento religioso ou de magia, conectando-se diretamente ao que se propõe por “corpo ritual”. A individualidade da pessoa performer na ação ritual, portanto recupero aqui aspectos discutidos a respeito de “não eu” e “não não-eu”, bem como *habitus*. É que a criação deve vir de dentro e visceralmente. Fica também evidente que a ação ritual propõe uma experiência, inclusive no sentido que Turner (1982) trabalha o termo: também no sentido de perigo. O perigo de se transformar: de transformar a si, de transformar a outrem. O elemento de *Kraft* também se faz presente, uma força que atua em outras experiências.

Ainda no primeiro capítulo, aponte que Artaud seria um dos pensadores de teatro que podem ser entendidos como marcantes para as reflexões do grupo, além de ter destacado um trecho de Rocha (2014) em que essa conexão é explorada. Um teatro que estabeleça contato com mitos e arquétipos, restaurando um sentido originário mágico, restaurando uma espécie de ordem perdida. Acredito ser possível estabelecer uma reflexão a respeito de “tradições” a partir deste ponto. Busca-se recuperar algo do passado, e que seria qualitativamente superior ao presente. Há, assim, um aspecto também de um imaginário do passado que, independente de verdadeiro ou não, o coloca como horizonte visado. Comunicamo-nos novamente com Schechner (1985) na proposta da restauração do comportamento, e nos recordemos que *Weltanschauung* são performadas. Também a proposta de se fazer um teatro ritual por parte do grupo, que os levou em seus percursos a investigar diferentes tradições teatrais focadas na fisicalidade concreta. Ora, assim, é por meio do corpo que se alcança o sagrado visado. E, necessário repetir, o sagrado visado era presente no passado e em outras sociedades que não

seriam marcadas por um talvez mundo desencantado. (Por mais que a ideia de mundo desencantado possa ser colocada em cheque, discussão que acredito não caber no propósito deste trabalho.)

Tambiah (1985) apontou como características do ritual um caráter rítmico e coletivo, regulando movimentos do corpo e da mente. Ora, aponta-se claramente tal elemento como presente na prática ritual do grupo, porém com nuances a respeito de entendimentos acerca de corpo e mente. Na prática do ator, muitas vezes é buscado um ritmo próprio, pessoal, que se conecta aos outros ritmos presentes, gerando efeitos. Também em Tambiah (1985) há um comentário sobre a categoria do norte da Índia, *lila*, que coloca em diálogo jogo e sagrado, por meio de definir jogos, teatro, e festivais religiosos. Entendo que, no caso do Grupo Sonhus, é como se tudo fosse uma brincadeira bastante séria: é um jogo pois você se diverte no que faz, mas seu objetivo é estabelecer uma conexão com aspectos mais profundos de si mesmo para poder levar afetos a espectadores.

Aponta também que os rituais não necessariamente são da esfera do religioso, bastando que remetam a uma cosmologia (TAMBIAH, 1985). Já discuti como a ideia de cosmologia em Tambiah (1985) se relaciona com a ideia de *Weltanschauung*. E explorei de que forma que ideias a respeito do mundo mobilizadas nas visões acerca da ação ritual do Grupo Sonhus estão sistematizadas. Pois bem, as ideias tanto embasam as práticas como se realizam *na prática*.

O ritual que o Grupo Sonhus propõe em suas práticas de treinamento atuava a meus olhos como um sistema de comunicação simbólica culturalmente construído. Além disso, nas situações em que treinei a partir de indicações do grupo eu tive as mesmas impressões. Há códigos específicos, com ordenamento de ações que se conectam a propósitos e são embasados em concepções sobre o fazer teatral e o modo de existir no mundo. Se coloca uma experiência apartada dos momentos cotidianos, propiciando emergência de momentos de liminaridade por vezes, com uso de mídias variadas, e envolvendo início, meio e fim.

São rituais de caráter talvez menos rígidos do que outros tantos, mas que passam por marcações claras e possuem regras, bem como convenções reguladas por horários definidos, locais específicos para as práticas. Não se deve conversar, não se deve fazer muitas perguntas, a busca pela aprendizagem deve se dar de forma sensível, é pela auto-observação e a observação do outro. Os conteúdos podem ser muito variados, de acordo com cada prática, portanto os conteúdos simbólicos variam enormemente, e em momentos de marcada liminaridade podem se rearranjar em combinações imprevisíveis. Trago um exemplo ilustrativo. No momento em

que saltamos cadeiras imaginárias em resistência (ou seja: de forma lenta e sentindo como se o ar fosse feito de água), concentramo-nos em nossa fisicalidade concreta e imaginamos situações, e passamos a realizar a prática de forma repetitiva, mas sempre buscando uma auto-superação e uma conexão especial com o que está sendo feito. É como já ouvi Pablo dizer: “estar inteiro”.

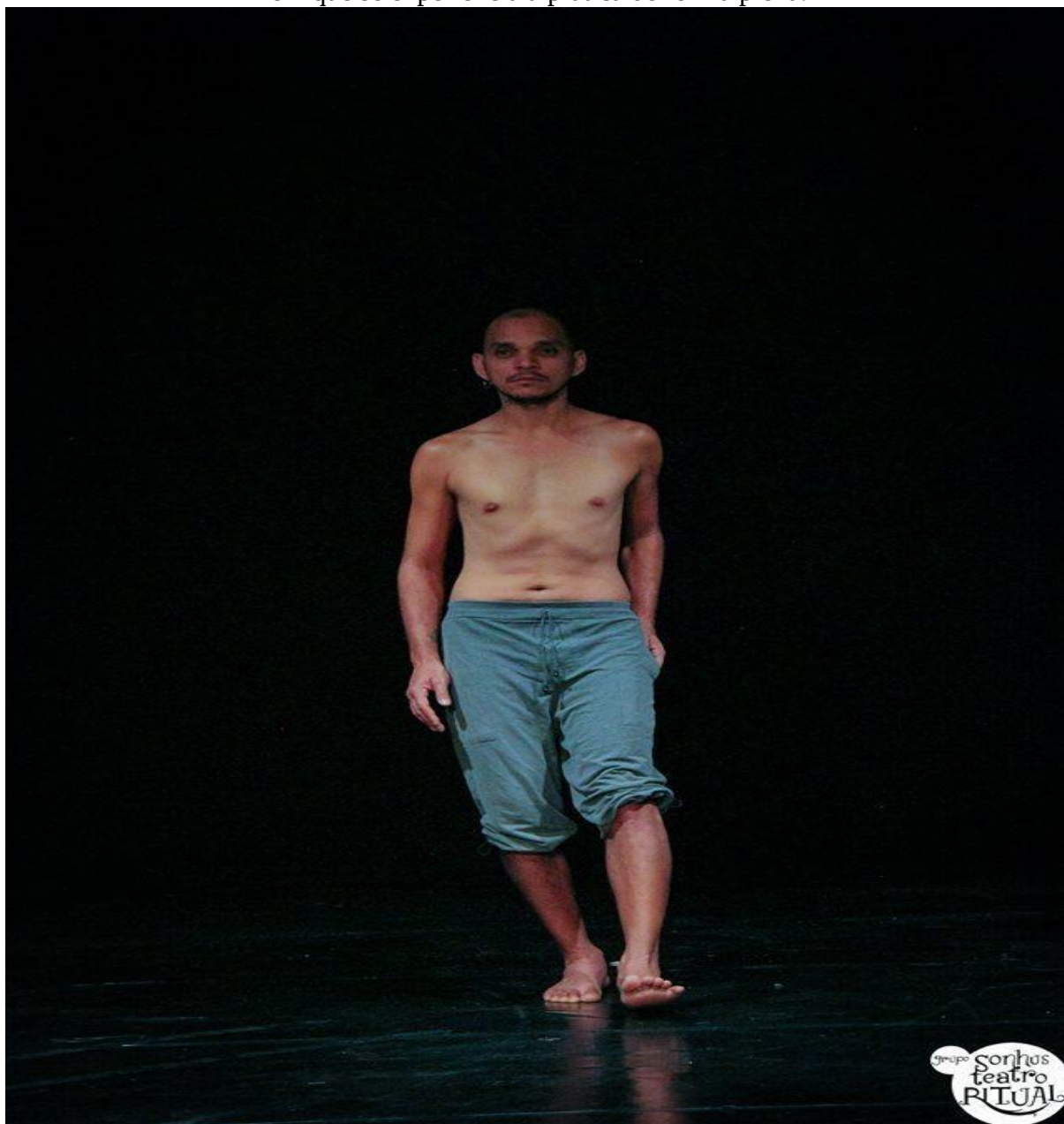
Desse modo, é uma situação proposta que gera uma experiência particular distinta das situações que encontramos no cotidiano. Uma situação que propõe uma experiência que se não é inteiramente liminar em todos os momentos, guarda muitos elementos de liminaridades marcados e vividos de forma acentuada por quem passa por ela. A sensação de performar, de agir, enquanto eu passava por um exercício como esse, era de um foco maior de concentração e de tentativa de sentir um “é” que ultrapassasse um “como se”. Ao invés de sentir como se o ar fosse água, eu deveria agir adequadamente: o ar era água. A situação propunha a transformação do ar em água e minha interação com a situação transformava o ar em água.

O aspecto ritual, a conexão com energias, se fazem presentes de formas diferentes nos diversos espetáculos do grupo. Travessia Kanü-Shi é o espetáculo do grupo em que, aos meus olhos, fica mais destacado esse ponto. Tudo se passa sem voz por parte dos atores, privilegiando a fisicalidade em todos os momentos, como em movimentos de uma dança. É um espetáculo que trabalha a forma de expressão artística butô, por alguns considerada dança, por outros dança-teatro.

Em um ensaio, vejo Pablo caminhar do fundo do palco até a frente em câmera lenta. É um caminhar constante mas que realmente ocupa uma duração de tempo muito maior do que qualquer caminhar convencional. Ele os movimentos de seus pés são lentos e arrastados, porém firmes. Seus braços se movem levemente. Nando dá diretrizes: "Trabalho com tensões envolvendo o corpo e pisando na cabeça dos ancestrais enquanto caminha, não pise nesse chão apenas.". Ou seja: pise na cabeça, viva essa situação que só é possível ali no palco, mas viva de verdade, não apenas imagine.

Fotografia 6 – Pablo Angelino faz a prática de caminhar sobre a cabeça dos ancestrais, em treino-ensaio do espetáculo Travessia Kanü-Shi. Propõe-se estado diferenciado de vivência

em que se experiencia a prática de forma plena.



Fonte: https://www.facebook.com/pg/gruposonhus/photos/?tab=album&album_id=259418744094968

Algumas análises sobre a ação de pisar na cabeça dos ancestrais: Podemos nos recordar que os ancestrais, de fato, frequentemente, estão abaixo de nós, no solo. Nesse sentido, sempre estamos a pisar neles. Há, entretanto, uma diferença substancial de qualquer ação cotidiana: esse pisar é consciente. Ele é implicado em cuidado e reverência. Acredito que há uma forte relação com o fato de que os ancestrais nos legaram as tradições. E o que seríamos de nós sem elas? Outros.

Quando tive a oportunidade de fazer exercício de base similar com Tadashi Endo, em workshop realizado por intermédio do Grupo Sonhus, tive a possibilidade de imaginar alguns

mundos possíveis. Imaginei meus avós. Então passei a outras personagens. Xamãs estariam abaixo de meus pés? Mineradores? Escravizados? Rainhas? De quais tantas etnias? Mais uma vez a esfera das possibilidades se fazendo presente, marcado elemento de liminaridade. Eu me concentrava em cada passo, mantendo um ritmo lento, sentindo cada parte de meu pé tocar o chão, e me movimentando com bastante cuidado, como se cada gesto pudesse quebrar algo muito delicado que se passava. Como já relatei em outros momentos, boa parte de meus trabalhos corporais se davam em buscas, e com esse não foi diferente. Era comum que pensamentos viessem a minha cabeça em interrogações. Estou fazendo corretamente?

Ao tratar de vários elementos da vivência do Grupo Sonhus busquei aqui ressaltar uma *Weltanschauung* que se baseia no trabalho com energias com objetivos de transformar a si próprio para afetar o espectador e gerar transformações, assim efetivando mudanças na realidade. Isso se dá dentro de um ambiente ritual, de liminaridade, apartado do espaço-tempo e conduzido por um instrutor-xamã, no sentido de conduzir uma experiência transformativa. Busca-se verdade nas ações, performances viscerais e que magnetizem a audiência. A transformação do corpo da pessoa performer se dá por meio de *poiesis*, que proponho entender como bricolagens, embasadas numa *praxis*. A pessoa performer oferece um material, que é trabalhado pelo instrutor-xamã, e conjuntamente chegam a lugares não planejados previamente. Na análise da performance corporal e fabricação de corpo, entendemos que há dimensões materiais e imateriais. Energia é uma dessas últimas. Voz é outra, e a seguir, trataremos um pouco de usos e concepções.

3.7. ESPALHANDO-SE PELO ESPAÇO: VOZ É CORPO

O corpo físico não é a totalidade do corpo para ameríndios diversos (Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro, 1979). Como vimos, do mesmo modo, não o é para o Grupo Sonhus. Outro aspecto do corpo que possui a característico de escapar de fronteiras anatomo-fisiológicas é a voz. Como sabemos, a voz se espalha pelo espaço, percorre distâncias. Sabemos também que cada pessoa possui um timbre de voz único. Isso se relaciona com as reflexões a respeito do “eu” do movimento, na atividade prática “gosto do movimento”, de Tadashi Endo, realizada pelo grupo. A voz carrega a personalidade da pessoa. Contudo, o corpo é mutável assim como também a voz é, pois que voz é corpo. Diferentes vozes são trabalhadas em diferentes momentos de performances cênicas e espetáculos e estamos tratando também dessas

transformações e fabricações do corpo. Parte de nosso tratamento envolve abordar as concepções associadas a elas.

O corpo se comunica, e voz é corpo. Nando já disse que a voz é como uma expansão do ser e que voz é parte do corpo. Assim como voz é ar. Também encontramos esse postulado sobre a voz em seu trabalho acadêmico: “A voz é nossa fisicalidade invisível. É nossa extensão ao vento, de nossa materialidade emocional, física e energética propagando-se no ar.” (ROCHA, 2014, p. 146) O corpo ultrapassa limites materiais e o corpo se faz na expressão. É na medida que o corpo que expressa que ele se fabrica, e isso é igualmente verdadeiro para a voz como para ações em silêncio. Temos um entendimento de corpo que é base para a fabricação de corpo que se pretende: um entendimento que escapa das definições anatômicas. Um entendimento que transborda, ultrapassando o que o saber anatomo-fisiológico entende por fronteiras do corpo. Assim como com a energia, que é corpo e vai além do corpo, atingindo o espectador, também a voz vai além do corpo e se propaga no espaço e atinge o espectador.

Fotografia 7 – Jô em momento de expressão vocal durante processo criativo da performance cênica “Sal”. Ela dá um grito em que expressa muitas das energias que estão dentro de si, e que remete ao barulho de pássaros.



Fonte: https://www.facebook.com/pg/gruposonhus/photos/?tab=album&album_id=259418744094968

Temos em Csordas (2008), que recupera Merleau-Ponty, reflexões acerca do fato de que a fala pode ser encarada como um gesto e de que a fala é um transbordar da nossa existência. Essas reflexões, acredito, se comunicam diretamente com a concepção de corpo proposta por Nando nos momentos em que faz reflexões a respeito do papel da fala.

Em suma, a voz é um dos elementos que demonstra como o corpo vai além dele mesmo de forma mais perceptível, e é também um dos elementos entendidos pelo grupo como parte

integrante desse corpo que ultrapassa fronteiras. A voz é também um dos eixos de comunicação. Passamos a seguir a pensar comunicação de forma específica e com outros aportes

3.8. CORPO QUE COMUNICA: SUPERAR LIMITES

Voz é um dos aspectos mais evidentes da comunicação, mas todo o corpo em movimento ou em repouso, em situação de performance, propõe-se à comunicação e objetiva uma comunicação. A performance sempre emerge do corpo fabricado e se realiza enquanto corpo fabricado, assim como constitui o corpo fabricado. Em outras palavras, a performance é simultaneamente o corpo se fabricando como faz a fabricação do corpo. A comunicação que o corpo em performance do Grupo Sonhus estabelece com quem o assiste passaria por instâncias de comunicação que não envolvem apenas a cognição, havendo também um forte elemento de comunicação sensível. Cabe lembrar também que em uma situação de performance frequentemente outros elementos comparecem à cena, tal como vestuário, objetos de cena, música e iluminação. Também esses atuam na constituição do corpo específico que vai se apresentar, corpo sendo entendido enquanto performance e enquanto fabricado numa situação de instante presente.

A polissemia que Nando apontou, um dos elementos constituintes do chamado “corpo ritual”, também se faz presente em situações de corpo fabricado em performance diversas. De um ponto de vista cognitivo, a comunicação com a plateia vai envolver a presença ou não de repertório simbólico compartilhado, que permita ler a história para além do que se apresenta. Há de se apontar também o fato de que cada experiência é idiossincrática e única em alguma medida, de modo que conexões pessoais da história de vida de cada um podem também influenciar na apreciação ou não do espetáculo que esteja sendo encenado.

Tive a oportunidade de assistir vários ensaios do espetáculo “A Fantástica Máquina Humana”. Aponto alguns elementos que considero de maior destaque, e tenho intenção também de tratar de um sentido geral que acredito que o espetáculo possui. Dentre os elementos que elenco, pondero o papel do corpo: temos um corpo que se coloca em diversas situações de equilíbrio distinto do cotidiano (por exemplo, equilibrar-se em uma só perna), se colocando num estado permanente de movimentação e também prontidão. Isso se casa com a proposta do

enredo do espetáculo, que trata das travessias aéreas de Charles Lindbergh³² e Amelia Earhart³³ na primeira metade do século vinte. Baseia-se em peça de Bertold Brecht: “O voo sobre o oceano”.

A peça original de Brecht se foca em Charles Lindbergh, mas a releitura do Grupo Sonhus inclui Amelia Earhart e, ao final, extrapola para levar-se a mirar no preparativo de uma viagem espacial. A tônica da peça é a reflexão sobre os limites do humano, a superação possível dos desafios que se colocam, com uma mensagem com forte teor de encorajamento a quem assiste. A ideia é ultrapassar obstáculos e não desistir, indo sempre além. Considero que com essa peça podemos entender muitos elementos relacionados à *Weltanschauung* do Grupo Sonhus: de forma mais específica, o senso de auto-superação sempre presente nas práticas e treinamentos que pude acompanhar, bem como no encorajamento que era oferecido a mim e a outras pessoas participantes das oficinas ministradas pelo grupo.

Fotografia 8 – Foto do espetáculo “A Fantástica Máquina Humana” com Jô e Pablo em cena. Percebe-se as formas diferenciadas que o corpo assume como tentativa de gerar fluxos de energia e que acabam por criar também uma ideia de corpo em fluxo e em viagem.



Fonte: https://www.facebook.com/pg/gruposonhus/photos/?tab=album&album_id=259418744094968

³² Charles Lindbergh (1902-1974). Estadunidense. "No dia 21 de maio de 1927, o piloto norte-americano Charles Lindbergh entrou para a história da aviação ao completar, na França, a travessia do Oceano Atlântico sem escalas em seu avião Spirit of St. Louis." (Website Deutsche Welle Brasil - <http://www.dw.com/pt-br/1927-lindbergh-sobrevoa-o-atl%C3%A2ntico/a-834779>. Acesso em 20/01/18).

³³ Amelia Earhart (1897-1937). Aviadora estadunidense. Primeira mulher a voar sozinha o Atlântico. Desapareceu no Pacífico ao tentar realizar um voo ao redor do globo. (Website Amelia Earhart Birthplace Museum - <http://www.ameliaearhartmuseum.org/>. Acesso em 20/01/18)

Não considero que todo espetáculo necessariamente vá se conectar de forma direta à *Weltanschauung*, mas a mensagem desse espetáculo é mais ou menos explícita. Há um momento da peça em que se fala claramente sobre o gênero humano superando a si próprio e superando a natureza. Os aviadores enfrentam diversos obstáculos para alcançar o objetivo final da travessia. Argumento, portanto, que a comunicação pode ser feita de forma mais ou menos explícita e é isso que se dá nesse caso. Mas uma determinada camada de significado fica talvez inacessível ao público que tenha menos conhecimento de teatro: a reflexão a respeito do significado específico do corpo em performance.

Temos assim o entendimento de que a completude do corpo fabricado se dá na performance cênica no caso do Grupo Sonhus, já que fazem um teatro que quer público e se realiza plenamente com a presença de uma audiência. É sua finalidade. Levo em conta, contudo, a reflexão sobre a ideia de ser ‘popular e experimental’. Então há uma consciência também de que sua arte não necessariamente atingiria a todos e não são todos que se interessam. A reflexão sobre o aspecto do teatro ritual quanto ao ponto de conexão com instâncias sagradas talvez traga uma ideia de que o mundo estaria “desencantado” e, portanto, menos afeito ao extraordinário que o grupo pode propor.

“Mesmo quando membros da audiência dizem ou fazem praticamente nada no momento da performance, seus papéis tornam-se ativos quando eles se tornam os falantes em subseqüentes entextualizações do tópico daquele momento (por exemplo: em relatos, desafios, refutações, encenação das conseqüências, e similares).” (BAUMAN E BRIGGS, 2006, p. 203)

Essa é uma das formas que uma performance pode vir a modificar o meio que ela atinge. A passagem ressalta o aspecto discursivo, e acredito que isso é decorrente do fato de que o texto dos autores se centra mais em performances de fala. Ainda assim, acredito ser possível elaborar algumas reflexões. Diálogos interiores acontecem quando se depara com arte. Considerar que pode haver o caso de que uma pessoa da audiência não transmita verbalmente a experiência de ser impactada a outra pessoa não implica na ausência de impacto no cotidiano. Apenas implica que o impacto pode se dar de forma não tão visível assim. Uma performance pode despertar, por exemplo, determinadas vontades que vão modificar comportamentos, ainda que não verbalizadas “em relatos, desafios, refutações, encenação das conseqüências, e similares”.

Ressalta-se o aspecto de espelho que uma performance apresenta, a partir de Turner (1987), que coloca como a performance cultural é uma explanação e explicação da vida, recuperando Dilthey. Temos assim que o espectador tem uma oportunidade de olhar para si

através de olhar para algo que não é ele. Como num jogo de alteridade, no qual ao se deparar com a diferença, se descobre a si? Ou ao se deparar com um “eu mesmo”, percebe-se que o reflexo está invertido? Observamos também como uma *Kraft* (força) é atuante nesse contexto, pois a performance do corpo fabricado invariavelmente suscita efeitos.

Falando sobre a cena mímica "Coração de Estudante", Nando disse que “pressupor como o público vai reagir é uma presunção nossa”, e disse também: “eu tinha imaginado várias vezes onde o público ia rir, onde ia se emocionar”. Ao dar orientações sobre o Travessia Kanü-Shi, pede “seja literal na ação, esteja lá”, “enquanto você faz, não interessa o que as pessoas vão ler”, “depois talvez interesse, mas no momento da cena não”.

O trabalho do corpo que é fabricado é, frequentemente, para um horizonte imaginado. Mas é eminentemente no escuro. E este corpo é fabricado pela percepção da plateia. Recordo o a discussão sobre negociações. A plateia pode ser o instrutor, e ele interage diretamente na fabricação do corpo do ponto de vista da performance a ser apresentada. Quando a plateia é passiva, ela interage durante a própria apresentação, pelo impacto do que acontece ao alcançar sua percepção. A fabricação do corpo sempre se dá de forma interativa. Até mesmo ao se considerar uma fabricação solitária, teremos uma interação de eu e eu-mesmo. Ou um “eu” e um “não não-eu”, ao pensar com Schechner (1985). E, seguindo na reflexão que envolve alteridade, há uma comunicação de um corpo fabricado que performa e um observador. Há um “eu” e um “outro”, e um “eu” constrói um “outro” a partir do que este “outro” oferece.

Proponho finalizar com uma reflexão grotowskiana sobre o assunto.

"A essência do/teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total - não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 1992, p.48-49)"

É promovido um encontro do que se é com o que se é, e o que não se-é seria também o que se é. De todo modo, choque, comunhão, a depender da situação colocada, mas buscando uma integração que objetive um corpo que seja pleno em sua expressão, ainda que ambíguo. Um estado de estar inteiro, de ter mergulhado no fundo de si, ainda que no confronto com um outro externo ou um outro de si. E retornar. Com um tesouro.

Este capítulo buscou oferecer uma análise a respeito dos aspectos que pude experienciar quanto à fabricação de corpo performada pelo Grupo Sonhus. Passou também por reflexões sobre os diversos entendimentos de corpo. Encontramos um corpo que busca transcender seus limites anatomo-fisiológicos, mas que se baseia também na anatomia para tal, por meio de técnicas corporais diversas. Discussões sobre corpo e mente se colocam: entender em que medida que cada um desses aspectos influencia na vivência do corpo em situação performática. Pudemos entender que se busca uma integração dos aspectos, e integração acaba sendo também uma palavra que permite compreender de que forma a performance se coloca enquanto ritual: a retomada de uma conexão diferenciada com um estar no mundo que fuja de uma visão apenas secularizada e que proponha uma transcendência. Foi traçada uma avaliação também que propõe que essa fabricação de corpo se dá em processos interativos, da pessoa com ela mesma, da pessoa em contato com o diretor (que por vezes tem papel que se assemelha a um xamã) e da pessoa com espectadores. A performance da fabricação de corpo nos permitiu acessar aspectos da *Weltanschauung* do grupo.

4 – CONCLUSÃO: RECUPERANDO O PERCURSO (OU: PARA ONDE SE CAMINHA)

Este trabalho buscou adentrar no universo vivido pelo Grupo Sonhus Teatro Ritual e se focou em suas visões sobre corpo e seu trabalho com corpo. Isso se deu pois corpo é um eixo centralizador das práticas e reflexões desse grupo. Há também o entendimento de uma integração de corpo e mente proposta, negando o cartesianismo que é tão recorrente em sociedades de matriz ocidental nos discursos hegemônicos e no saber biomédico, e apresentando assim outras possibilidades de compreensão sobre corpo que permitem, no mínimo, um alargar de horizontes. Permitem também um caminhar por novos caminhos do ponto de vista de experiências que buscam ser transformadoras e passam pelo perigo: o perigo dessa mesma transformação.

Para começar o caminho que leva ao corpo da performance, foi realizado o percurso que passa pela reflexão a respeito de entendimentos de corpo em diferentes sociedades e em grupos específicos. Pudemos, assim, ter um panorama que ofereceu elementos de diálogos para reflexões que se seguiram, e nos calcamos principalmente na ideia de que o corpo é performado. A seguir, passamos a considerar performance e ritual. Entendemos as aproximações e distinções entre essas duas instâncias, estabelecendo diálogos com diferentes pessoas autoras, e mais à frente ao avaliar as concepções do Grupo Sonhus traçamos aproximações e distanciamentos. Voltamos ao corpo, com o olhar da performance enquanto eixo temático, para pensar as manifestações do corpo em diferentes expressões performáticas e dialogamos principalmente com o conceito de *Weltanschauung*, que acabou por ser também forte referência em todo este trabalho. Adentramos em Artaud, filósofo, escritor e teatrólogo para dialogar com uma das referências do Grupo Sonhus e das artes cênicas. Começamos uma aproximação à fabricação do corpo do Grupo Sonhus, tratando de aspectos de seu cotidiano de treinamentos, visões de mundo e práticas. E finalizamos com duas bases teóricas que atuam para as reflexões posteriores levantadas: a noção de corpo-símbolo, cunhada principalmente em diálogo com propostas de Victor Turner, e a ideia de corporeidade de Csordas.

A seguir, o capítulo de cunho mais etnográfico buscou aproximar a situação de experiência vivida em campo, abordando momentos em que pude performar e usar meu corpo

de forma destacada, e também outros momentos em que estive como observador e vivenciando percepções. Em outras palavras: em determinados momentos, agente interativo, em outros, espectador. Como abordei, acredito que o espectador também é interativo e muitas das articulações de reflexões que pude traçar se dão justamente calcadas nesse argumento. Eu também atuo na fabricação do corpo símbolo que observo.

Pudemos ver primeiramente principalmente que a fabricação de corpo parte de um *habitus* e se dá também num ambiente interativo que envolve negociações por parte da pessoa performer e da pessoa instrutora. Este ambiente possui características rituais e o instrutor possui características xamânicas. Apontei ainda no primeiro capítulo a leitura feita da obra de Nando a respeito do próprio grupo e assim fica ainda mais marcado a importância de seu papel para o grupo como sistematizador de conhecimentos e orientador de muitas das condutas. Outro ponto fundamental, e parte integrante da *Weltanschauung* do grupo enquanto eixo orientador de práticas: a ideia de ator-criador. O diretor faz uma proposta, a pessoa atriz/ator performa baseado no que traz de si. Isso enseja reflexões sobre pessoalidade. O que nos leva ao próximo ponto.

Analisei em que medida que "não-eu" e "não não-eu" são referências para se pensar momentos de fabricação de corpo eminentemente criativos e livres. Percebemos que em alguns momentos haverá um destaque à pessoalidade, à individualidade, em outros a proposta envolve reprodução de práticas de outrem ou reelaboração das mesmas. Em seguida, foi feita uma ponte para reflexões sobre mente e corpo no qual a principal conclusão é a busca pela integração. Dentre outros pontos, nessa discussão vimos também que em diferentes momentos corpo e mente terão ênfases no trabalho a depender das possibilidades da performance de cada pessoa. A integração corpo e mente é o horizonte visado, e a busca é por completude da expressão do corpo. Em outras palavras, proponho: viver a experiência performática plenamente.

A seguir, estabelecendo uma reflexão sobre o caminhar, pondera-se sobre um *habitus* orientador que deve ser desconstruído, mas também aponta-se para um aumento da auto-percepção que é condição necessário para o bom desenvolvimento das performances cênicas propostas. As situações de liminaridade vividas pelo grupo são novamente abordadas e leva-se em consideração novamente o argumento de que a performance pode prescindir de uma audiência.

Posteriormente retomei a ideia de que as técnicas devem ser incorporadas e tratei do caso em que precisei fazer uma demonstração de minha vivência performática com o Treino

Ritual Completo. Uma análise mais pormenorizada de seus diferentes momentos é oferecida. Foi ponderada também uma discussão sobre tradições e *Weltanschauung*, destacando a ênfase no caráter dinâmico da última. Esse momento de análise dessa modalidade de treino propiciou reflexões sobre energia que são aprofundadas a seguir a partir dos discursos das pessoas integrantes do grupo. Um forte aspecto da *Weltanschauung* do grupo é percebido: o entendimento de que o mundo é repleto de energias. Nesse momento também viemos a entender mais claramente as perspectivas do grupo acerca da visão de que suas práticas são rituais, e em que sentido isso se dá, ligando-se à conexão com uma esfera que fuja do cotidiano e que proponha transformações. Abordamos então de que voz também é corpo, para poder se conectar a seguir com uma ideia de comunicação: a comunicação é construída na interação, e é assim que o corpo símbolo se realiza.

A *Weltanschauung* do Grupo Sonhus é composta por muitos elementos. Um entendimento de uma fabricação que se dá a partir de inquietações existenciais e estéticas frente ao mundo, entendimento esse que deriva da necessidade de fazer em arte essa atuação. A busca pelo ritual em suas práticas é também um de seus elementos, assim como o entendimento de que criam esse ritual e que o ator é o grande criador nessas instâncias, orientando a práxis do grupo. A ideia de uma transformação e a ideia de busca de auto-superação e de novas possibilidades também são partes integrantes da *Weltanschauung*, orientando condutas, e uma ideia sobre corpo, enquanto visão sobre como se coloca o mundo real: o corpo é uma linguagem e tem comunicação. Orienta também a práxis a busca por uma junção entre corpo e mente. Se toma também como elemento do mundo real a visão de que este é composto por energias, e o trabalho da práxis do grupo se orienta assim em adição o trabalho com estas.

É necessário pontuar que é um trabalho que busca acessar vivências nativas, por meio de práticas físicas ou discursivas. É também um trabalho que acontece através do encontro e do confronto: reflexões outras que possam ser articuladas com o que se vivenciou conjuntamente. Através de outros referenciais, propor possibilidades de entendimentos, e estabelecer conexões possíveis. Não com pretensões de verdades últimas. Mas certamente buscando se aproximar ao máximo do vivido e do apresentado.

Pude por meio da minha pesquisa ter uma vivência com o grupo que foi uma das experiências mais transformadoras em minha vida. Pude desenvolver admiração por um grupo de pessoas que lutam pelos seus sonhos e se esforçam cotidianamente, em treinos diários, para fabricar corpos que visam gerar transformações no mundo por meio de experiências propiciadas

a uma diversidade de plateias pela cidade, pelo estado, pelo país e pelo mundo. Este corpo é um corpo em metamorfose: nunca está pronto. Ensaios são treinos-ensaios: oportunidades para visitar, reelaborar, reburilar, adicionar novas camadas às (bri)colagens, novos elementos. Treinos-ensaios são ambientes para manipulação de energias que possam atingir aos espectadores de jeitos diferenciados e que possam afetar. Performar, *Kraft* atuando, um corpo que transforme para transformar.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho; revisão da tradução: Mônica Stahel. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. 1ª Ed. Tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão). São Paulo: Hucitec; Campinas: UNICAMP. 1995.

BAUMANN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social*. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 185-229, jan. 2006. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230>>. Acesso em: 24 Nov. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/0x>.

BHABHA, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 1. ed. Belo Horizonte. Editora UFMG.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1997

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Os mortos e os outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo: Hucitec, 1978.

CLIFFORD, James. 2008. Sobre a experiência etnográfica. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª ed. Rio de Janeiro. Editora UFRJ.

CSORDAS, Thomas J. A Corporeidade como um Paradigma para a Antropologia. IN: CSORDAS, Thomas J. *Corpo/Significado/Cura*. Tradução de José Secundino da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca; revisão técnica de Carlos Alberto Steil e Luis Felipe Rosado Murillo. – Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2008. P. 101-146.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. *Os Nuer: uma descrição dos modos de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho. 2ª Ed. São Paulo, Editora Perspectiva. 2002. 276 p.

FERNANDES, Fábio Araújo. *Capoeiragem In Between: um estudo etnográfico sobre a prática da capoeira na Alemanha*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2014.

GOMES, Ricardo Carlos; DUARTE, Priscilla de Queiroz. *A Dramaturgia do Corpo no Teatro Indiano como Visível Poesia*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 154-183, Abr. 2017. Disponível em
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000100154&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01 Out. 2017.
<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266063654>

GRANDO, Beleni Saléte. O jogo da identidade boe – A educação do corpo em relações de fronteiras étnicas e culturais. In: *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, v. 27, n. 2, p. 27-43, jan. 2006

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um teatro pobre*. 4. Ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1992.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 8, n. 1,2, p. 162-183, jan. 2006. ISSN 2175-8034. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>>. Acesso em: 18 jan. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/%x>.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes. 2013.

LEITE, Martha Dias da Cruz. *A "vida" da cena: um estudo da corporeidade do ator em estado de expressão cênica*. 2006. Dissertação de mestrado em Artes pela Unicamp.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2008. “O Feiticeiro e Sua Magia”; “Eficácia Simbólica” In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify. P. 181-200; P. 201-220.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

McCALLUM, Cecília. O corpo que sabe - Da epistemologia Kaxinawá para uma antropologia médica das terras baixas sul-americanas. In: *Antropologia da Saúde: Traçando Identidade e*

Explorando Fronteiras (P. C. Alves & M. C. Rabelo, org.), Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/Relume Dumará, 1998. pp. 215-245.

MÜLLER, Regina Polo. Performance, Corpo e Ritual entre os Asuriní do Xingu. In: RAPOSO, Paulo et al. *A terra do não lugar: diálogos entre antropologia e performance*, Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. P. 171-190.

PIMENTA, Denise. Esboço para um antropologia dos corpos que crêem: a experiência de uma romaria IN: *Antropologia e performance: ensaios napedra* / Organizadores: John Dawsey; Regina Müller; Mariannna Monteiro. [et. al.]. São Paulo: Terceiro Nome. 2013.

PITA, Andrea. Entrevista com Alexandre Nunes. IN GRUPO TEATRO RITUAL, *Revista Encontro Teatro*. Goiânia: n.1, agosto 2011. P. 17-22. ISSN 2236-8507

RABELO, Miriam C. M.. Estudar a religião a partir do corpo: algumas questões teórico-metodológicas. Cad. CRH, Salvador , v. 24, n. 61, p. 15-28, Apr. 2011 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792011000100002&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Sept. 2017.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-49792011000100002>.

ROCHA, Fernando Alves. *Ritual do Ator em Grupo* – O conceito de treinamento a partir da trajetória do Grupo Sonhus Teatro Ritual. 2014. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU.

RODRIGUES DE SOUSA, Maria Angélica. *Quando corpos se fazem arte: Uma etnografia sobre o Teatro Oficina*. 2013. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de São Carlos.

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

SCHECHNER, Richard. 2003. O que é performance? Tradução: Dandara. In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 11. Nº 12. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SEEGER, Anthony, DA MATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32. 1979. P. 2-19.

SOUSA, Joeslaine de Oliveira. *Sonhus Teatro Ritual em Travessia: Processos de aprendizagem do ator-dançarino com a expressão butoh*. 2012. Monografia de conclusão de curso de Licenciatura em Artes Cênicas pela UFG.

TAMBIAH, Stanley J. A Performative Approach to Ritual. IN: TAMBIAH, Stanley J. *Culture, Thought and Social Action*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts and London, England. 1985.

TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. *Antropologia e teatro – O Grupo Ói Nós Aqui Traveiz e(m) “Kassandra in process”*. 2007. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2005.

_____. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982.

_____. The Anthropology of Performance. In: TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ Publications, 1987. P. 72-98.

VIEIRA, Camila Camargo. *No Giro Do Rosário: Dança e memória corporal na comunidade dos Arturos*. 2003. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

WACQUANT, Loïc J.D. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.

WEIDNER MALUF, Sônia. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. *Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC*, Florianópolis, v. 9, n. 9, p. pp. 87-101, jan. 2001. ISSN 2175-7976. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563>>. Acesso em: 30 maio 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/563>.