

Inumano-natureza

Notas sobre um estudo *por Beatriz Sayad*

O não compreender bem reconhecido e definido deve engendrar uma atividade e uma lucidez como um achado
Paul Valéry

O tema do ***Inumano-natureza*** teve como motivação inicial a tradição religiosa afro-brasileira, os estudos dos Orixás. Motivação esta que apresentava já na sua proposição uma pergunta: qual o problema estético que se coloca no estudo de uma matéria que tem um cunho religioso

QUAL A MOTIVAÇÃO POÉTICA DE UM
TEMA DE NATUREZA RELIGIOSA?

NATUREZA POESIA NATUREZA BELEZA
NATUREZA ESTÉTICA.



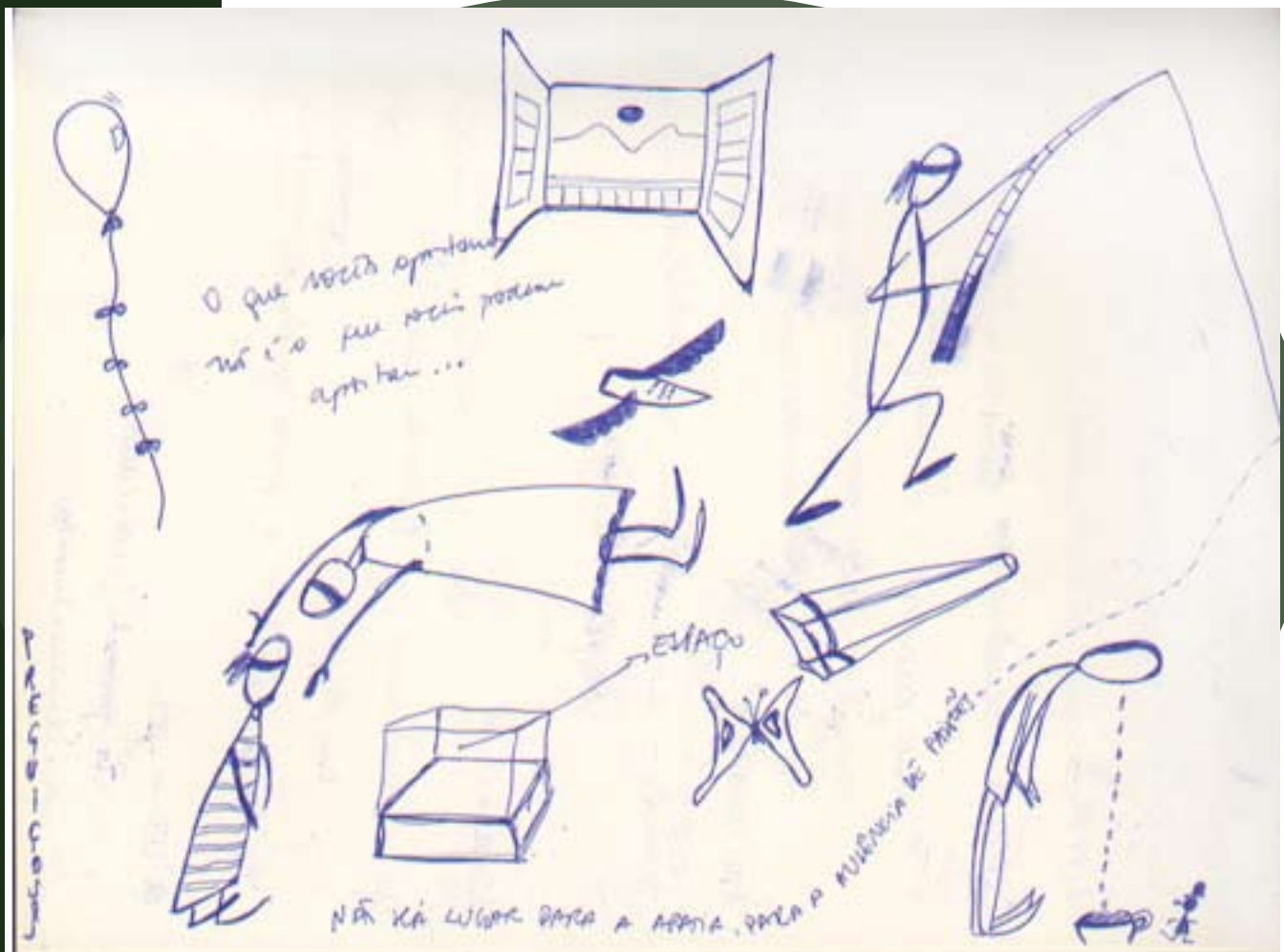
Tanto as danças quanto os cantos pertencentes aos ritos iorubanos são por excelência poéticos, ainda que tenham uma finalidade transcendental. Evocam os orixás, celebram, narram suas vidas. Conectam aquele que dança, aquele que canta, com o divino. Este certamente não era o nosso objetivo, mas ter clareza e entender que a matéria que elegemos pertence a uma cultura e a uma religião que nós desconhecemos era muito importante.





Encontros com Marcelo Boffa e Leca Doretto

A criação dos Estudos Cênicos não está obrigada a nada. Portanto, não tínhamos necessariamente que submetê-la a nenhuma referência narrativa, ou teatral, ou poética exterior ao material que encontrávamos diariamente. Havia em cada um de nós um fascínio pelo estudo das danças e dos cantos iorubanos. E isso era o suficiente para que nos dedicássemos a eles sem nos preocuparmos com que tipo de estudo comporíamos a partir deste encontro.



A MELHOR MANEIRA DE CONFRONTAR NOSSAS PERGUNTAS NÃO ERA EVITÁ-LAS, MAS EXPERIMENTÁ-LAS.

CRIAR = CORRER BELOS RISCOS



SAGRADO SEGREDO SAGRADO...
SEGREDO SAGRADO SEGREDO ...

nota:

Não se trata de representar um ritual de Candomblé, nem mesmo de narrar as mitologias de cada Orixá, tampouco folclorizar as danças e os cantos numa forma cênica. Se o caráter religioso do Candomblé pertence aos iniciados, ou é acessado por eles, o caráter festivo adquire uma esfera pública à qual todos podem ter acesso. Porta de entrada: compreender que a religião pode, como o teatro, ter duas esferas, a profana e a sagrada, a pública, pertencente a todos, e a privada, pertencente aos iniciados.

CAMINHOS. IMAGENS DA POTÊNCIA
DA NATUREZA FRENTE AO HOMEM.

Galáxias, de Haroldo de Campos
Poemas de Manoel de Barros
Uma cena do filme *Stromboli* de Rossellini
Imagens de Kazuo Ohno
Imagens Anish Kapoor – trechos da sua *Arte poética*
Fotos de crianças africanas
Tópicos do teatro Nô

Cada ator deveria entregar a matéria por ele eleita para que um outro ator construísse, a partir dela, *um estudo*. Foram então construídos nove estudos sobre as diferentes matérias. Cada um deles apontava diferentes relações entre homem e natureza: o homem tal qual natureza, o homem diante da natureza e a des-hierarquização entre homem e natureza, ou seja, a coexistência da natureza humana com as outras naturezas.



fotos: Barbara Campos

As matérias do trabalho

Qual é o ponto forte que nos interessa nesse estudo?

As respostas foram: a mitologia dos Orixás, os Oríkis, a não palavra na cena (entenda-se: a não-presença da palavra narrativa, dramática, mas a possibilidade da presença da palavra cantada ou dos sons), a questão do ser, a metáfora direta, a questão da iniciação e a relação rito-teatro.

A relação que o rito propõe não é de representação, mas sim de ser. Encarnar nos interessa como termo não no sentido de "receber uma entidade" mas sim no sentido de tornar carne, de vivenciar a experiência da cena como única.

Aulas de dança dos Orixás com Leca Doretto; um encontro de uma semana com Fanta Konatê, cantora africana da Guiné, para trabalharmos os cantos da sua região; leitura dos mitos de Exu e Iemanjá; leitura dos Oríkis.

No canto do cisco
No canto do olho
A menina dança
Dentro da menina
Ainda dança
E se fecha olho
A menina ainda dança
(Moraes / Galvão)



nota:

Não nos interessava tanto ter uma aula de dança normal: uma coreografia com diversas seqüências de passos, de movimentos, pé pra cá, braço pra lá. A abordagem de Leca foi bem objetiva, e malgrado a precisão técnica de cada movimento ensinado, Leca focou na questão do **Ato**. A dança de cada Orixá não é uma coreografia que expressa as suas características essenciais, mas sim uma seqüência de feitos realizados pelo Orixá, presentificando-o. Assim, um braço que sobe e desce é Oxóssi que caça ou Xangô que luta. Um gesto de mãos abanando evoca o ato de Iansã que espanta o vento.

LEITURAS:

Mitos de EXU e IEMANJÁ
"A Mitologia dos Orixás", Reginaldo Prandi

ORIKIS

Oríkis - textos poéticos pertencentes a uma cultura oral, a iorubá, que falam dos Orixás, referem-se às suas origens, suas qualidades e sua ancestralidade.

nota:

Os oríkis não têm uma forma fixa ou recorrente, cada um se constrói de um modo e têm significados precisos que **se constituem no momento da sua transmissão**, tornando a forma e o conteúdo uma só coisa, indissociáveis. **Conhecer um oriki é cantá-lo ou recitá-lo.** Mesmo sem uma forma pré-determinada, é possível reconhecer os elementos estruturantes da sua construção, como a sobreposição de imagens, a não linearidade, o uso da metáfora direta, a forte presença do ritmo e da sonoridade das palavras. Os métodos de composição dos Oríkis inspiraram e nortearam a construção das nossas cenas e a leitura que pudemos fazer das mesmas. Antonio Risério em sua obra Oriki Orixá: "(...) o subconjunto textual iorubano, com suas árvores e seus arbustos vistosos, com todos os seus galhos e esgalhos, sua profusão de folhas, ramagens e parasitas, seus frutos numerosos como as estrelas do verão."



REFLEXÃO DE LÍVIA PICCOLO

Afinal, a que nos propusemos?

*Há um olhar diante do trabalho que realizamos em sala de ensaio que procuramos frequentemente lembrar, pois é uma noção cara a nós, da Cia. Balagan: **o modo como faço é o modo como compreendo**. Se num primeiro momento essa noção pode parecer pueril, no momento seguinte ela se esclarece, especialmente tratando-se da pesquisa a partir do tema homem-natureza. Quando aprendemos um ato de Ogum, de Oxalá ou de Iansã, de que modo nós, atores, devemos nos colocar? Devo atentar à forma dos passos, adequar o movimento à música e...*

há algo mais que devo fazer. Compreender esse algo é, talvez, a chave para que o encontro com a matéria não seja um reles aprender uma coreografia. Quando danço Ogum e repetidas vezes com sua faca corto o mato à minha frente, isso gera e aporta no meu ser uma qualidade completamente distinta de quando danço Oxum se olhando no espelho. Oxum, a fertilidade, Orixá habitante dos rios, vaidosa e maternal. Ogum, guerreiro que manipula os metais, selvagem e irascível.

*O ritmo de um gera em mim uma realidade; o ritmo de outro gera uma realidade distinta. O que na escrita, agora, soa abstrato, no ato da dança revela-se bastante concreto. Exatamente aqui encontramos uma chave para entendermos um dos aspectos mais preciosos do encontro com o universo do Candomblé: o ser-em-presença. Ora, a questão da presença nos interessa como atores. É uma das premissas fundamentais do trabalho do ator, tal como o entendemos: estar presente. Viver as coisas criadas na justa medida do momento em que elas acontecem, exercitar a escuta, jogar com justeza, ser permeável e propositivo - não impositivo. Atributos que tornam a presença do ator verossímil, o que é diferente de ser verdadeiro ou natural. Não cremos naquilo que consideramos "real" mas sim no que é justo (presente). Há na festa do Candomblé aspectos que almejamos encontrar no teatro: a presença, a comunhão entre todos os presentes, a realidade de uma experiência compartilhada. Existem vigorosas pontes entre o rito e o teatro, e acreditamos ser possível encontrá-las. E, se tais pontes são fortes para aquele que faz, para o ator, são também para aquele que vê, para o espectador. Na festa de Candomblé o rito existe para os que dançam, para os que cantam, para os que vêem, para os que recebem os Orixás. Existe, em suma, para aquele que do rito quer ser parte. Podemos lembrar, aqui, que nossos **estudos cênicos** se fundam na idéia de que é possível convidar o espectador a participar de um acontecimento: iniciá-lo, portanto, para que este espectador possa participar. Ser parte, pertencer.*



ANCESTRALIDADE:
O QUE NOS ANTECEDE,
O QUE NOS ORIGINA,
O QUE NOS PERTENCE,
E NOS FAZ PERTENCER.

QUAL O SEU CANTO ANCESTRAL?

FANTA KONATÊ

Fanta não é ligada à religião do Candomblé, seus cantos não estão na esfera religiosa; são cantos de trabalho, de família, presentes nas atividades do dia-a-dia. O canto acompanha a vida de Fanta e de seus familiares desde que chegaram ao mundo. A cantora pertence à uma família de artistas, seu pai, mãe, irmãs e irmãos dançam e cantam há quase dez séculos.

A apreensão dos cantos de Fanta passou por uma questão fundamental com a qual nos deparamos também na transmissão dos cantos do Candomblé. Para cantar, devo compreender que há algo fora de mim.

nota:

*Não existo sozinho
Há algo fora de mim
Canto o canto
O canto me canta
Ou encanta?*



CANTO
REPITO
OUÇO
O TEMPO
NO CORPO
IMITA

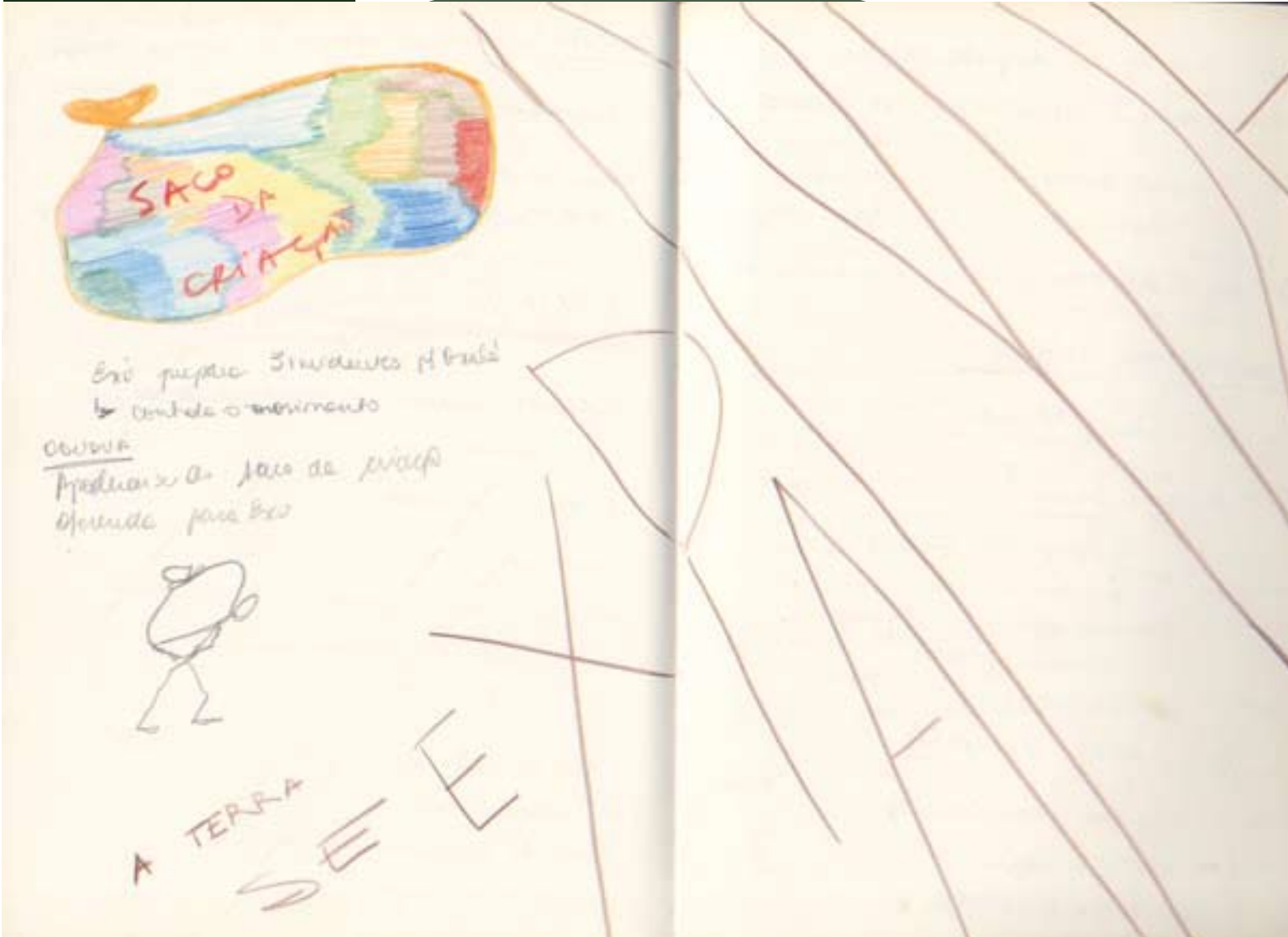
NO ESPAÇO O INÍCIO DO CANTO

NO TEMPO DO CORPO QUE IMITA O CANTO



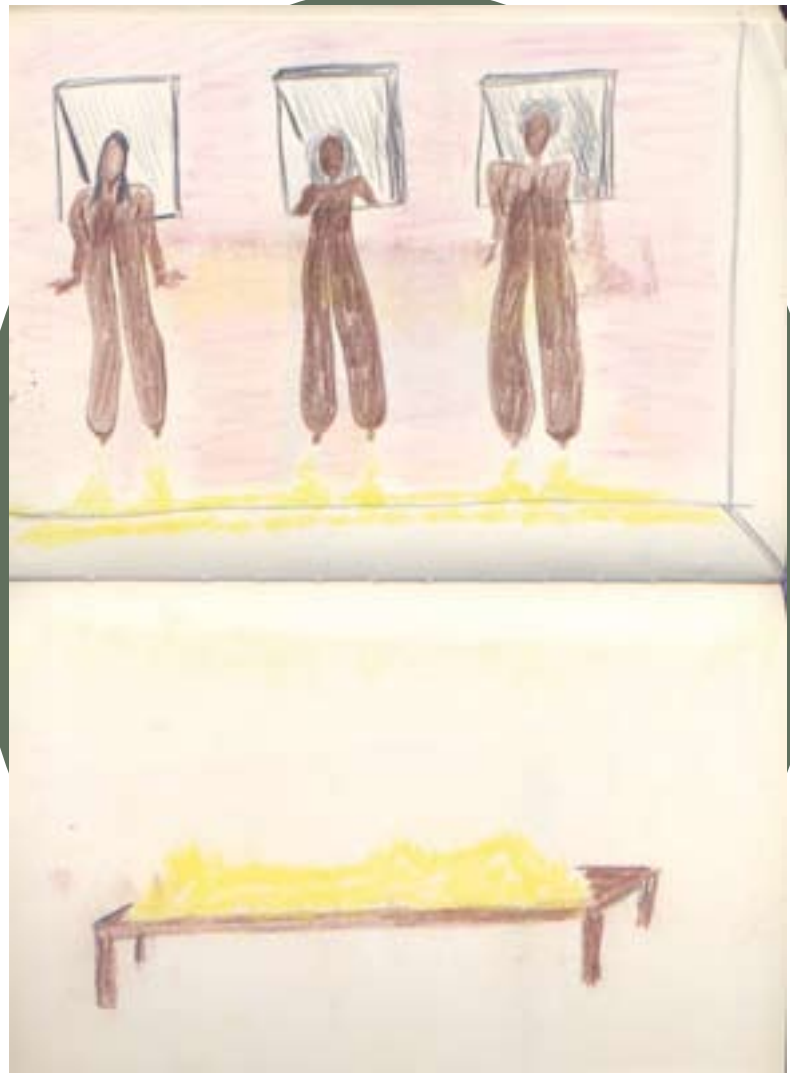
Os Estudos Cênicos

Os primeiros *Estudos* foram construídos a partir dos mitos de Exu e Iemanjá. O livro de Prandi narra diversas lendas de cada Orixá. As lendas são uma seqüência de atos do mesmo. Deveríamos eleger um ato de cada um para realizarmos os *Estudos*.



PREMISSAS:

Determinar a posição do espectador, o ponto de vista através do qual o mesmo é convidado a assistir; a composição de todos os elementos da cena pelo ator, a saber, cenário, figurinos, iluminação, objetos. A criação de uma estrutura, de uma seqüência de **atos** ou acontecimentos imaginados ou concebidos por cada ator, mas que serão apenas experimentados, ou experienciados, ali no momento do encontro com os espectadores (e portanto, permeáveis a essa presença, suscetíveis dela). Não está pré-determinado a localização espacial ou a duração de cada *Estudo*. Pode durar o tempo que for necessário para a sua realização e podem ocorrer em qualquer espaço da Casa Balagan: sala de produção, corredores, banheiro, marcenaria, cozinha ou na sala de trabalho.



Sobre as lendas de Exu e Iemanjá foram construídos dezoito estudos: alguns situados dentro da sala de trabalho, outros na marcenaria, outros ainda itinerantes, passando pela casa toda.



foto: Barbara Campos

O aspecto importante era perceber como dispúnhamos nossos mecanismos de composição e como os colocávamos a serviço de um imaginário provindo de uma determinada narrativa (a do mito, as narrativas de seus atos).

POR LÍVIA:

"As coisas não tem significação: têm existência"

Alberto Caeiro

Ao pegarmos um mito de Exu e outro de Iemanjá para construirmos uma cena, não estávamos atrás da representação ou interpretação de Exu e Iemanjá. Ora, como representar o mar? Um ator seria capaz, em alguma instância, de representar a fúria, a imensidão, a profundidade e o infinito do mar? Representá-lo a partir dos recursos do corpo e da voz não nos parece possível. O que nos parece possível e nos instiga é que o ator seja capaz não de representar o mar, mas talvez de **experenciá-lo**. Isso pode parecer bastante estranho. O homem que **é** natureza. Ele é o rio, ele é o vento, ele é o fogo. Fogo, rio, vento e mar, na cosmogonia iorubá são as moradas dos deuses. Se o homem é o rio, ele é também, portanto, morada de um deus. Esse homem, assim pensamos, não é o homem que vulgarmente come, dorme, fuma, conversa. Não é o homem cotidiano, homem banal. Sim, é um homem que, claro, come, dorme, ama, trai. Mas realiza tudo isso no tempo absolutamente presente. O homem-natureza presentifica-se no aqui e agora e no sempre. Voltamos então à um questionamento já levantado: o modo como faço é o modo como compreendo. Se compreendo o homem-natureza a partir de sua presença, me coloco a dançar Ogum ou Oxossi a partir dessa mesma qualidade. E sou diretamente atingida por essa experiência. Meu corpo, meu pensamento e meu coração saem da experiência conhecendo que Ogum é diferente de Oxóssi. Para que essa experiência aconteça, uma questão que não se pode ignorar se coloca imediatamente: a exploração do tempo. O homem-natureza não é regido pelo tempo do relógio. Ele aporta consigo um outro tempo. Nas danças repetíamos um mesmo movimento exaustivas vezes. A repetição é um caminho necessário. Quando o corpo parece estar à beira de sucumbir, as pernas doem e o suor escorre, aí sim algo começa a acontecer. As banalidades já foram expulsas da cabeça, minha concentração é outra... percebo então que realizo os atos de outra forma, com prontidão e reverberação. O que se passa? Estou agindo? Aqui podemos lembrar o encenador e pesquisador Jerzy Grotowski que nos diz: "Temos em nosso corpo um corpo antigo, um corpo réptil".

O ator, quando age, age com que corpo?

No exercício de composição das cenas e também ao assistirmos as cenas dos parceiros percebemos que, com os mitos iorubanos, o que sustentava a cena era sempre o **ser**. Ao estudarmos as características dos Oríxis, compreendemos que muitos dos povos primitivos são treinados para pensar poeticamente. Esse **pensar-poético**, gerador da **palavra-ato**, que constrói e evoca, nos instigou e nos lançou no desafio: como nos aproximar dessa presença que constrói e evoca? Presença que é o alimento fundamental para a experiência conjunta de ator e espectador.





Abertura do trabalho - uma reflexão.

A estrutura que criamos não respeitou, de fato, todas as premissas, o que nos impediu de alcançarmos, com satisfação, nossa aspiração. Talvez só mesmo depois de experimentado o "*terceiro estudo*" entendemos onde pretendíamos chegar, e onde chegamos de fato. Percebemos nossa dificuldade em não resolver as dificuldades apontadas na estruturação (e deixar que elas se resolvessem no momento de experimentar o estudo). A começar pela iniciação do espectador, um convite à festa que não se fez claro e compreendido por todos. Ou, por exemplo, a idéia de simultaneidade, que pedia um certo risco e uma alta capacidade de escuta (numa estrutura que seria improvisada) foi por nós substituída por uma seqüência – com momentos breves de simultaneidade, mas reduzidos, dada a nossa ânsia por conhecermos aquilo que apresentaríamos, uma ânsia pelo controle, que deverá ser revista na próxima ocasião de apresentarmos os Estudos.

Como entender o modo justo de abrimos os *Estudos Cênicos* do **Inumano-natureza**? O encontro com um material que pertence a um terreno religioso, do rito, nos colocou a questão do interesse que esse aspecto traria à nossa investigação de cunho primordialmente artístico. As respostas estavam nos tênues limites entre festa-rito-sagrado-ser-experimentar-representar. Era claro para nós que não tínhamos intenção de reproduzir ou de representar nenhum ritual sagrado. O estudo das danças, dos cantos, dos Orikis foi para nós sobretudo um convite a um encontro que propulsionasse a criação, que nos fizesse entender a questão do **ser**, no teatro, no trabalho do ator, como aquele que participa e age, como aquele que se deixa perpassar pela experiência. Compreender as regras de um rito, a significação de uma evocação não nos obrigou a ritualizar tampouco a evocar. Mas nos ensinou a respeitar e a não violar. O sentido do ritual, no teatro, para nós, está ligado à possibilidade de compartilhar uma experiência que se oferece de maneira distinta a quem vê e a quem a realiza, mas que almeja tornar-se coletiva. Assim, entendemos que ele se aproxima talvez da idéia de *festa* pois esta pode ser vivida por todos, ao contrário do rito que se destina apenas aos iniciados.

A abertura dos *Estudos* pretendia ser uma *festa-cênica* na qual os espectadores pudessem compartilhar as nossas experiências não como no teatro, tampouco como no rito, mas sim dentro do território da pesquisa. Os espectadores foram recebidos na Casa Balagan para um passeio pelo universo da criação, tanto da criação do mundo segundo a mitologia iorubá, cujas matérias são os elementos da natureza e o homem, quanto da criação enquanto ato teatral, enquanto exercício primordial do teatro e do ator, cujas matérias, no caso deste estudo, foram os cantos, as danças e os mitos da cultura Africana. Assim, ocupamos a casa com os estudos criados sobre os mitos de Exu e Iemanjá, ou com fragmentos deles, desde a sala de produção, na entrada da casa, passando pelo jardim, até a marcenaria, subindo pela cozinha, até chegarem à sala de ensaio. Uma sucessão de imagens e cantos, sem pretensão de contar uma história, mas sim, de compartilhar as nossas criações.

Tem sido parte importante do processo estabelecer as premissas que permitam aos espectadores participarem dos *Estudos Cênicos* devidamente "iniciados", ou seja, cientes de que assistem a um *Estudo*, cientes do tema estudado, e dispostos a compartilharem conosco suas impressões, suas percepções. Cabe a nós oferecermos a eles as balizas que variam de um *Estudo* a outro, e que são as ferramentas para que qualquer experimentação cênica ganhe uma condição de legibilidade. Na abertura dos *Estudos Cênicos Inumano-natureza* percebemos, na grande roda que sucede a apresentação, na qual trocamos impressões, que nem as premissas nem balizas estavam claras. Para realizar a nossa *festa-cênica*, o convite teria que ter sido mais claro, para que o espectador se despreocupasse (ou que tivesse ao menos a chance de fazê-lo)



de ter que “entender”, criar sentidos para o acontecimento oferecido. Percebemos o quanto a noção de *entendimento* está ligada à possibilidade de “explicar”, de atribuir significados, de criar uma narrativa linear para uma experiência que tem uma natureza mais performática, imagética, sensorial. E mesmo nós, ao construirmos uma recepção assim, ainda sugerimos talvez, estruturas que remetam à linearidade. Temos medo de ser literais, tanto na construção quanto na apreciação, mas realmente nos convencemos de que é importante, nesse processo, a cada abertura, contextualizar para o espectador quanto ao tipo de experiência que ele vai encontrar. Não se trata de um espetáculo, mas de um *Estudo*; não esperamos o “entendimento” mas as “condições de legibilidade”.

Relembrar e escrever sobre o processo faz com que aspectos antes nebulosos se esclareçam. Ao nos distanciarmos do momento, o olhar se afasta, respiramos e atentamos. Agora nos é possível entender, por exemplo, a dificuldade em seguir as premissas estabelecidas no trabalho. Entretanto, diante dessa constatação, não tomamos parte num lamento de arrependimento ou insatisfação. Melhor é tomar parte nas palavras do encenador inglês Peter Brook, quando a ele perguntaram sobre as buscas que emprega no seu teatro: *“Eu daria uma só definição da verdade: quando estamos na presença dela, nós o sabemos. Ninguém pode descrever. No teatro, por exemplo, onde tudo é relativo, não temos nunca ‘a verdade’. Mas a primeira aproximação dela está nos momentos de silêncio, nos quais se sente que centenas de pessoas, subitamente, abandonam a idéia de que ‘sou eu, sou eu, sou eu’”*.

BIBLIOGRAFIA

- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*, Cia. das Letras, 2000
PRANDI, Reginaldo. *Contos e Lendas afro-brasileiros: A criação do mundo*. Cia. das Letras, 2007
RISERIO, Antonio. *Orixá*, coleção SIGNOS, Perspectiva
CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*, Editora 34, 1984
BARROS, Manoel de. *Livro das Ignorância*. Record, 1993
IDEM. *Livro sobre o nada*. Record, 1996
IDEM. *O guardador das águas*. Record, 1989
IDEM. *Memórias Inventadas I*, RECORD, 2005
GROTOWSKI, Jerzey. Tu eres hijo de alguien. In: *Máscara – Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*, número especial de homenaje a Grotowski, México: Escenología, ano 3, n. 11-12, p. 69-75, jan. 1993.

As fotos usadas para a composição da lateral deste caderno foram feitas por Barbara Campos, por integrantes da Cia durante ensaios e aberturas de Estudos e retiradas so livro “XXXXXXXXXXXXXXXXXX”