



**Instituto de Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

Mônica Leite da Silva

**Corpo Transpassado:**  
dramaturgias de uma atriz com a ginga da rua

Brasília  
2017

**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

Mônica Leite da Silva

**Corpo Transpassado:**  
dramaturgias de uma atriz com a ginga da rua

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Alice Stefânia Curi

Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena



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

Brasília  
2017



Universidade de Brasília



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

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

Professor (a) Dr. (a). Alice Stefânia Curi (PPG-CEN/UnB)  
**ORIENTADOR (A)**

Professor (a) Dr. (a). Roberta Kumasaka Matsumoto (PPG-CEN/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**

Professor (a) Dr. (a). Raquel Scotti Hirson (UNICAMP)  
**MEMBRO EXTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília, Brasília-DF, sexta-feira, agosto, 25 2017

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

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

Lc            Leite da Silva, Mônica  
              Corpo Transpassado: dramaturgias de uma atriz com a  
              ginga da rua / Mônica Leite da Silva; orientador Alice  
              Stefânia Curi. -- Brasília, 2017.  
              137 p.

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

              1. Dramaturgia de atriz. 2. Processo Criativo. 3.  
              Capoeira. 4. Corpo Transpassado. 5. Situação de Rua. I.  
              Stefânia Curi, Alice, orient. II. Título.

*À minha mãe Gilvaneide e  
ao meu pai José Carlos.*

*Ao Categoria,  
Carmen Miranda, Mongo e  
todos as habitantes de rua.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos espíritos de luz que me acompanham, me aconselham e me dão força para continuar.

Aos meus ancestrais que vieram primeiro e permitiram que eu estivesse aqui.

À minha família que me conforta, me dá amor, força e sentido para continuar: meu avô José Inácio, minha avó Josefa Leite, minha mãe Gilvaneide Silveira, meu pai José Carlos Leite, minha irmã Marília Leite, meu cunhado Edinaldo Rodrigues, minha tia Giselda Lopes, meu tio Edmilson Lopes, meu primo Anderson Ramos, minha prima Amanda Ramos e minhas sobrinhas Júlia Bianca e Laura Beatriz que, com o olhar de criança, me ensinam a acreditar na vida e nos sonhos.

Àqueles que me receberam em Brasília e me deram abrigo

nos primeiros meses do mestrado: Ingrid Kaline, Valdir da Cruz e Brennda Gabrielly.

À minha turma de mestrado e colegas de pesquisa Édi Oliveira, Maria Lúcia da Silva, Cristina Leite, Jessiara Menezes, Roberto de Freitas, Caíssa Tibúcio, Barbara Benatti, Danilo Castro, Kátia Maffi, que me acolheram, me deram força e compartilharam comigo os momentos de desespero, solidão e felicidades durante o curso.

Às amigas colaboradoras e confidentes durante o processo, Karla Juliana, que se fez presente com sua energia criadora nos meus experimentos; Jessiara Menezes, amiga de turma, companheira de quarto, de ideias, pelos momentos de criação, momentos da vida; Angélica Behrmann, amiga de hoje e sempre que comprou a ideia de me acompanhar pelas ruas de Salvador/BA dividindo comigo a criação e o risco dessa empreitada.

Aos amigos e às amigas espalhados por este país e que se fazem presente mesmo à distância, em especial José Jackson, que me ajuda com seus sonhos e devaneios.

Agradeço aos amigos conquistados na Casa de Estudante de Pós-Graduação da UnB e aos funcionários sempre dispostos a nos ajudar, em especial Seu Marcelo e Seu Rubens.

Agradeço aos grupos e amigos de capoeira, Grupo Canoa Grande, principalmente à instrutora Bamba e ao professor Betinho; Grupo Sementes do Jogo de Angola, principalmente ao professor Formiguinha; Grupo Nzinga de Capoeira Angola, pelo acolhimento, principalmente, aos meus professores Lelo e Swai, pelos ensinamentos, e à minha amiga Lia Maria, pelo companheirismo e trocas na malandragem.

A Alisson Araujo e Vitor Hugo, que traduziram meu *résumé en français*.

A Gustavo Letruta, pelo belíssimo trabalho de registros audiovisual.

A Janara Soares pela revisão deste trabalho.

À concessão da bolsa pela FAP/DF – Fundação de apoio à pesquisa do Distrito Federal.  
Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, aos professores e às professoras pelos saberes e experiências compartilhadas, a Jéssica Martins secretária sempre atenta, sorridente e pronta para nos ajudar, ao coordenador César Lignelli, aos professores e professoras Alice Stefânia, Rita de Cássia, Graça Veloso, Marcus Motta, Fernando Villar, pelo conhecimento compartilhados no decorrer do curso.

Agradeço à minha banca por ter aceitado o convite, por suas observações importantes e pertinentes ao trabalho, Alice Stefânia, Raquel Scotti Hirson,  
Roberta Matsumoto e Fernando Villar.

Um agradecimento especial à minha orientadora Alice Stefânia, por ter assumido junto comigo esta pesquisa, por suas observações, pelo empenho e atenção durante todo esse processo.

Aos que colaboraram direta e indiretamente,  
se fazendo presente em minha vida e neste trabalho.

A todas, muito obrigada!

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a construção de uma dramaturgia de atriz a partir de um processo criativo advindo da observação afetiva e do estudo poético de três pessoas em situação de rua da cidade de Salvador/ BA, conhecidos pelos nomes Categoria, Carmen Miranda e Mongo. A tessitura deste processo de criação encontra-se no treinamento de atriz por meio da utilização do exercício da capoeira, que através da sua prática reanima qualidades importantes como prontidão, presença, agilidade, desenvoltura e me aproxima das minhas raízes culturais, do local e das pessoas pesquisadas. O presente trabalho está organizado em quatro capítulos, onde teço um diálogo com autores como Foucault (1987) com o entendimento do corpo dócil; Christine Greiner e Helena Katz e a teoria do *corpomídia*; Eusébio Lobo da Silva (2012), Evani Tavares Lima (2002), e Renata de Lima Silva (2014, 2016) e seus trabalhos com capoeira voltado para artistas cênicos; Matteo Bonfitto (2013), Alice S. Curi (2013), Eleonora Fabião (2010) para alargar a noção sobre dramaturgia e trabalho de atriz. Assumo como metodologia os princípios da cartografia discutido por Virgínia Kastrup (2012), também, o vocabulário proposto pela etnocologia diante os conceitos de teatralidade defendidos por Armindo Bião (2000). Durante a pesquisa tive a oportunidade de observar, conversar e registrar depoimentos dos próprios sujeitos pesquisados e pessoas que tiveram algum contato com eles no ambiente de rua. As criações poéticas provenientes do trabalho criativo na sala de ensaio foram concretizadas na forma de *Assemblagem*, *Ação Poética* e *Ação Cênica*, sendo a última apresentada em Salvador/BA, estas apresentam-se como organizações dos materiais que compõem ações importantes para a tessitura da dramaturgia de atriz. Percebo, através desta pesquisa que neste processo de criação os caminhos foram encontrados na fricção entre o fazer e a teoria, um trabalho singular, porém, que contribui para reflexões no âmbito artístico no que diz respeito à minha prática cotidiana de atriz. Acredita-se que sua temática apresente uma importância social, e contribua para reflexões sobre a pobreza e pessoas que por muitas vezes são invisibilizadas pela grande maioria da população.

**Palavras-Chave:** Dramaturgia de atriz. Processo Criativo. Capoeira. Corpo Transpassado. Situação de Rua.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire parle de la construction d'une dramaturgie d'actrice à partir d'un processus créatif. Celui-ci est résultat d'une étude poétique de trois personnes en situation de rue dans la Ville de Salvador/BA. Leurs noms sont: Categoria, Carmen Miranda et Mongo. La tessiture de ce processus de création vient du entraînement de l'actrice qui utilise des exercices de la Capoeira. Ceux-ci amènent des qualités importantes aux comédiens, comme: promptitude, présence, agilité, désinvolture. La Capoeira approche l'actrice à ses racines culturelles en faisant ainsi un rapport avec les personnes investigués au terrain. Ce travail est organisé en quatre chapitres, dans lesquelles j'élabore un dialogue avec quelques auteurs comme Foucault (1987) et sa compréhension du corps docile; Christine Greiner e Helena Katz et la théorie du "corpomídia"; Eusébio Lobo da Silva (2012), Evani Tavares Lima (2002), Renata de Lima Silva (2014, 2016) et leurs travaux sur la capoeira destinée aux artistes scéniques; Matteo Bonfitto (2013), Alice S. Curi (2013), Eleonora Fabião (2010) qui ont élargir la notion sur la dramaturgie et la pratique de l'actrice. La méthodologie adoptée sont les principes de la cartographie de Virginia Kastrup (2012) et aussi le vocabulaire proposé par l'ethnociénologie, surtout le concept de "théâtralité" défendu par Armindo Bião (2000). Pendant la recherche de terrain j'ai eu l'occasion d'observer et discuter avec les trois personnes citées. J'ai enregistré leur témoignages et aussi d'autres appartiennent à personnes qui avaient quelque contact avec Categoria, Carmen Miranda et Mongo. Les créations poétiques proviennent du travail créatif dans la salle de répétition. Celles-ci sont assemblage d'Action Poétique et d'Action Scénique. Cette dernière a été présentée à Salvador/BA. Elle est l'organisation des matériaux qui composent des actions importantes à la tessiture de la dramaturgie de l'actrice. A travers cette recherche j'ai remarqué que dans le processus de création la théorie et la pratique ont été en constant dialogue. Ce dialogue apporte à ce mémoire un singularité que l'acquit appartenir à deux champs: l'artistique, à travers ma pratique d'actrice: et le social car il amène des réflexions sur les conditions précaires des gens en situation de rue .

Mots-clés: Dramaturgie de l'actrice; Procès créatif; Capoeira; Corps transpassé; Situation de la rue (Sans abris)

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Distribuição da população de rua por áreas, Salvador, 2009.....	35
Tabela 2 Motivos para morar na rua, Salvador, 2009 .....	41
Tabela 3 Histórico de internamento em alguma instituição .....	42

## LISTA DE IMAGENS

Nº	Imagem	Pág.	Crédito	Descrição
1	Categoria	26	Mônica Leite	Arte computacional Mônica Leite.
2	Áreas de Concentração de população em situação de rua na cidade de Salvador, 2009	34	(SALVADOR, 2010, p. 29)	Relatório de Pesquisa sobre população em situação de rua do município de Salvador/BA.
3	Corpo Transpassado	44	Mônica Leite	Desenho e arte computacional Mônica Leite.
4	Corpo Excluído – Situação de Permanência Carmen Miranda	46	Google maps	Arte computacional Mônica Leite.
5	Corpo Excluído – Situação de Permanência Mongo	46	Google maps	Arte computacional Mônica Leite.
6	Poetizando Carmen Miranda	52	Mônica Leite	Arte computacional Mônica Leite.
7	Ginga	72	Mônica Leite	Desenho Mônica Leite.
8	Meia Lua de Compasso ou Rabo de	77	Mônica Leite	Desenho Mônica Leite.
9	Mongo	83	Mônica Leite	Arte computacional Mônica Leite.
10	<i>Assemblagem</i>	96	Tiago Mundim	Imagem tirada do texto do Tiago Mundim em anexo.
11	<i>Ação Poética</i>	100	Roberto Freitas	Imagem da Ação Poética apresentada na disciplina Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas.
12	<i>Me Olhem</i>	103	Mônica Leite	Placa deixada por morador em situação de rua em Salvador/BA.
13	<i>Me Olhem – Ação Mercado Modelo</i>	106	Angélica Behmann	Ação Cênica em Salvador/BA.

<b>Nº</b>	<b>Imagem</b>	<b>Pág.</b>	<b>Crédito</b>	<b>Descrição</b>
14	Canto – Das profundezas da terra	118	Jessiara Menezes	Qualificação de Mestrado – Ação Cênica.
15	Ser, ser de rua I	118	Jessiara Menezes	Qualificação de Mestrado – Ação Cênica.
16	Ser, ser de rua II	118	Jessiara Menezes	Qualificação de Mestrado – Ação Cênica.
17	Ser, ser de rua III	119	Jessiara Menezes	Qualificação de Mestrado – Ação Cênica.
18	Mãe Rua	119	Jessiara Menezes	Qualificação de Mestrado – Ação Cênica.
19	Homem do tempo	120	Jessiara Menezes	Qualificação de Mestrado – Ação Cênica.
20	Imagens do Anexo	133	Tiago Mundim	Texto elaborado a partir da Assemblagem.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
A RUA: UM DEVIR POÉTICO.....	16
A ATRIZ: EM BUSCA DO GRÃO DE VIDA .....	18
A PESQUISA: UMA COMPOSIÇÃO DE TESSITURAS .....	20
<b>CORPO URBANO: UM PROCESSO DE RETROALIMENTAÇÃO .....</b>	<b>31</b>
CORPOMÍDIA: AS RELAÇÕES TRAMADAS EM SALVADOR.....	33
CORPO EXCLUÍDO: UM PROCESSO DE NEGAÇÃO DO QUE ESTÁ FORA .....	40
CORPO TRANSPASSADO: UMA SUBJETIVIDADE DO EU .....	45
CORPO PASSANTE: UMA CONSTITUIÇÃO DE FATORES DÓCEIS.....	49
<b>CORPO 'VADIO': CAMINHOS POR VIA DA CAPOEIRA .....</b>	<b>55</b>
NOTAS SOBRE A CAPOEIRA REGIONAL E CAPOEIRA ANGOLA.....	58
TREINAMENTO POR VIA DA CAPOEIRA .....	62
CANÇÕES DA CAPOEIRA.....	64
<i>Berimbau</i> .....	68
MOVIMENTAÇÃO, ESQUIVAS E GOLPES BÁSICOS .....	70
<i>Ginga</i> .....	73
<i>Negativa, rolê e aú</i> .....	74
<i>Cocorinha</i> .....	76
MEIA LUA DE FRENTE, ARMADA, MEIA LUA DE COMPASSO (RABO DE ARRAIA).....	78
TREINO/ ENSAIO.....	79
<b>CORPO CÊNICO: UM LIMIAR DE MUNDOS PARALELOS .....</b>	<b>86</b>
CAMINHOS: CONSTRUÇÕES DE POSSIBILIDADES EM PROCESSO .....	92
<i>Caminho I: processo de construção da Assemblagem</i> .....	94
<i>Caminho II: processo de construção da Ação Poética</i> .....	96
<i>Caminho III: a qualificação</i> .....	101
<i>Caminho IV: corpo em estado de rua</i> .....	102
<b>CORPO TRANSPASSADO: TECENDO DRAMATURGIAS .....</b>	<b>109</b>
TESSITURAS DE DRAMATURGIAS: MATERIAIS DE CRIAÇÃO .....	111
<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE AS HISTÓRIAS QUE VIVI E OUVI.....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>133</b>

*Pra se morar na rua é preciso ter sido escolhido.*  
(CATEGORIA)

## INTRODUÇÃO

### **A rua: um devir poético**

Estilhaços, compostos por partes que se movem mutáveis. Transmutações, ruas, avenidas, vielas, rodovias, vias que levam ao mesmo lugar ou a lugares completamente diferentes. O mesmo caminho nunca será igual, pois a pulsação de vida muda. Lixo, escarro, papel, plástico... Sons... E sons... Sons diferentes a cada hora do dia. É possível identificar o local pelo som que ele emite, pelo cheiro, e de olhos fechados é possível reconhecê-lo. Na rua é assim, a única coisa que não muda é o chão, aquele ali continua o mesmo, porém os corpos que se encontram em cima ou abaixo estão a todo tempo se constituindo e constituindo o que está ao redor. O corpo se funde às influências de seu entorno, torna-se expressivo e produto do seu lugar.

Minha ligação com a rua vem de longa data, quando ainda nem pensava em fazer teatro, na feira livre da cidade de Igarassu, em Pernambuco. Minha mãe começou a trabalhar na feira quando eu tinha apenas quatro anos e o trabalho continuou até os meus vinte anos, quando já não era mais preciso o trabalho no comércio. Esses dezessete anos me renderam alegrias e tristezas e, o mais interessante, esse longo período de 12h de trabalho na feira me permitiram bons momentos de observação, sensações e sentimentos.

Por muitas vezes me sentia triste por perceber o trabalho exaustivo, observando no rosto dos mais velhos e mais antigos da feira as rugas de anos de trabalho no sol escaldante, a voz rouca dos altos gritos para chamar os fregueses e nas suas histórias uma vontade enorme de sair dali, de conseguir um trabalho ‘melhor’, que proporcionasse condições de se ter um maior cuidado consigo mesmo. Muitas vezes me peguei pensando e me colocando no lugar dessas pessoas, porque talvez, no futuro, pudesse ser esta a minha condição.

Meu lugar era um ‘entre’ os que trabalham, os que compram e os que pedem. Tinha contato com várias pessoas que passavam naquele local e meu corpo pertencia àquele lugar, se moldou à necessidade dele. Um andar rápido, um olhar ligeiro, um falar que chama atenção. Tudo articulado pela necessidade de sobrevivência. Engraçado... Só depois de algum tempo pude perceber em mim algo que só percebia nos outros e era por isso que passava tanto tempo observando, principalmente os próprios comerciantes. Achava interessante a forma de falar, o jeito de se movimentar, as roupas de cunho prático para a venda (cheia de bolsos, com

compartimentos pra moedas e papel de embrulhar), a voz, a voz que me tomava um tempo em imitar. Sempre achei essas pessoas interessantes e criativas.

Hoje, o movimento da rua e de quem faz parte dela ainda continua a chamar minha atenção; agora de forma diferente, pois não trabalho mais na feira; tão próxima e ao mesmo tempo distanciada, percebo as imbricações e uma profunda relação do meio com meu corpo e com o corpo das pessoas ali presentes.

Em 2008, entrei na Universidade no curso de Licenciatura em Educação Artística/ Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em 2010 fiz transferência para o curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Este movimento entre Pernambuco – Bahia, de alguma forma, aguçou meu olhar ao entorno, às diferenças culturais e às relevâncias dos impactos da rua no corpo e do corpo na rua. Em Salvador/Bahia, morei por 4 anos, dos quais três foram na Residência Universitária da UFBA, situada no bairro da Graça, e meu percurso quase que diário se situava entre Graça – Corredor da Vitória – Escola de Teatro da UFBA e posteriormente no Teatro Vila Velha (onde trabalhei por mais ou menos um ano), localizado no Passeio Público (Av. Sete de Setembro). Este circuito, de formato quase circular de acordo com o mapa, circunda uma região bastante central de Salvador, e os pontos citados ficam próximos uns dos outros.

Durante estes quatro anos, observava a grande quantidade de pessoas em situação de rua na cidade de Salvador, a desigualdade social que gritava aos olhos, ouvidos e boca. Era, e é, forte e triste. Acabei tendo um olhar singular para três pessoas em situação de rua que faziam parte do meu trajeto diário: Categoria, Carmen Miranda e Mongo. Com essas pessoas mantinha um contato visual, de poucas conversas – um bom dia, uma boa tarde – às vezes doava algo, às vezes presenciava algo. Aos poucos, essas pessoas começaram a fazer parte do meu dia a dia, de modo que eu percebia suas ausências nos lugares mais ou menos fixos em que se mantinham.

Foi quando, em uma disciplina da graduação, a professora Antônia (Diná) Pereira solicitou um exercício de performar algo ou alguém que tivesse relevância no cotidiano da turma. Dessa maneira, cada aluno teve a oportunidade de falar de alguém e eu prontamente fui levada pela vontade de falar dessas pessoas que pouco são notadas. Trouxe uma mulher que vendia cafezinho na feira de Igarassu (Pernambuco) e Carmen Miranda, numa ação que presenciei desfilando lindamente pelo Corredor da Vitória.

Uma imensidão de ‘talvezes’ me toma. Talvez, depois dessa disciplina, tenha percebido muitas possibilidades de mostrar e falar dessas pessoas que são tão importantes e tão pouco faladas. Talvez tenha sido a experiência com a feira. Talvez por sentir no meu corpo uma transformação e uma conformação que nasce através da relação com o lugar. Talvez eu também tenha me sentido mais uma pessoa invisibilizada e colocada no lugar de inferioridade. Talvez por isto tenham chamado tanto a minha atenção as pessoas de rua da cidade de Salvador. Nesta reunião de ‘talvezes’, percebo possibilidades reveladoras de adentrar no mundo marginal, que vive às margens e ao mesmo tempo tão próximo. Falar de um corpo, de histórias que às vezes são difíceis de encarar, de olhar; difícil, para mim, porque todas as vezes que olho bem fundo no olho de cada uma dessas pessoas me vejo refletida nos seus olhos e me percebo enquanto ser humano, enquanto carne, enquanto dejetos do mundo e sim, poderia ser eu sim naquele lugar, na verdade poderia ser qualquer um de nós.

### **A atriz: em busca do grão de vida**

Minha formação como atriz se deu pelo fazer, pelo experimentar, por estar nos palcos. Entretanto, sempre deixei que o diretor conduzisse o trabalho, que trouxesse, na maioria das vezes, o texto.

A relação entre várias maneiras de iniciar um processo de criação sempre me instigou a procurar formas de apreensão textual, ou mesmo de partir de outros estímulos para a composição cênica. Busquei estímulos que partissem muito mais dos meus recursos corporais, vocais e temáticos, do que somente de algo já pré-estabelecido. Não significa que eu esteja fazendo uma ode à abolição do texto dramático, apenas me inclinei à vontade de trilhar outros caminhos no meu trabalho como atriz.

Desta maneira, a proposta pela confecção de um processo criativo advindo da observação de três sujeitos, pessoas em situação de rua, serve como ‘pré-texto’ para minha criação. Adentrar na vida dessas três pessoas pela via da criação cênica é, para mim, revelar um pouco da beleza e do sofrimento de morar nas ruas.

Sabendo da complexidade que constitui um processo criativo de modo bastante autoral, lanço mão de investigações e de potências vividas no decorrer da minha caminhada pelo teatro,

partindo principalmente da importância de se encontrar um treinamento convergente ao processo e que, juntamente a ele, possa construir o mosaico de peças de uma dramaturgia da atriz.

O treino aparece como um pilar de minha pesquisa, pois desperta diferentes vibrações, diferentes percepções do meu corpo e da minha voz. Ele colabora para uma criação de forma orgânica, que nasce da própria ação corpórea. Por esses motivos, o encontro com a capoeira comunga com a vontade de ter no teatro um treinamento que parta das minhas raízes culturais.

Explico:

A capoeira me foi apresentada dentro do Teatro Vila Velha, no projeto chamado Universidade Livre de Teatro Vila Velha, fundado pelo diretor baiano Marcio Meirelles. Daí por diante participei de outros grupos de capoeira, *regional e angola* e, neste caso, meu jogo não se enquadra nem em uma modalidade, nem em outra. Enquadro-me no que chamamos de capoeira *contemporânea*, uma confluência entre os estilos que, segundo Evani Tavares Lima (2002, p.48), se caracteriza justamente pela mistura das duas formas de jogar, apresentando uma mescla das duas referências estéticas no caminho de uma terceira via. Por este fator, ao me referir à capoeira, estarei tratando dessa mescla que se encontra no meu jogo, no meu corpo.

Na capoeira encontro uma ligação com a terra, com o chão e com as minhas origens brasileiras, pernambucanas e soteropolitanas. Encontro o *passo* do frevo, do maracatu, do cavalo marinho e do maculelê, danças e manifestações criadas pela mistura de índios e negros no Brasil, que me fazem entender a corporeidade e malemolência do meu corpo<sup>1</sup>. O corpo desperto, com o

---

<sup>1</sup> Cada manifestação cultural, citada, fizeram e ainda fazem parte da minha vivência e experiência corporal, sendo muito vasto o estudo e a história de cada uma. Muito breve, segundo Valdemar de Oliveira (1971, p. 12) “Foi a capoeira do Recife, o ancestral do *passo*. E o frevo, esse surgiu de uma mistura heterogênea, cujos ingredientes têm menos interesse do que a criação coletiva que deles nasceu. Talvez fosse até melhor tomar por empréstimo ao vocabulário da Química — “combinação” em vez de “mistura”. Porque o frevo constitui, na verdade, um terceiro corpo, nada parecido com os que lhe deram vida.” Assim, de acordo com Oliveira (1971, p.61) o *passo* do frevo é o bailado encontrado nas ruas, principalmente na época do carnaval, aonde o povo dança regido pelas orquestras e frevo. O maculelê possui origens difíceis de serem reveladas. De acordo com Emília Biancardi Ferreira (1989, p.9) o maculelê é advindo de terras baianas, de tradições típicas das regiões canavieiras do Recôncavo, onde nos antigos engenhos os escravos dançavam com pedaços de canas roxas por serem mais resistentes. A minha vivência com o maculelê foi no Grupo de Capoeira Canoa Grande, do qual é reservado alguns minutos antes do treino da capoeira para dança e ensaio das coreografias do maculelê, assim os integrantes do grupo também são convidados a se apresentarem em momentos de festas, ou mesmo depois da roda de capoeira, onde cantamos e dançamos maculelê com dois pedaços de beribas (mesma madeira que confecciona o berimbau) e, ou facões de ferro. Como a maioria das manifestações populares brasileiras no maculelê ressalta os olhos a grande influência da cultura negra e indígena. Já com o maracatu, segundo Cássia Batista Domingos (2015, p. 10-11), duas categorias são fortes em Pernambuco, o maracatu-nação ou baque virado e o maracatu rural ou de baque solto. Em Igarassu pude conviver e presenciar de perto os dois tipos. O maracatu de baque virado é marcado pela presença de uma corte real, seus vassalos e a calunga. Em Igarassu encontra-se a sede do Maracatu Nação Estrela Brilhante um dos mais antigos em Pernambuco, mais de 190 anos. Já o de baque solto é marcado pela presença dos caboclos de lança e

qual me encontro como capoeirista na hora da roda, me leva a querer investigar esse corpo no palco, o meu corpo treinado, atento e desperto na cena, sem esquecer da completude na junção entre o corpo e a voz no momento de executar o movimento, cantar e tocar as músicas. Habilidades que venho buscando sempre dentro dos meus trabalhos como atriz.

### **A pesquisa: uma composição de tessituras**

A presente pesquisa se situa na linha de *Processos Composicionais para a Cena*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília – PPG-CEN. A questão que me mobiliza refere-se ao processo criativo e aos caminhos necessários à sua tessitura e é o ponto central desta pesquisa. As reflexões teóricas, as abordagens e o treinamento se configuram a partir da relação entre as minhas experiências práticas no teatro e entre as histórias de vida no meio urbano dos três sujeitos pesquisados, os quais chamarei aqui de sujeitos poetizados. Falarei como esses encontros se tornam fluidos e densos num processo que tenta miscigenar (no sentido de misturar energias advindas da rua no meu corpo) e particularizar estas ações na prática cênica.

Escolhi chamá-los de sujeitos poetizados por sua importância na pesquisa enquanto sujeitos que me transpassaram<sup>2</sup> pelos quatro anos que morei em Salvador. Quando uma poesia vara nosso coração, nossa alma, ficamos atordoados, sem saber porque uma, e não outra, se torna nossa poesia preferida. Fico também sem justificativas entre as escolhas. Poderia aqui optar por me inspirar e observar quaisquer outras pessoas em situação de rua. Porém, foi por eles que parei em determinados momentos e foram eles que de fato enxerguei. Durante esta pesquisa realizei duas idas à capital baiana para tentar uma aproximação e um conhecimento maior das suas histórias e suas formas de viver naquele ambiente de rua. A primeira ida foi em fevereiro de 2016, no qual passei nove dias, e a segunda foi em fevereiro de 2017, no qual passei onze dias,

---

podem ser encontrados mais fortemente na Zona da Mata de Pernambuco. Por fim, o cavalo marinho, uma manifestação que provém das regiões canavieiras, considerado um Auto de Natal, que traz o Boi como figura central, mais esperada e que movimenta todo o sentido da festa, junto a outras figuras, Mateus, Bastião, Catirina, Capitão, Mestre Ambrósio e vários outros, Érico José S. de Oliveira (2006) realiza um estudo bastante aprofundado sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro residente em Condado na região da Zona da Mata de Pernambuco.

<sup>2</sup> Explicarei no subcapítulo 1.4 *Corpo Transpassado: uma subjetividade do eu*, o que é para mim ter o corpo transpassado.

totalizando 20 dias de convivência não só com os sujeitos poetizados, mas com a cidade e a cultura do lugar.

Adiante, apresento a pesquisa e os fios que me guiaram durante este percurso. Para mim, o processo criativo se apresenta como um grande emaranhado de possibilidades do qual eu precisei elencar fatores relevantes para sua conceituação e concepção. As escolhas, como já mencionei, partiram muito mais daquilo que observei na rua dos três sujeitos, das minhas experiências no meio urbano e das singularidades do meu trabalho como atriz.

Importante pontuar algumas posturas que conduzem as escolhas metodológicas, passos que Gaston Bachelard (2006) chama de pluralismo metodológico, em que vários procedimentos operacionais são utilizados a favor de um único projeto. Não houve, portanto, uma metodologia pré-existente para que a pesquisa fosse feita. Porém, assumi o método da cartografia neste trabalho, de acordo com o pensamento de Suely Rolnik (1989), segundo o qual é importante absorver matérias de quaisquer procedências e estar entregue aos estímulos que aparecessem no decorrer do percurso da pesquisa, para que pudessem servir como elemento de expressão e atribuíssem sentido útil à criação no trabalho como um todo. “O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado” (ROLNIK, 1989, p. 67). Nesse sentido, mantive durante o percurso a postura investigativa do cartógrafo que, segundo Virgínia Kastrup (2012), é pautada muito mais no que está acontecendo, no percurso da pesquisa, do que no objeto em si. Meu trabalho foi o de ficar atenta e deixar que o material apresentado fosse sendo construído pelo bombardeamento de informações advindas do trabalho de observação e da sala de ensaio. Como procedimentos metodológicos para a pesquisa, fiz os registros dos meus passos criativos e devaneios através do diário de bordo, fotografia, filmagens, gravação, de maneira que pudesse registrar o máximo de elementos possíveis (os sujeitos em situação de rua, o ambiente da rua e o meu trabalho como atriz nos ensaios e nas ações cênicas), que me servissem para a condução dos exercícios na sala de ensaio e para o texto dissertativo.

Outro ponto importante é o vocabulário proposto pela etnocenologia, como o conceito de teatralidade, que funciona como ponto de apoio ampliador da criação cênica e atribui uma postura ética e sensível diante dos sujeitos observados. Dizer que um morador em situação de rua possui aspectos teatrais significa, aqui, de modo geral, que esta pessoa assume um comportamento extra cotidiano, de consistência estética; porém, ele não tem a pretensão de ser visto ou reconhecido como ator/atriz (artista). A teatralidade percebida nessas pessoas pode ser

transformada em material estético, codificado através de suas matrizes estéticas e usada para a produção de espetacularidades cênicas. Na pesquisa tentei entender um pouco sobre a constituição das matrizes estéticas e culturais das pessoas de Salvador e de Pernambuco e como elas, mesmo sem ter a pretensão de um aprofundamento, se fazem presentes no inconsciente da minha formação estética, que se relaciona diretamente com algumas escolhas no decorrer da prática. De acordo com Armindo Bião (2000), entender as matrizes estéticas na Bahia contemporânea (Salvador), é entender o que dá consistência, singularidade e sustentação às artes dos espetáculos do lugar, dentre sua capacidade de comunicação e de identificação no âmbito regional, nacional e internacional.

Desta forma, no desvelar desses fios se dão meus questionamentos: como entender a relação do corpo com o espaço urbano? De qual maneira devo conduzir meu corpo (atriz) a um processo de treinamento, convergente ao trabalho criativo? Como apresentar tal pesquisa de forma poética, de maneira que comunique como meu corpo foi transpassado pela rua e pelos sujeitos em situação de rua? Estas perguntas guiam tanto o desenvolvimento da prática quanto das reflexões teóricas e me levam a entender e buscar caminhos possíveis na sala de ensaio, no que diz respeito à condução do trabalho prático e no campo teórico, no desembaraçar de fios entremeados, formados por corpos, vivências e sensações do ambiente da rua.

Nesta trama organizo o trabalho com fios que se apresentaram aparentes e necessários à minha tessitura e que me guiaram a partir da prática na sala de ensaio e das experiências vividas na rua. Por este motivo, a ordem como estabelecimento os três capítulos estão postas como uma tentativa de organizar as informações que foram chegando de maneira bastante desordenada e aos poucos foram compondo e sendo inseridas no decorrer da pesquisa.

No primeiro capítulo, *Corpo Urbano: um processo de retroalimentação*, falo sobre a constituição do corpo urbano, principalmente na cidade de Salvador. Trato de questões históricas e dados que mostram como vem sendo entendida a situação das pessoas nas ruas da cidade, sendo a pobreza um dos fatores que perduram desde a época da colonização. Pontuo algumas ações pioneiras, como decretos que beneficiam as pessoas em situação de rua. Entendo que o modo como os grandes centros urbanos são organizados possibilita uma maior ou menor relação com o espaço e com as pessoas do lugar. Desta forma, trago a teoria do *Corpomídia*, criada por Helena Katz e Christine Greiner, para entender como funciona o processo de retroalimentação do corpo com o meio e do meio com o corpo, de forma que ambos contaminam e se deixam contaminar por estas interferências urbanas. As relações com o meio se dão de

forma bastante singular entre as pessoas, mas venho observando pontos comuns entre uns e outros que permitiram organizar três formas distintas de relação com o ambiente urbano, às quais denomino corpo passante, corpo excluído e corpo transpassado. Apesar de saber que essa categorização é apenas para fins organizacionais, sem a intenção de enquadrar os corpos em ‘caixas’, as relações se dão de forma híbrida, espontânea e estão a todo tempo se permeando entre uma e outra.

No segundo capítulo, *Corpo ‘Vadio’: caminhos por via da capoeira*, trato do meu treino convergente ao processo criativo, que prepara meu corpo através dos movimentos e dos cantos da capoeira e o insere na composição das ações cênicas. Desde o início, a capoeira, me foi apresentada como um recurso a ser usado para se trabalhar o estado cênico do ator. A capoeira vem se mostrando para mim como um conjunto de movimentos previamente codificados que apresenta na sua execução uma junção de habilidades (psicofísicas) a serem administradas por quem está na roda (atuante ou jogador) ou por aquele que observa (público ou jogador em potencial). Todo o corpo está envolvido: a música que se canta, embalada pelo som do berimbau e dos demais instrumentos, diz como se deve proceder (jogar). Não há movimento perdido. Na roda, assim como no palco, é necessário ter muita atenção, pois um gesto involuntário, mal calculado pode vir a causar um estrago irreparável. Os movimentos se iniciam com técnica, ganham maleabilidade e tornam-se orgânicos no corpo do jogador, em uma sensação de exaustão e de respostas impensadas, um corpo vivo e presente, onde tudo está acionado: a escuta, os reflexos e a ligação consigo e com o outro. Assim, o capítulo abordará brevemente, sem a intenção de um aprofundamento extenso, a história e as diferenciações da capoeira *angola* e *regional*, elegendo os aspectos úteis ao meu trabalho de atriz. A capoeira é uma temática que já apresenta uma vasta bibliografia entre registros de seus movimentos e de sua utilização em vários campos do conhecimento, da educação, da dança, do teatro, da psicologia, etc. Para isso indico os estudos de Nestor Capoeira (1946, 1992, 1999), Vicente F. Pastinha (Mestre Pastinha) (1988), Waldeloir Rego (1968), Eusébio Lobo da Silva (2012), em destaque o da Evani Tavares Lima (2002), Renata de Lima Silva (2014, 2016) e Mateus Schimith (2012), em que usam os princípios do treinamento da capoeira para o trabalho da atriz.

No terceiro capítulo, *Corpo Cênico: um limiar de mundos paralelos*, entendo meu corpo como resultado de uma construção cultural e como ponto de partida para a criação, assim como os atravessamentos vividos por ele antes e durante a pesquisa. Aponto como foi importante neste processo iniciar pela prática na sala de ensaio e perceber as respostas advindas do meu próprio movimento. Neste capítulo, mostro os caminhos para a criação, que foram se constituindo no

decorrer da pesquisa a *Assemblagem* - proposta na disciplina *Poéticas em Cena*, a *Ação Poética* - realizada na disciplina de *Seminário de Pesquisa nas Artes Cênicas*, a *Ação Cênica* apresentada no dia da qualificação do mestrado e *Me Olhem* – *Ação Cênica* realizada no Mercado Modelo em Salvador/BA.

No quarto e último capítulo abordo o conceito de material a partir de Matteo Bonfitto (2013) e a noção de dramaturgia do ator discutido por Alice S. Curi (2013), assim como discorro sobre os materiais criativos encontrados neste processo de criação e como eles foram sendo elaborados, reelaborados, modificados e assumiram inspiração durante este percurso. Falo como a capoeira e o caráter dramático da roda também transpassa e estrutura a organização das ações, principalmente através das canções que delinham a dramaturgia numa ordem que segue ladainhas, corridos e músicas de ‘despedidas’. Aponto como está organizada a dramaturgia atualmente e como sua estrutura assume características modificáveis.

Por uma questão ética, estética e coerente ao processo de criação, a apresentação das histórias de cada sujeito poetizado, assim como suas imagens, receberá um tratamento artístico e poético, que se encontram no decorrer desta dissertação na abertura de cada capítulo em formato de conto. Os contos não têm uma forma linear de escrita; tento imprimir neles a forma como cada informação chegou. Existem algumas inserções, como diz Ana Cristina Colla (2006, p. 139): “Talvez uma exceção de uma embelezada aqui, um exagero ali, um pular dados acolá, mas convenhamos tudo para melhor entreter nossa jornada. Agora, mentira mesmo, prometo não preferir nenhuma.” Desse modo, contarei a história de Categoria (*O enviado de Deus*), Mongo (*O homem que desenhava*) e Carmen Miranda (*Fina*). Outros textos que aparecem no decorrer deste texto são os lampejos de memórias, sonhos, alucinações, poesias, trechos soltos do diário de bordo e etc., que povoaram minha cabeça, meu corpo, minhas sensações, desde a data que comecei a realizar a pesquisa ou mesmo antes dela.

Durante o trabalho, existem alguns códigos de formatação que, a meu ver, tentam aproximar o leitor do modo como aconteceu a pesquisa, um modo fragmentado e muitas vezes sem um sentido racional. Assim, nos contos, os trechos que aparecem em itálico são textos de falas reais de cada sujeito poetizado, momento oportuno e não invasivo em que fiz uso de um celular para a gravação. Os trechos que não estão em itálico nos contos são textos nos quais me permito ficcionalizar de acordo com as conversas e vivências com eles e com a rua, não sendo tão fiel a cada palavra. Durante todo o texto, existem alguns lampejos de memória que estão em itálico e em espaço simples, compostos por vozes de criação. Algumas apareceram em sonho, outras

no momento da escrita, na vivência com a capoeira ou no terreiro de umbanda. Algumas são memórias da época em que morei em Salvador, outras são vozes dos sujeitos que achei pertinente colocar no decorrer do texto. Por fim, os textos escritos em itálico, espaço 1,5, que em sua maioria começam com o local e a data, são trechos completos do diário de bordo.

Por fim, teço algumas *Considerações sobre as histórias que vivi e ouvi* durante este processo criativo, cujas consequências foram a pesquisa teórica, o treino com a capoeira e a inspiração, a partir dos três sujeitos em situação de rua, para a construção de uma dramaturgia de atriz que se torna o próprio objeto em questão, sendo ela maleável, se constituindo e se modificando a cada passo dado dentro e fora da sala de ensaio. Apresento e convido o leitor a visualizar dois desdobramentos da pesquisa, que tomaram forma no período de finalização desta dissertação, o Experimento Cênico – *Me Olhem*, disponível no link: [https://youtu.be/Hp2jgQn5d\\_g](https://youtu.be/Hp2jgQn5d_g), apresentado nos dias 23 e 24 de agosto de 2017, tentei expor e articular os vários materiais encontrados na sala de ensaio e na vivência nas ruas de Salvador e o curta ‘*Cor de gente, cor de asfalto*’, disponível no link: <https://youtu.be/cE5X1V-CyzM>, com vinte minutos de duração, filmado em Salvador e em Brasília, que demonstra mais uma possibilidade de criação de uma dramaturgia da atriz.

Imagem 1 Categoria



## O enviado de Deus

Terra. Terra simples, chão, poeira do asfalto – pó. Terra que constitui todos os corpos - Planeta Terra. A que inspira o canto para os ancestrais, por que estão eles presentes aqui - na Terra - em seu substrato, nos corpos que nascem e morrem ininterruptamente.

*Estou no ano 30, faz trinta anos que estou nesta praça aqui. Vim passar três semanas, daí estou fazendo trinta anos nesta praça, mas está dentro do contexto. Eu não decidi vir pra cá, eu tinha que ir pra onde tivesse um ambiente natural, natural da natureza. Aqui é bem natural, aqui tem árvore, tem aves, tem uma ponta de mar - ai... Pessoas! Então, aqui tem um ambiente natural da natureza legal. Um dia passando por aqui.... Um dia, o espirito me trouxe aqui. Eu gostei e aí ficamos. Aqui não podia dormir ninguém, mas acabei por dormir, foi passando os dias e acabei que estou aqui ainda. Eu dormia aqui. Agora não durmo mais não, muita chuva, não tem como passar a chuva. Quando chovia eu ficava embaixo daquela árvore ali, que faz aquela curva ali. Eu pegava no sono e caía. Pra dormir em pé não é fácil. No verão aqui é ótimo pra dormi, viu. O melhor lugar pra se dormir é aqui... Aqueles bancos – ali - acumula um calor imenso, é forrado de mármore, então o mármore abafa o calor lá dentro e vai... Quatro horas da manhã eu não precisava de cobertor, por que tinha uma ‘quinturinha’ gostosa e a parede ali é robusta, acumula muito calor.*

Que a minha voz seja ouvida e profanada pelos quatro cantos do mundo. Eu fui enviado para evangelizar e dizer ao mundo as palavras do senhor. Primeiro Deus, após Jesus e depois Eu. A seguir, outros virão, e as pessoas não acharão tão estranho o que digo. O mundo passa por uma renovação e é preciso se renovar para poder ocupá-lo.

Quando ele era jovem, vivia com sua família numa casa pequena com chão de barro batido e telhado de palha. Disse nunca ter passado fome, por que sempre teve muita fruta no seu pomar, e, quando não as tinha, comia a grama que brotava do chão. Sua família pertencia à religião do Candomblé, uma religião nascida no Brasil, praticada pelos negros que aqui foram escravizados. O respeito à família, às suas origens, existe, mas não é algo que lhe afasta da sua real missão. Não foi fácil se desligar da religião de seus ancestrais e se converter ao cristianismo protestante, mas ele entende que precisa conservar o respeito entre todos e todas. Aos poucos as notícias das mortes de seus familiares chegam até o Passeio Público da cidade de Salvador/BA – lugar onde vive há mais ou menos trinta anos. Disse que um de seus primos

havia falecido. Perguntei se sentia falta, se ficava triste. Ele me falou sobre a lei natural da vida: – Nós crescemos, reproduzimos, envelhecemos e morremos. É assim. Não tem por que ficarmos tristes. Senti em sua fala certo ressentimento ao dizer que este primo, afirmava o tempo todo ser o guardião das almas de todas as pessoas da família. E que essa afirmação vinha pela sua ligação com o Candomblé. Numa risada contida, era como se dissesse: - Agora meu primo se foi, e com ele suas crenças de ser guardião das almas...

*Você já leu a bíblia alguma vez? Deus sempre quer salvar a humanidade, ele sempre usa o próprio homem. Deus não usa outro ser, usa o homem, né verdade? Ele tem o mesmo formato que nós, fala nossa língua, compreende nossos problemas. Então Deus usa o homem, e esse homem que ele usa, geralmente, é pra trazer algo de importante à Terra. Desta vez, Deus tá mudando ainda mais. Agora, Deus está querendo trocar o sistema da terra, do planeta Terra. Tá entendendo? Então essa troca de sistema não é uma coisa fácil não, não é uma coisa de um dia, de dois dias. Deus vem trabalhando há anos. É incalculável o tempo. Pra isso, Deus tem que usar o homem, como cabeça dessa troca de sistema. Então, está usando a mim, está me preparando espiritualmente, pra que possa estar em boa comunhão com ele e, assim, poder cuidar bem da humanidade aqui na Terra. Ouvir bem a humanidade, ter um contato bom com a humanidade, uma comunhão boa também com a humanidade. Então, tem que se preparar este homem. Como se prepara este homem? Ao lado dele.*

Eram 10h30 da manhã, ele me perguntou a hora, bem antes que eu pudesse responder e dizer que estava sem relógio, um radinho escondido dentro da sua camisa, em cima do ombro acusou o horário. Ele tirou o radinho e disse: - É hora de ir. Perguntei onde. – Na igreja. Todos os dias eu faço esse mesmo caminho, aos poucos, devagar... é assim que tem que ser. Eu levanto e peço para acompanha-lo, ele diz que sim e sai numa caminhada calculada entre passos, meio fio, paredes, toneis de lixo. Tudo é conferido para que se consiga chegar bem e em segurança. – Viu agora como é o andar de cego? Tem que ter calma. Às vezes as pessoas tentam me ajudar e pega no meu braço, eu reajo, não sei o que está acontecendo. Tocar é agredir. Não se toca em alguém sem permissão. Primeiro fala: - Oi, Categoria? Senhor? Posso ajudar? Espera. Não assim, do nada, pega no seu braço e puxa.

*Eu não vou diretamente evangelizar as pessoas, mas quando chega perto de mim, posso dizer que eu estou evangelizando. Se chegar perto de mim, eu tenho que falar, falar do porquê, falar da fé, falar da dor, falar do homem, como é que ele está.*

Numa passada lenta, cuidadosa, ia lambendo o chão com sua bengalinha improvisada de alumínio e pontas de plástico preto. Perguntou-me se eu estava na Lavagem do Teatro Vila Velha, um evento que tinha acontecido no Domingo anterior, e chamou atenção para o início das coisas: - Começa assim, aos poucos, depois se torna uma festa maior. Foi assim com a Lavagem de Itapuã, eu morei em Itapuã há muito tempo, a festa começou pequena. Hoje, está como está - enorme. Tudo para se ganhar dinheiro.

*Uma vez me chegou aqui um casal de jornalista querendo fazer uma matéria comigo, eu dei a matéria e pedi pra que eles não publicassem, deu uma página e meia do jornal. Eles publicaram no outro dia, depois chegaram aqui falando comigo. – Seu Categoria!!! Eu disse: - Rapaz... eu num disse que não publicasse a matéria agora? - Aaaa Seu Categoria, o jornal pediu... – É... Dor de barriga não dá uma vez só não. Eles ainda vão chegar aqui de novo. Nunca me deram nada, nem um jornal. Fiquei sabendo que, quando saiu, vendeu logo tudo, não sobrou nenhum, fez o maior sucesso. Você por exemplo, pode não está interessada nisso, mas cada vez que você leva uma matéria desta, da rua, ou de qualquer lugar, pra Faculdade, você tá enriquecendo ela. Tá enriquecendo ela por que as matérias que vocês levam daqui de fora pra dentro, mais tarde, vai parar na mão de compositores, vai parar na mão de cantores, vai parar na mão de teatro, vai parar na mão de cinema, vai parar na mão de bocado de pessoas. Tudo é trocado por dinheiro. Você se lembra daquela mulher de roxo que andou aqui na Av. Sete? Essa mulher andava de roxo, por essa avenida aí, mendigando pra lá e pra cá, pra lá e pra cá... Fizeram várias entrevistas com ela. Depois que a mulher morreu, ou, mataram a mulher, ninguém sabe, ela sumiu de circulação. Hoje tem até cinema com essa mulher aí. Adquiriram isso aonde? Dentro da Faculdade! Isso é péssimo. Por que eles pegam uma matéria, e depois ganham dinheiro às suas custas. Isso é brincadeira? Vocês deveriam estudar através dos livros, pra aprender e ganhar os pontos lá e não ficar levando matéria de fora pra enriquecer eles. – Vou lhe dizer uma coisa. Essas palavras que eu estou lhe dando aqui é ouro em pó, ouro em barra maciça. Eu estou lhe dando mais de dez quilos de ouro, numa palavra minha pra você. Porque, ainda que daqui não saia, não decole, fique aqui sentado, essa palavra que eu dei pra você vale uma fortuna lá adiante. E se eu sair daqui e decolar essas palavras que eu dei a você são ouro em barra, por que um dia alguém vai precisar dessas palavras que eu dei pra você aqui. E se você está com ela guardada você tem que ganhar esse dinheiro pra passar pra alguém, pra um cinema, pra alguma coisa... Você pode não ganhar nada, mas tem o interesse de vim aqui, de graça também não é.*

O percurso é entrecortado pelos cumprimentos aos comerciantes do lugar. Sua audição apurada percebe a parada dos carros diante a sinaleira. Ele me fala sobre a vida, de como é difícil morar na rua. – Existe de tudo, as pessoas lhe procuram para ter sexo, lhe obrigam. Mas comigo isso não chegou acontecer, hoje não me chega tais coisas. O espírito não deixa. Antes mesmo de acontecer, ele me avisa. O meu corpo começou a ser renovado pelos pés. Quando eu cheguei aqui não era cego. Na verdade, não me considero cego, eu vejo, só que de outra forma. Meu corpo todo passa por uma renovação. Eu sentia muita dor no começo. O espírito vem todos os dias e renova meus olhos. Ele coloca uma escama nos meus olhos. Eu ainda vou morar muito tempo nessa praça, guardando as pessoas, as pessoas não vão me ver, mas eu estarei aqui, só que de outra forma.

*Pra se morar na rua é preciso ter sido escolhido.*

## CORPO URBANO: UM PROCESSO DE RETROALIMENTAÇÃO

*Iê!*  
*Tava andando pelo mundo*  
*Tava andando pelo mundo*  
*O meu Deus, À procura de amor*  
*A vida foi cruel, colega velho*  
*Só mostrou tristeza e dor*  
*Cada canto que passava*  
*Tinha muito sofredor*  
*Vi o meu irmão caído*  
*Vi o meu irmão caído*  
*O meu Deus,*  
*Cheio de fome, o lambedor*  
*Roubando, matando outros*  
*Em nome do desamor*  
*Só não é do meu espanto*  
*Que esse irmão seja “de cor”*  
*(Mestra Janja)<sup>3</sup>*

Neste capítulo, tento entender a adequação e as formações das grandes cidades, o crescimento por vezes desordenado dos centros urbanos e as implicações disso nas relações sociais. Desse modo, busco compreender o universo das pessoas em situação de rua da cidade de Salvador a partir de suas subjetividades, das diferentes relações com o espaço urbano, e como o corpo admite as diferentes conformações deste espaço. O trabalho, pensado enquanto experiência corporal e sensorial, se ‘contamina’ com este entendimento da urbe, além dos sujeitos pesquisados, nos quais observo um potencial teatral, potências para a criação cênica.

O corpo pode ser entendido como um tecido cultural, como componente de uma trama social. Numa leitura de Silva (2016, p.65) a partir de Le Breton (2007), a corporeidade é socialmente construída, não havendo nada de natural nos gestos e nas sensações, pois somos produtores e produtos do meio. Por isso é importante entender o corpo como algo singular perante a história pessoal de cada ser.

Um corpo é uma construção cultural, por isso ele é território dos sentidos. Sente na sua pele os apelos do mundo e sofre em sua extensão o amálgama da cultura. O corpo nunca pode ser reduzido a um conceito, posto que é território da cultura, portanto, lócus da experimentação. O corpo, ao mesmo tempo, significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado. O corpo é, ao mesmo tempo, índice, ícone e símbolo. Daí que o

---

<sup>3</sup> Música ‘Capoeira é arma forte’ de Mestra Janja, acessível no CD Nzínga de Capoeira Angola. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oKyhcBmUHsg&t=3363s> Acesso em: 02 de jul. de 2017.

corpo não é apenas um organismo biológico, mas um tecido cultural. (OLIVEIRA, 2007, p. 110 apud SILVA, 2016, p. 66).

O corpo, como tecido cultural, carrega características das tramas às quais pertence ou a que venha pertencer, arrastando “os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.110). Começo e findo pelo corpo por ser ele elemento principal, que é envolto e que envolve o mundo que habita e é habitado. Com o corpo caminho, e nessa caminhada registro as passagens de forma consciente e inconsciente, vestígios de um transpassar.

O corpo urbano, formado pelo espaço e pelas diferentes pessoas do lugar, funciona como um sistema que nutre e é nutrido pelo meio num processo de retroalimentação constante, que se ‘contamina’ entre si e me possibilita afirmar a existência de um corpo urbe – um corpo urbano, entendido e moldado sob as influências do lugar.

Desse modo, posso entender esse corpo urbano, que se relaciona entre si, como o *corpomídia*, um sistema de interações que se dão consciente ou inconscientemente diante dos acontecimentos do lugar. O *corpomídia* designa algo independente da vontade dos seres e dos sujeitos e se constitui nas diferentes relações com o espaço. Oliveira (2009) fala sobre as vibrações que movem a formação do mundo e dos seres no próprio mundo, como numa teia de interligações às vezes imperceptíveis. Neste caso, pode ser entendido como o sistema de relações que se compõem no corpo urbano de Salvador.

Já as particularidades dos corpos desse sistema estão divididas. A partir de minhas percepções no decorrer da pesquisa, parto da suposição da existência de três tipos de corpos contidos no *corpomídia* da cidade: corpo excluído, corpo passante e o corpo transpassado. Esta denominação surge do que venho observando nos diferentes modos de se relacionar com a cidade e com o lugar. Assim, busco entender de forma teórica e poética a composição do processo criativo que nasce da relação e da ligação com as ruas e com os sujeitos poetizados.

### **Corpomídia: as relações tramadas em Salvador**

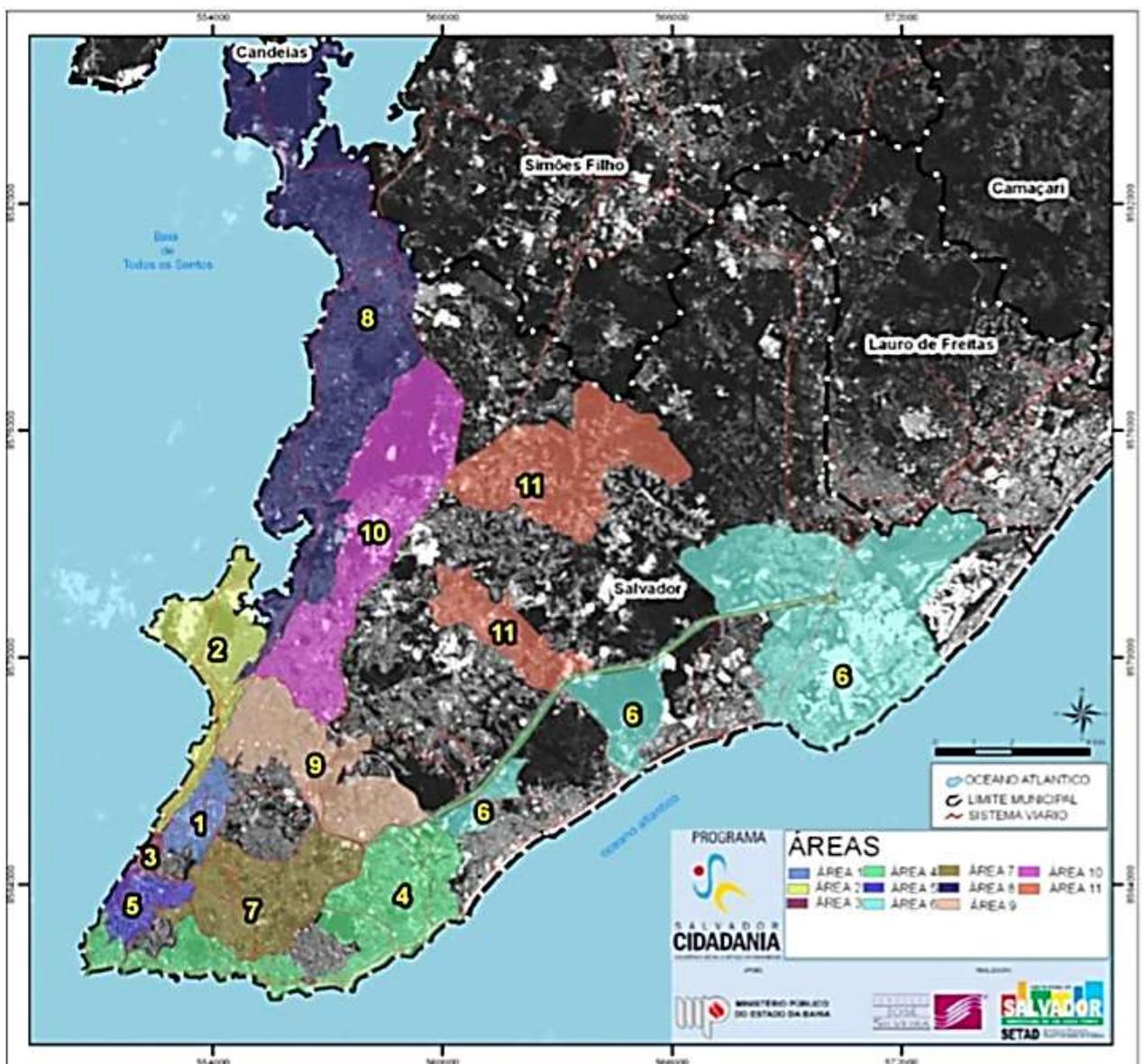
*Meu corpo é mídia, mídia de escambo no sistema de trocas, no sistema de escassez e usufruto do meu corpo envelhecido. Meu corpo usado, cansado. Pobre, pobre.... Sugado. Quando meus pés estavam descalços eu andava, trabalhava e nada ganhava.*

A singularidade do ser humano e as singularidades de um grupo, de acordo com Greiner (2006), são construídas a partir daquilo que operam em suas relações corporais e ambientais, numa tríade entre corpo, ambiente e cultura. A forma na qual se dá a comunicação e o posicionamento entre os corpos e suas influências naturais/ambientais estabelece um diálogo entre a formação de imagens e as ações comunicativas, que compõem as dramaturgias dos seres e do espaço onde eles se relacionam e vivem. As leituras dessas dramaturgias, em consequência, se dão a partir da relação ‘leitor’ e ‘ambiente cultural’ com o qual o indivíduo se coloca no mundo. Assim, “o *corpomídia* nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos” (GREINER, 2006, p. 11), entendendo o corpo não só como armazenador de memórias e sim como ressignificador, agenciador de seus estados, produtor de informação, capaz de se comunicar entre si e entre seu meio. Desse modo, “o homem nunca está separado do ambiente onde vive e dificilmente pode ser compreendido sem uma atenção especial às relações que aí se organizam” (GREINER, 2006, p. 20).

De modo geral, os grandes centros urbanos, segundo Richard Sennett (1997), são pensados e construídos de acordo com a definição em relação às quais é permitido às pessoas circularem por eles. Antigamente, as construções das ruas e os acessos eram estritamente restritas e direcionadas aos que possuíam charretes e carroças, veículos caros, o que acabava por selecionar as pessoas por sua condição social. O autor sinaliza a formação de um corpo passivo, moldado, para agir ao menor esforço possível. Ele questiona como podemos tornar as pessoas mais conscientes umas das outras e capazes de demonstrar seus afetos. E diz que, ainda hoje, os centros urbanos são estruturados para que haja espaços fragmentados, ruas, avenidas e estradas construídas para a comodidade dos motoristas, diminuindo a relação com a cidade e com os sujeitos do lugar, o que leva a reduzir a experiência física e as relações afetivas. Sendo o espaço, de acordo com Nadja C. J. Miranda (2006), um lugar socialmente construído a partir das relações estabelecidas com o meio, essa relação de produção e reprodução do espaço é dinâmica e está contida no meio de Salvador.

A naturalização da pobreza está presente nas ruas de Salvador, mais especificamente nos locais onde podemos encontrar os três sujeitos pesquisados, lugares considerados centro da cidade, como o bairro da Graça, o Corredor da Vitória, o Canela e o Passeio Público (Av. Sete de Setembro), locais de residência e circulação de muitas pessoas da classe média alta do município, o que gera um contraste entre as pessoas em condições abastadas e outras muito miseráveis. O Relatório da pesquisa sobre população em situação de rua do município de Salvador/ BA, realizado pela Secretaria Municipal do Trabalho, Assistência Social e Direitos do Cidadão (Setad), mapeia o número de áreas e de pessoas em situação de rua na cidade.

**Imagem 2 Áreas de Concentração de população em situação de rua na cidade de Salvador, 2009.**



Fonte: Imagem do Satélite Landsat

Fonte: (SALVADOR, 2010, p.29)

O relatório da SETAD mostra a descrição das regiões demonstradas na tabela 1 e a distribuição espacial da população em situação de rua de Salvador, junto com o mapa (imagem 2).

**Tabela 1 Distribuição da população de rua por áreas, Salvador, 2009.**

Áreas de Salvador	População	%
[1]-Centro histórico: Pelourinho, Baixa dos Sapateiros, Barroquinha, Nazaré, Barbalho <sup>a</sup>	487	24,2
[2]-Cidade Baixa: Comércio, Mares, Calçada, Roma, Bonfim, Massaranduba, Boa Viagem <sup>b</sup>	620	30,8
[3]-Centro: Av. Sete, Piedade, Carlos Gomes, Rua Chile, Dois de Julho, Gamboa, Largo dos Aflitos <sup>c</sup>	321	16,0
[4]-Barra até Pituba, Itaigara, Iguatemi até Costa Azul	212	10,5
[5]-Centro: Campo Grande, Canela, Centenário, Vitória, Garcia	100	5,0
[6]-Imbuí, Mussurunga, São Cristovão, Itapuã, Aeroporto e Stella Maris	71	3,5
[7]-Federação, Vasco da Gama, Ogunjá, Bonocó e Brotas	53	2,6
[8]-Baixa do Fiscal, Suburbana e Base Naval	20	1,0
[9]-Cabula, Pernambués, Rotula do Abacaxi, Liberdade, Pero Vaz, Pau Miúdo, IAPI, Caixa d'Água <sup>d</sup>	68	3,4
[10]-Pirajá, São Caetano, Fazenda Grande, Marechal Rondon, Largo do Tanque	51	2,5
[11]-São Rafael, Pau da Lima, São Marcos, Cajazeiras, Águas Claras e Boca da Mata	7	0,3
<b>Total</b>	<b>2010</b>	<b>100</b>

Demais locais: <sup>a</sup>Santo Antônio, Fonte Nova, Jardim Baiano; <sup>b</sup>São Joaquim, Ribeira e Uruguai; <sup>c</sup>Politeama; <sup>d</sup>San Martin

Fonte: (SALVADOR, 2010, p.30)

As áreas onde se encontram os sujeitos pesquisados estão localizadas no tópico 3 e 5 (tabela 1) e são representantes de um total de 21% de população em situação de rua. A SETAD afirma que a terceira área “com maior presença de população em situação de rua é o Centro (na Cidade Alta), sobretudo na Avenida Sete, na Piedade e no Campo Grande” (SALVADOR, 2010, p. 28).

Para entender o corpo urbano, o corpo que circula na cidade de Salvador, mais especificamente nos locais citados no mapa e na tabela acima, senti necessidade de entender um pouco mais da história do povo que compõe esta cidade e como os impactos da pobreza interferem nos corpos das pessoas que moram ou não nas ruas. Percebi que a pobreza nas ruas de Salvador foi conscientemente a minha primeira troca. Foi com a pobreza que, em primeira instância, meu *corpomídia* se contaminou e teceu relações.

Sobre a pobreza em Salvador, um trabalho pioneiro é *Mendigos e Vadios na Bahia do Século XIX*, do Walter Fraga Filho (1996), que trata da presença de pobres que perambulavam e moravam nas ruas da cidade, no século XIX. Ele fala das políticas de confinamento, condicionamento e de repressão adotadas na época: “era uma riqueza construída ao custo do

empobrecimento da grande maioria da população. O primeiro contato com o mundo das ruas de Salvador, depressa revelava a presença da pobreza. ” (FILHO, 1994, p. 13). O seu sistema portuário viabilizava às embarcações um acesso fácil de carga e descarga de vários produtos dentro do sistema colonial. Salvador era um centro de grande importância, perdendo apenas para o Rio de Janeiro. A economia açucareira alimentava o poder e as riquezas dos grandes senhores de engenho e donos de comércio, principalmente do comércio externo com os lucros do tráfico de africanos, pessoas que vinham para servir de mão de obra escrava no Brasil.

Essa realidade não fugiria à observação de James Prior, que ao desembarcar na Cidade Baixa em 1813, notou que o povo assemelhava-se a ‘pobres e esqueléticos objetos’. Nessa parte da cidade veria também muitas ‘crianças seminuas suplicando caridade’. Anna Bittencourt, muitos anos depois de ter pela primeira vez visitado a cidade da Bahia, na década de 1850, lembraria ‘da decepção que sofri a vista de casas enegrecidas, ruas tortuosas frequentadas por moleques esfarrapados ou sujos, negros maltrapilhos, enfim, gente da ínfima plebe’. Bittencourt ajuda-nos ainda a identificar a cor da ‘ínfima plebe’. A elite era quase toda branca, ou quase branca (FILHO, 1994, p. 14).

Os resquícios dessa história ainda sobrevivem nas ruas de Salvador e justificam tamanha pobreza e a grande maioria de pessoas negras. Não é coincidência que as três pessoas em situação de rua escolhidas para essa pesquisa sejam negras. Quando os negros deixaram de ser escravizados foram relegados a viver às margens da sociedade. Estes homens e mulheres livres assumiram uma condição de deslocados e, aos poucos, suas contratações foram sendo proibidas pela província, obrigando-os a se sujeitarem a trabalhos passageiros e instáveis. “Para muitos homens livres era preferível viver na mendicância a se sujeitarem a relações de trabalho que os equiparasse à condição de escravos. Contrariadas, as elites viam nisso a expressão da vadiagem e da preguiça” (FILHO, 1994, p. 16).

*No Corredor da Vitória um homem cabeça de saco. Um saco preto enorme cobria o lugar onde deveria ficar sua cabeça, não consegui ver seu rosto. Ele tinha rosto? Só pernas. Pernas fortes e torneadas, de certa forma até desproporcional ao resto do corpo. Suas pernas precisavam ser fortes para aguentar não só o peso do saco. Acho que para aguentar o peso do sofrimento da vida.*

Atualmente, já existem algumas ações que beneficiam as pessoas em situação de rua, a exemplo do decreto nº 7.053 de 23 de dezembro de 2009, que institui a política nacional para população em situação de rua e seu comitê intersetorial de acompanhamento e monitoramento. O decreto conta com a parceria do poder Executivo Federal e de entidades públicas e privadas, para o desenvolvimento e execução de projetos que favoreçam a população em situação de rua no território nacional. O decreto nº 7.053 define a população de rua como:

Parágrafo único. Para fins deste Decreto, considera-se população em situação de rua o grupo populacional heterogêneo que possui em comum a pobreza extrema, os vínculos familiares interrompidos ou fragilizados e a inexistência de moradia convencional regular, e que utiliza os logradouros públicos e as áreas degradadas como espaço de moradia e de sustento, de forma temporária ou permanente, bem como as unidades de acolhimento para pernoite temporário ou como moradia provisória. (BRASIL, 2009, p. 1)

Em setembro de 2009, mesmo ano de aprovação do decreto, em Salvador dava-se início ao trabalho de coleta de dados que gerou o primeiro Censo de pessoas em situação de rua da cidade – Relatório da pesquisa sobre população em situação de rua do município de Salvador/ BA (2010). Esse foi realizado pela Secretaria Municipal do Trabalho, Assistência Social e Direitos do Cidadão (SETAD) fruto dos esforços de várias organizações, principalmente do Ministério Público da Bahia e da Fundação José Silveira, órgãos que buscam garantir os direitos fundamentais violados de pessoas que, portanto, encontram-se impossibilitadas de exercer sua cidadania de forma plena.

As origens das pessoas em situação de rua, de forma genérica no Brasil, são apontadas por Kênia Dias (2005) numa separação em dois grupos: o primeiro seria das que possuem algum tipo de formação, que migraram para os grandes centros urbanos e não conseguem se incluir no mercado de trabalho, porém ainda guardam consigo um sentimento de mudança de suas atuais situações; o segundo seria das que já perderam toda a perspectiva de mudança e se colocam no mundo de forma totalmente sem esperança. Tal apontamento não reflete a realidade em Salvador, já que o Censo 2010 do SETAD revelou que as origens das pessoas em situação de rua do município se dão em suas próprias raízes urbanas,

nada menos que 90% dos entrevistados declararam como urbana a sua última área de moradia e, mais que isso, 74% originam-se da própria Região Metropolitana de Salvador - RMS e aqui tiveram a sua primeira experiência de viver em situação de rua. Apenas 16,8% dos indivíduos entrevistados

nasceram em outras regiões da Bahia, e 9,2% em outras unidades da federação ou em outros países. (SALVADOR, 2010, p. 20).

Isso reforça o ciclo viciante de pobreza relativo à história e à memória da população na cidade de Salvador, desde a época da colonização. Segundo Adalberto S. Lima,

A manutenção da pobreza pode ser um negócio lucrativo do ponto de vista de muitos governos e instituições financeiras. Isso porque combatê-la tornou-se pauta de agendas políticas em épocas de eleições. O discurso de enfrentamento à pobreza resulta num instrumento de manobra partidária, gera dinheiro para empresas privadas, alimenta a corrupção e fomenta a desigualdade social, por isso não ser relevante resolvê-la, para alguns. (LIMA, 2016, p. 27)

Sinto a pobreza através do contato com as pessoas em situação de rua e, de certa forma, o corpo que passa afeta e é afetado pela situação desumana do ser humano. Homens que parecem bichos mendigam coisas poucas para sua sobrevivência. Um exemplo dessa relação homem-bicho aparece no processo de montagem do espetáculo *Um Dia...*, composto pelas três atrizes do LUME – Ana Cristina Colla, Naomi Silman e Raquel Scotti Hirson. Dentre várias outras inspirações, a visita e a observação dos macacos no Bosque dos Jequitibás, em Campinas, fizeram perceber, diante dos olhares solitários dos macacos, ligações com as pessoas em situação de rua, como a movimentação do corpo, o contato intenso com o chão e a falta de condições de higiene habituais. Esses aspectos nos colocam muito próximos daqueles primatas, umas das espécies mais próximas dos seres humanos. Assim, enquanto eu como no restaurante, do outro lado do vidro existem pessoas comendo meu lixo. O lixo, que para mim é simplesmente lixo, para eles parece ser uma refeição grandiosa. Entre pessoas e espaços, vemos a relação entre um lugar de beleza (repleto de museus, tertérias, mercados, etc.) e a miserabilidade. E, apesar de grande parte das pessoas pobres de Salvador estarem no local de periferia, há uma periferia criada sem as delimitações geográficas, uma periferia relacional.

A periferia, nesta pesquisa, está contida nos espaços próprios da classe média alta, e a separação acontece através das relações corpóreas, delimitada por classes sociais. A periferia contida no centro modifica o cenário urbano e estabelece relações extremamente complexas entre os corpos contidos no espaço. Imaginemos de forma micro, um jogo em que se coloca dentro de uma sala pequena uma amostragem das diferentes pessoas que compõem o cenário urbano da cidade: que tipos de relações esses corpos teriam dentro desta sala? Este exercício me coloca a

pensar e perceber a possível exclusão de um tipo de corpo específico dentro da cidade, um corpo que contrasta no ambiente que me atrai e distancia, o corpo das pessoas em situação de rua.

No caso da pesquisa nas ruas, percebo e estou tratando de um corpo que é excluído e tento traçar as relações peculiares no que se destina a entender as interferências e a composição desse espaço, que é compartilhado a partir dos corpos em diferentes relações com o mesmo meio. Busco então, entender e definir, através da criação de uma nomenclatura genérica do qual compartilho um vocabulário, onde tento explicar como entendo as relações complexas, três tipos de corpos, em três níveis de interação com o lugar:

a) corpo excluído: considero excluído o corpo dos ‘mendigos’, pessoas em situação de rua, os sujeitos da pesquisa. A exclusão parte de uma relação dele com o meio, com o lugar, com a vida e o ritmo cotidiano, com a família, sendo uma forma de se colocar no mundo e de se relacionar que caminha numa direção, muitas vezes, oposta à grande maioria da cidade e por isso, talvez, cause um efeito de estranhamento diante de um corpo fora do padrão cotidiano da grande maioria. Ainda no espetáculo *Um dia...* as atrizes perceberam diferentes relações dos corpos das pessoas em situação de rua, identificando qualidades como “**corpo mole, corpo poderoso, corpo torturado, corpo ativo, corpo louco e corpo vazio**” (COLLA, SILMAN, HIRSON, In. FERRACINI, 2006, p.258), o que reforça diferentes relações com o meio e que podem ser trabalhados expressivamente.

b) corpo transpassado: corpo em estado de subjetivação com o meio, o corpo transpassado nesta pesquisa é o corpo com potência poética, altamente contaminável pelo lugar e os seres que os habitam. O corpo transpassado é o meu corpo aberto aos estímulos e percepções do meio, que se encontra no movimento entre o corpo excluído e o corpo passante, tecendo o processo consciente de relação de troca.

c) corpo passante: essa nomenclatura é dada de forma poética e advém do entendimento trazido por Denise B. de Sant’Anna (2001) que classifica um tipo de corpo urbano que muitas vezes, por vários motivos, se coloca de forma passiva ao local, ou mesmo aos estímulos sociais. Essas pessoas se enquadram em certo padrão social, no qual suas preocupações, seus afazeres, estão sempre muito presentes no dia-a-dia, o que acaba por impedir um diálogo consciente com o meio por onde transita. Apesar da relação constante entre os corpos, talvez, o corpo passante dirija de forma diferente suas afetações em relação ao corpo transpassado. Ao passo que o corpo

excluído é excluído do lugar, tempo e forma de viver do corpo passante, o corpo passante se exclui do lugar, tempo e forma de viver do corpo excluído, numa relação complexa entre quem se auto exclui e quem é excluído.

Desta forma, a relação entre indivíduos, corpo e meio ambiente cultural e a constituição dos grandes centros urbanos são fatores primordiais para entender a relação que se estabelece no lugar. Trato nos próximos subcapítulos detalhes das peculiaridades de cada corpo: excluído, passante e transpassado, numa interligação a partir do conceito de *corpomídia*.

### **Corpo Excluído: um processo de negação do que está fora**

Uma organização outra, outro modo de viver o mundo e entendê-lo. Um corpo à deriva, em devaneio, em colapso do eu – fora de mim. O que não sou eu é matéria para ser louco, insano, anormal. Meu pensamento, que não segue outros, é passível de não entendimento e de julgamento.

*Meu corpo livre de regras, regras que eu mesmo estabeleci.  
Prendi-me nas minhas regras e nas regras que eu excluí.  
Excluído de algumas regras me excluem do que não fiz.  
Meu corpo banhado de regras transborda história que vivi.*

Meu corpo educado, disciplinado a padrões, entra em choque, em conflito com os corpos dos sujeitos poetizados. Por que aqueles corpos destoam no espaço, nas relações, no ritmo – no padrão da cidade? Por que minhas tentativas de acompanhar e viver no tempo deles acabam sendo algo tão desafiador? Durante as observações, percebi que, apesar das diferenças, havia uma dinâmica organizada e estabelecida, porém diferente da maioria da população que passava. Algo de louco era percebido na forma de organizar as ideias, na relação com o ambiente, no jeito de conversar.

*Ele sentado, desenho na perna feito com um pedaço de tijolo vermelho, uma revista e uma carteira de cigarros no chão. Tentei me aproximar, falar, perguntar seu nome. Ele não me olhou, pegou a revista, folheou, escolheu um nome e me mostrou: Jorge Luís – calado, olhar perdido, me pediu para ir embora.*

Diferente dos corpos passantes, os corpos dos moradores de rua estabelecem outra relação com o meio, no próprio modo de se viver. O que observei nas ruas de Salvador, em particular nos sujeitos pesquisados, é que em algum momento de suas vidas algo acontece e uma série de fatores os levam a se colocar numa situação de rua. Esta situação provoca, em geral, uma vontade de se tecer outros vínculos e de se cortar vínculos do passado, especialmente com a família. Percebo, também, a presença de doenças mentais em parte da população em situação de rua, o que reforça ainda mais essa forma ‘diferenciada’ de se relacionar com o ambiente. Dados do Relatório da Pesquisa sobre a população em situação de rua no município de Salvador/ BA (2010), mostra que 50,6 % das pessoas nesta situação saem de seus locais de moradia por conta de problemas familiares, 34,2% por problemas com drogas e 4,4% por problemas mentais (tabela 2). Veja na tabela outros fatores que levam as pessoas chegarem à situação de rua:

**Tabela 2 Motivos para morar na rua, Salvador, 2009**

Motivos (múltipla escolha)	%*
Problemas familiares e afetivos	➡ 50,6
Alcoolismo/drogas	➡ 34,2
Desemprego	21,1
Preferência/opção própria	11,6
Perda de moradia	10,8
Ameaça/violência	5,4
Problemas mentais	➡ 4,4
Trabalho	2,1
Tratamento de saúde	1,1
Orientação sexual	0,7
Outros	8,2
Não sabe/Não lembra/N.R.	2,2

\* Percentual calculado sobre o total de recenseados que respondeu à questão.

Fonte: (SALVADOR, 2010, p.23)

*Você tem família?  
Sim, minha família são vocês.*

Já na tabela 3, do mesmo relatório, 20,1% dessas pessoas já passaram por algum hospital psiquiátrico, demonstrando a grande incidência de pessoas em situação de rua com algum problema mental. Os sujeitos poetizados parecem fazer parte deste percentual, embora não tenha sido possível comprovar esta hipótese.

**Tabela 3 Histórico de internamento em alguma instituição**

<b>Internamentos</b>	<b>%***</b>
Abrigo Institucional	38,6
Hospital psiquiátrico	➡ 20,1
CASE*	8,1
CRD Químicos	13,4
Casa de Detenção	20,1
Instituição religiosa	6,1
FUNDAC**	12,3
Instituição de Assistência Social	4,9

\*Comunidade de Atendimento Socioeducativo de Salvador, vinculada ao Governo do Estado da Bahia

\*\*Fundação da Criança e do Adolescente do Governo do Estado da Bahia

\*\*\*Percentual calculado sobre o total de indivíduos que responderam a questão

Fonte: (SALVADOR, 2010, p. 24)

*Eles vêm, levam ele, dão remédio, ele fica mais calmo, aparentemente melhor, começa a guardar os carros, depois começa a usar drogas, para de tomar os remédios e volta a crise tudo de novo. Ele tem esquizofrenia.*

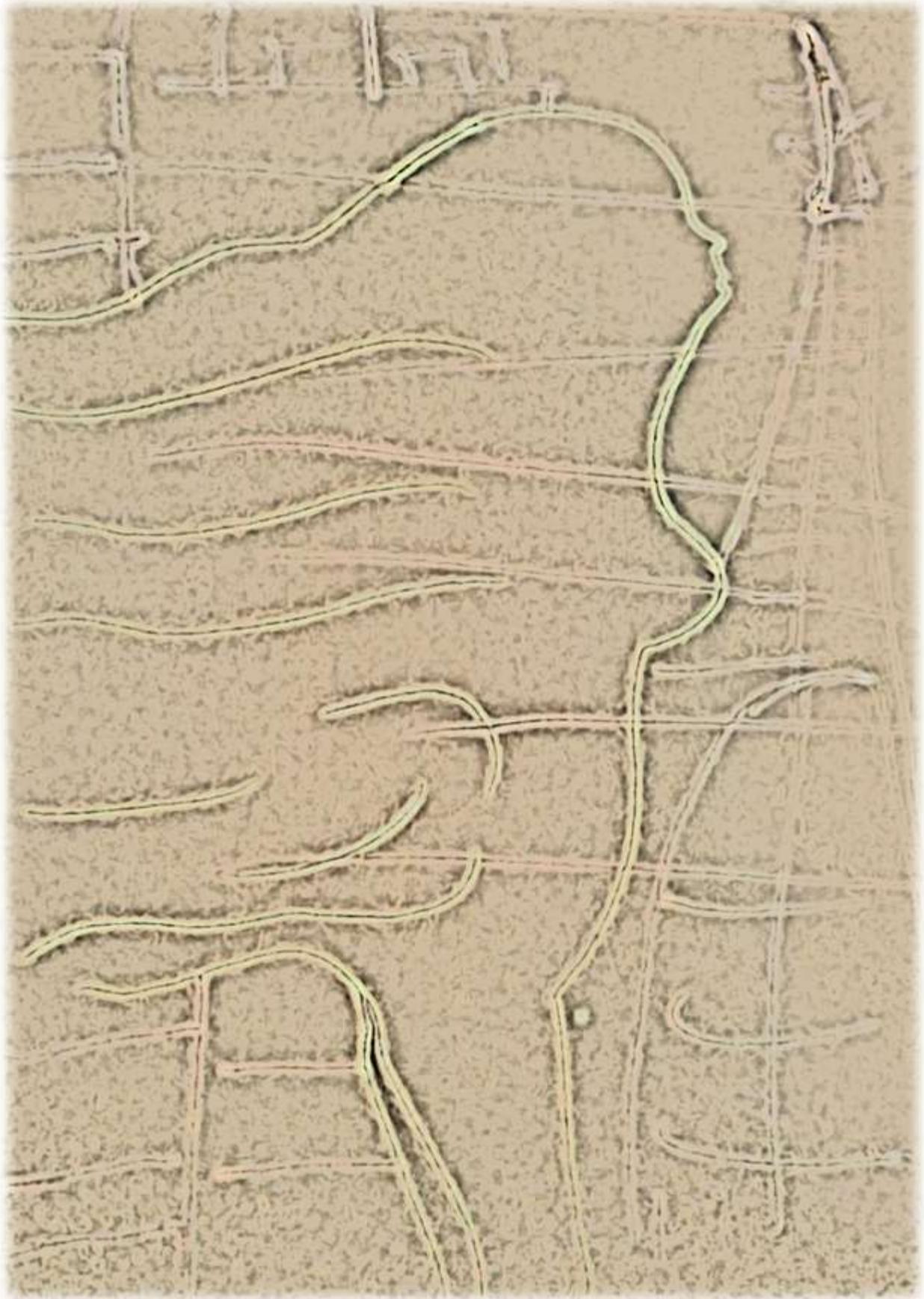
Considero o corpo excluído como um corpo (in)dócil, ou seja, fora das normas estabelecidas na constituição disciplinar do corpo passante (corpo dócil), por não perceber nele uma preocupação com a geração de lucros sociais, *status* financeiro, por não se enquadrar nos padrões estabelecidos entre a maioria da população. Porém, é possível observar uma organização outra e um entendimento outro de mundo, a partir dos seus valores e de suas necessidades de sobrevivência.

Deste modo, o sentimento vivenciado por mim na Ação Cênica que será relatada no capítulo 3, no momento em que coloquei meu corpo em estado de situação de rua. Fez-me perceber os lugares permitidos para a minha caminhada e, mesmo que me sentisse de alguma forma segura nos lugares que passei (região da Graça, Gamboa, etc.), estava totalmente exposta, a ponto de uma mulher se achar no direito de jogar água benta me mim. Poderia ter sido algo pior dependendo da oportunidade da ocasião. Ao mesmo tempo em que eu pertencia a todo aquele lugar (Mercado Modelo) eu estava sem território, não tinha para onde voltar. A relação com o espaço torna-se diferente para as pessoas em situação de rua. A rua aparece como lugar de morada e local de retirada de sustento. Assim, um ser se configura, ao mesmo tempo, como nômade e como fixo em relação ao ambiente e permanência na rua. “A condição física do corpo em deslocamento reforça essa sensação de desconexão com o espaço” (SENNETT, 1997, p. 16). Um viver além do que está sendo posto, tentando recriar uma ordem que dê conta da nova

conformação na qual se encontram. A tentativa de entender ou classificar a existência de um corpo excluído (corpo em situação de rua) é, de certo modo, entender o ser fora, que confronta as forças disciplinadoras impostas socialmente.

Estranho, por ser fora de mim? O tempo sem julgamento, ser marginal, ser vagabundo ou ser em estado de vivência? Perguntas que transpassam meu corpo e são levadas ao processo criativo, junto com loucuras, histórias, drogas e pobreza.

Imagem 3 Corpo Transpassado



## **Corpo Transpassado: uma subjetividade do eu**

*Como um vento que sopra e se entranha nas minhas narinas, nos meus cabelos, nos meus pelos. Ele vem e entra nos poros, adentra as células, é como se um vento leve, devagar, fosse encontrando os espaços vazios no meu corpo e achasse brechas para me transpassar. É ele, vento leve, brisa sorrateira que ao passar deixa em mim um vendaval ligeiro.*

É com a imagem introdutória deste subcapítulo que inicio o que, para mim, significa ter o corpo transpassado. Carregada de subjetividade, essa palavra transporta sensações intraduzíveis de como o meu corpo se sente em contato com o ambiente de rua e com as pessoas em situação de rua. Além das sensações, a palavra também é uma tentativa de explicar como o processo de criação está sendo conduzido, como cada partícula de sua composição foi escolhida através dos resquícios da rua, das pessoas e de tantos elementos que transpassaram meu corpo até agora. Estes resquícios surgem como marcas que ficam. Estas marcas deixam rastros que, no meu caso, são rastros de criação.

Transpassar significa varar, ir além, perfurar... E, como tudo que é perfurado, deixa marcas, cicatrizes que podem aparecer no meu próprio ser. Percebi que algo em mim estava sendo mexido, modificado, alterado. Em um dado momento olhei o *google maps* e vi a foto registrada pelo satélite dos sujeitos pesquisados. Naquela ocasião, algo forte chamou minha atenção, um misto de sensações entre curiosidade e tristeza. Entendi que a exposição desses sujeitos de rua, num lugar em geral fixo, os coloca numa circunstância de paralisia da situação, como se a todo tempo eu fosse encontrá-los, ali, parados, estagnados, como se sua situação de rua nunca pudesse ser modificada. Eles aparecem na foto, tal qual um prédio fixo que demora a ser modificado.

#### Imagem 4 Corpo Excluído - Situação de Permanência Carmen Miranda



Fonte: Google maps, acesso em 19/07/2016

#### Imagem 5 Corpo Excluído - Situação de Permanência Mongo



Fonte: Google maps, acesso em 19/07/2016

Outras fotos como essas foram tiradas durante a pesquisa de campo. Demonstra como a permanência dessas pessoas, nesses locais, são presentes para mim e para quem circula por este meio.

*Existe uma película do sentido que se arrebenta e expõe aquilo que era interior ao exterior. Não existe mais nem um nem outro, não existe superficialidade. Afundados nos corpos, o material e o imaterial correm pelas veias, pelo suor. É preciso deixar-se transpassar, deixar-se perfurar, sugar as energias soltas até que elas se desdobrem em poesia vindas do lixo. Como o adubo podre que se desfaz debaixo da terra, que se permite decompor para fertilizar.*

Os primeiros traços de um corpo esquizofrênico foi o que Gilles Deleuze (1974, p. 90 - 96) chamou de corpo-coador, um corpo perfurado que trata da sensação de ter a pele furada com uma infinidade de buracos e de tragar, por essa via, a própria superfície. Um corpo aberto que suga, que se escancara, onde tudo pode virar corpo, onde tudo pode ser corporal. O corpo é infiltrado, penetrado, corroído de maneira lenta ou ligeira. Dessa corrosão, o asfalto ganha corpo, os sujeitos ganham corpo, tudo na rua ganha corpo e voz, numa súplica do inaudível, do que está e do que quer ser falado. Mas a fala só vem quando se deixa transpassar, e mais uma vez retomo a importância desse termo, que se encontra entre o corpo passante (que vive e não se deixa transpassar) e o corpo excluído (que vive, sobrevive no meio). O corpo transpassado que sente, e sente com cada parte de si e do outro.

Poderia considerar o corpo transpassado como um corpo esponja, poroso, que suga as interferências do lugar. Espremida, a esponja jorra o líquido sugado; aparentemente nada é modificado: mesmo líquido, mas agora contaminado pela esponja. Dessa maneira, a esponja sempre guarda uma parte de líquido com ela e devolve outro para o ambiente, no processo de contaminações de micropartículas, talvez imperceptíveis. De outro modo, também entendo o corpo transpassado como um corpo em colapso. Segundo Peter Pál Pelbart (1989, p.144), o colapso da superfície acarreta a falência do sentido, fazendo as palavras perderem sua capacidade de exprimir um acontecimento incorporeal. O corpo entra em devir, numa mistura de coisas, mistura de estados, em que os atributos lógicos ganham sentidos outros, mergulhando na ‘materialidade selvagem’ das coisas, ressignificando-se no meu corpo. “Uma árvore, uma coluna, uma flor, uma vara cresce através do corpo; sempre outros corpos penetram em nosso corpo e coexistem com suas partes” (DELEUZE, 1974, p. 90).

Outra possibilidade de entender o que, para mim, é o corpo transpassado, se encontra na fala de Sant’Anna (2001) sobre corpos de passagem. Para a autora, o corpo que dá lugar à passagem é um corpo aberto, predisposto, que se encontra entre o estado de consciência e inconsciência, se deixando viver a utopia de ser, reduzindo a razão, para deixar-se guiar por uma percepção que

vem da alma, do sagrado. É um momento onde a alma se abre e é espalhada no corpo, como as ondas que se espalham e se perdem no mar.

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância ‘em si’. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro. (SANT’ANNA, 2001, p. 105)

Ser, terra, asfalto, lixo, escarro, espalhados no chão da cidade. Essas pessoas e sua situação são vividas e sentidas por mim como algo que me afeta e de alguma maneira mobiliza a cidade. Percebo os deslocamentos, os movimentos contínuos de um e de outro, como se eu pudesse de alguma forma movê-los. Sinto meu corpo como nessa descrição de Colla (2013):

Busco, assim, na memória viva impressa no meu corpo a matéria para a construção da minha arte. Considero meu corpo como um espaço condensado, uma experiência viva em fluxo constante de atualização consigo e com o meio, poroso e permeável. Ele sou eu e eu sou ele, não como meu receptáculo, por onde paio ou me aprisiono ou me liberto, não como forças distintas em parceria, mas como unicidade múltipla. Ele é, eu sou, ‘eu somos’ essa pluralidade de experiências impressas na carne, ligados intrinsecamente ao tempo, ao passado acumulado no presente que é meu corpo, que é presente e passado, ou só passado presente, já que o presente é fugaz e se torna passado assim que se imprime. (2013, p. 51)

Nesse transpassar de multiplicidades, acabo movendo e sendo movida. Entre as memórias e histórias que me encontram e se conectam no mais profundo do meu ser, apresento o processo como algo construído a partir de fragmentos, de uma experiência em que “O corpo muda seu estado cada vez que percebe o mundo” (GREINER, 2006, p.122).

*Recebi pedras, ondas revoltas, gritos, gemidos. Um lugar sujo, escuro, úmido. Eu vi nos olhos de outros tristezas e súplicas. Vozes que, não ouvia, mas que rasgavam meus tímpanos. Escória, se decompunha. Uma boca muda saia do quadro, esfacelada na boca de uma mulher muda. Homens com capuz, com velas de luz negra avermelhada. Eu vi. Vi tudo. Eu devia escolher o caminho, mas o caminho já tinha sido escolhido. Devia seguir a silhueta que me guiava? Senti nos pés as mãos geladas daquelas pessoas; sem me tocar, elas me puxavam. Resisti, fugi. Da próxima devo cantar - iluminar. Varar com o som seus corpos, da mesma forma que suas tristezas varam o meu.*

Por conta desses entrelaçamentos entre memórias e lugares busquei um caminho de treinamento pessoal que pudesse me conduzir ao processo criativo que mexesse com esse amalgamado de forças e resistências provindas do ambiente de rua, do ambiente da vadiagem, encontrados dentro do exercício com a capoeira.

### **Corpo Passante: uma constituição de fatores dóceis**

Com o uso do carro, possibilitando o deslocamento rápido, é possível chegar muito além das periferias através de uma passagem ligeira que proporciona pouca conexão com o lugar. De acordo com Sennett (1997), andar pela rua requer pouca atenção e, portanto, pouco esforço físico, o que requer pouca vinculação e contato com o que está ao redor. Estas posturas são reforçadas, entre outros fatores, pela mídia que estimula seus consumidores (que, no caso, são praticamente os mesmos sujeitos que caminham nas grandes cidades) a viverem de forma narcótica. “O corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos estabelecidos em uma geografia fragmentada e descontínua” (SENNETT, 1997, p.17). Mas há, também, o contrário: o corpo em constante atenção, tenso, tendo em vista a grande violência do lugar. De fato, vários fatores influenciam na forma de se relacionar e se comportar nos espaços urbanos e sociais. Volto a atenção ao modo como são organizadas as cidades e percebo os isolamentos de alguns lugares: locais para fluxo de carros, estabelecimento comercial, residencial e de passagem. O que torna os espaços mais organizados e de locomoção ligeira, por outro lado, compõe um cenário urbano opaco e sem vida entre os que circulam.

Em Salvador, foi possível observar, durante a pesquisa, como as pessoas que estão de passagem se mantêm focadas, na maioria das vezes, em seus objetivos diários, não possibilitando uma caminhada de corpo presente, de corpo criativo, de corpo que vive e comunga com o meio em que vive. É como se a intensificação do uso mínimo do instante pudesse atingir o máximo de rapidez e eficiência. Essa relação temporal, na qual nenhum tempo pode ficar ocioso, segundo Sant’Anna (2001), cria um corpo urbano considerado como corpo ameba. As amebas são organismos simples pertencentes ao reino animal, “sua resposta ao exterior deve ocorrer quase no mesmo instante em que o estímulo é recebido. Como se agisse sempre por reflexo e jamais por reflexão” (SANT’ANNA, 2001, 49). Deste modo, Sant’Anna (2001) assemelha o corpo do pedestre a um corpo passivo que responde pouco aos estímulos do lugar, produtores de saberes, quase que sem questionamentos criativos. São pessoas que se escondem dentro das ‘cidades recriadas nos condomínios’, clubes, *shoppings*.

Entender a relação dos corpos dos sujeitos com o meio é algo muito mais complexo que só a relação corpo espaço, pois está contida no processo de formação do sujeito. Conforme Michel

Foucault (1987, p. 165), o corpo opera como um dispositivo<sup>4</sup> constituído por um conjunto de forças, disciplinadoras, que emergem de uma multiplicidade de fatores que se relacionam como forma do exercício do poder.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. (FOUCAULT, 1987, p. 164).

Tais disciplinas determinam as qualidades das relações e o posicionamento do corpo no espaço, num jogo de poder que conduz e atribui aos corpos um estado de docilidade – uma formação do corpo dócil. A disciplina como formadora do corpo dócil aparece como proposta política e de controle das populações, de modo a organizar e tornar o corpo além de dócil, útil. Causadora de corpos submissos, ao mesmo tempo em que aumenta seu potencial de aptidão como gerador de termos econômicos, ela estabelece o aumento de uma relação de dominação acentuada.

Para compreender a formação do corpo dócil e disciplinado, são fatores importantes: o tempo, o espaço e a relação entre eles.

De maneira geral a distribuição dos indivíduos no espaço urbano fragmenta e fragiliza a interação do corpo com o meio, bem como do corpo com outros corpos. Para falar sobre esta distribuição espacial de modo disciplinar, Foucault a organiza em quatro categorias *cerca*, *quadriculamento*, *localizações funcionais* e *fila*.

Entendo as *localizações funcionais* como a forma de codificar um espaço de maneira que não apenas disponha os corpos no espaço e sim que os torne úteis. “Lugares determinados se definem para satisfazer não só à necessidade de vigiar, de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil.” (FOUCAULT, 1987, p. 170). Já na organização por *fila* os corpos são definidos pelo lugar que ocupam, estabelecendo uma hierarquia classificatória, ou seja, a posição na fila simboliza, metaforicamente, a organização de classes e posições sociais do qual cada sujeito deve se colocar, ocupar um lugar, um enquadramento, que demonstra qualidades de poder.

---

<sup>4</sup> “O termo ‘dispositivos’ aparece em Foucault nos anos 70 e designa inicialmente os operadores materiais do poder, isto é, as técnicas, as estratégias e as formas de assujeitamento utilizadas pelo poder” (REVEL, 2005, p. 39).

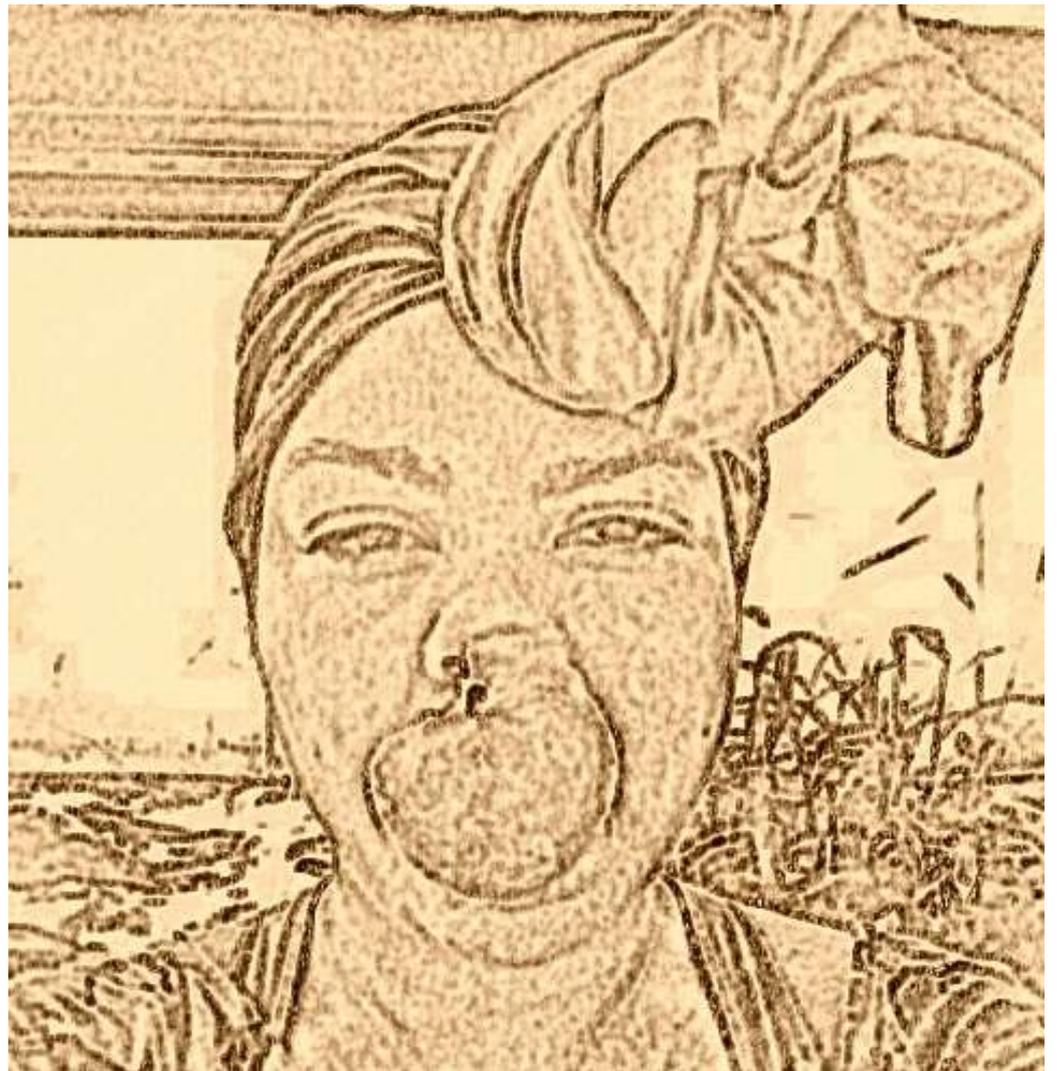
Na relação com o tempo, existe o tempo de nascer, de entrar na escola, de ingressar na Universidade, de conseguir um emprego, de casar, de ter filho, etc. Somos reféns do tempo e das obrigações que são demandadas durante toda vida. Com boa parte de nosso tempo preenchido, somos presos nele e disciplinados por nossas rotinas.

O tempo como elemento presente na formação do ser disciplinado aparece como forma de disciplinar e otimizar o tempo disposto para a produção e geração de renda. Segundo Foucault (1987, p.173), a questão do horário é uma velha herança dos tempos monásticos que surge principalmente para determinar e obrigar as ocupações. Este propulsor de rotinas e de ciclos repetitivos se alastra a casas de educação, preparando os indivíduos para o rigor e o tempo industrial. “O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles do poder” (FOUCAULT, 1987, p. 176), numa relação do gesto e da atitude global do corpo, onde este devesse atingir uma condição de rapidez e eficácia, permitindo um ‘bom’ emprego do tempo no qual nada pode ficar ocioso ou inútil.

*Em uma hora de observação senti meu corpo excluído e transpassado por aqueles que mal me olhavam. Minhas roupas não estavam sujas, meus dentes não estavam apodrecidos, meus cabelos estavam penteados. Eu estava ali parada, esperando Fina acordar. Mas, não recebi olhares. Senti-me só. Sozinha na rua cheia de pessoas e de carros. Brigava com o tempo corrido dos passantes, com o tempo preenchido das pessoas. Eu parada, olhava o tempo que corria e me deixava ali.*

Começo a comparar e observar, durante a pesquisa de campo, o modo de pensar e mover dos corpos dos sujeitos em situação de rua. De certa forma, diante de toda miserabilidade própria desta vida, esses sujeitos caminham contra uma cultura de aproveitamento e de formação de um ‘corpo máquina’ gerador de lucros. Sua vida é vivida de alguma forma isenta de horários estabelecidos por um poder que guia a maioria das pessoas. Ao mesmo tempo percebo que existe muito mais um instinto de sobrevivência, algo até primitivo, onde o essencial à vida é a única exigência. Esse ‘desprendimento’, forçado e algumas vezes nem tanto, de algum modo, forma um corpo diferente, podendo ser chamado, talvez, de corpo (in)dócil, que possui valores e princípios que não prezam por um preenchimento da ociosidade nem pela valorização de uma produção de renda, desenhando suas correlações essenciais de forma a fugir e a rejeitar o padrão imposto.

**Imagem 6 Poetizando Carmen Miranda**



## Fina

Oi tudo bem? Tudo e você? Estou bem, como passou o Natal? Bem, e você? Passei por aqui mesmo. Fia me dá um real.

*O que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem?  
Tem torso de seda tem (tem)  
Tem brinco de ouro tem (tem)  
Requebra como ninguém...<sup>5</sup>*

*Sabe o que a baiana tem?  
Tem trabalho, tem miséria, tem terror.  
Terror que se instala na rua, nas praças.  
No corpo as marcas da violência.*

Hoje acordei e Carmen estava com o rosto todo arrebitado, roxo, esfolado. Suas pernas finas, ao andar, manca do lado esquerdo e hoje parecia pior. Ela, travesti negra e pobre – Fina – delicada nos gestos e no turbante sujo que usa. Autodenomina-se como Carmen Miranda, talvez seja pelo uso do turbante, talvez seja pela vontade de dançar no meio do Corredor da Vitória, talvez seja por nada, apenas porque alguém a chamou assim e ficou. Ficou sem identidade, sem história, bêbada... Ali! Às dez horas da noite, carregando uma garrafa de cachaça nas mãos, braços no alto, olhos estranhos, redondos estufados. Passos rápidos. Ela me vê, olha, parece ter vergonha por eu estar sentindo pena. Sinto pena? Sinto a dor.

A impressão é de ter alguém ao seu lado. Deve ter mesmo alguém do seu lado! Alguém que lhe fala mal, que a faz brigar. Parece falar com o tonel de lixo, preso no poste... Briga. Ela não responde bem aos meus olhares no meio da rua. Invasão a discursão alheia. Amanhã talvez a encontre melhor.

Dez horas da manhã, suja, corpo deitado no papelão, sem o turbante. Dorme. Pés curvados, recolhidos em formato fetal, cheira mal o lugar. Canto do muro, esquina da parede, uma tentativa de se proteger no descampado da rua. Os carros passam. O som da cidade acordada em plena hora de pico. Trio elétrico, ônibus cheio de turistas, conversas, muito barulho. Carmen dorme e eu do seu lado pareço até guardar seu sono, espero ela acordar por que anseio vê-la

---

<sup>5</sup> O que é que a baiana tem? (Dorival Caymmi)

colocar seu turbante. Uma hora se passa e Carmen continua dormindo. Eu na rua tento encontrar com os olhares dos passantes, me sinto colada naquele chão, como parte dele, o que só serve para que passem por mim sem muita atenção. De que forma o chão chamaria a atenção daqueles que passam? Penso e reflito sobre isso. Carmen ainda dorme.

Vem cá, posso conversar com você um pouco? Posso te acompanhar? Você anda rápido, para só um pouquinho, por favor. Qual o seu nome? – Carmen Miranda. Você tem família? – Minha família são vocês. Me dá um pacote de leite e um biscoito. Sim, claro. Paramos no Mercado da Graça, ela entrou, pegou um pacote de leite e o biscoito, colocou na esteira do caixa, eu paguei. Carmen me deu um beijo no ombro e saiu rápido, tão rápido que minhas vistas nem puderam alcançar. A moça do caixa retrucou e disse: Não sei como anda desse jeito tão malcheiroso. Você a conhece? Ele vem aqui, pega uma cerveja quente e sai tomando, não sei como consegue. E você sabe o nome dela? A gente chama de Carmen Miranda, vai querer a nota? Sim, obrigada.

## CORPO ‘VADIO’: CAMINHOS POR VIA DA CAPOEIRA

A capoeira é amorosa,  
 não é perversa.  
 É um hábito cortês que criamos  
 dentro de nós, uma coisa  
 vagabunda.<sup>6</sup>  
 (Mestre Pastinha)

Minha relação com a rua e os negros ‘vadios’, recém libertos, residentes na região central da cidade de Salvador/BA, descritos por Filho (1996) no capítulo 1, me apontaram caminhos e analogias possíveis para o processo de criação. Neste capítulo 2, percebo na minha experiência com a capoeira, um caminho para trabalhar meu corpo de forma convergente ao processo desta pesquisa. Pois, além dos traspassamentos relativo a situação de pobreza do corpo excluído, de certa ‘apatia’ do corpo passante e do próprio ambiente da rua, meu *corpomídia* identifica mais um componente neste sistema de troca, agora por via da capoeira. Assim, descrevo como a capoeira entra na minha prática como atriz e quais os movimentos e qualidades venho alcançando com seu exercício nos ensaios.

A capoeira me foi apresentada no início de 2013, ano da fundação da Universidade Livre de Teatro Vila Velha, projeto idealizado pelo diretor Márcio Meireles. A Universidade Livre conta com apoio de vários colaboradores em suas diversas áreas: preparadores vocais, professores de dança, yoga e capoeira.

Na época, as atividades passavam pelo crivo do diretor Marcio Meireles, escolhidas a partir das qualidades que podiam contribuir com o treinamento do ator e da atriz<sup>7</sup>. Trabalhávamos em média três a quatro horas por dia, de segunda a sexta, dividindo treinos e processo criativo. Muitas vezes os treinos não tinham ligação direta com o processo criativo, mas as qualidades proporcionadas por eles condicionavam nossos corpos, proporcionando um estado vivo de atenção e presença cênica.

---

<sup>6</sup> LYRIO, Alexandre. Pastinha Mártir da Capoeira. Disponível em: < <http://nzinga.org.br/pt-br/pastinha-m%C3%A1rtir-da-capoeira>> Acesso em: 02 de jul. 2017.

<sup>7</sup> A Universidade Livre de Teatro Vila Velha acredita na formação geral do ator/atriz. Desta forma o mesmo deve atuar em várias áreas do Teatro Vila Velha, exercendo funções que auxiliam os funcionários efetivos do teatro. Neste sentido o ator/atriz ocupa desde a função de administrador, editor de vídeo, concepção de maquiagem, figurino, e tantas funções necessárias dentro do teatro.

Duas vezes por semana tínhamos aula de capoeira com o Professor Leno Sacramento<sup>8</sup>. Aprendíamos os princípios da movimentação da *capoeira angola*, os toques no berimbau e como devíamos nos comportar numa roda. Atores e atrizes, a priori sem nenhum contato com o treinamento oferecido através da capoeira, tentavam executar os movimentos ensinados pelo professor. Pela primeira vez sentia meu corpo sendo trabalhado de forma diferente das propostas nos exercícios de teatro. Meu corpo parecia mais desperto, mais ágil, e de certa maneira, mais instintivo, como se a capoeira pudesse despertar o lado animal do ser humano. A ligação pelo olhar fazia com que mantivéssemos por mais tempo o estado de prontidão e isso se refletia no processo criativo, aumentando nossa relação e percepção na cena. Mesmo sem poder afirmar se tais qualidades seriam de fato provenientes da prática com a capoeira, eu as atribuo por ser ela um exercício completamente novo (na época) dentro da minha caminhada prática com o teatro.

Em geral o processo criativo era conduzido por Meireles que, em determinados momentos, por exemplo, averiguava dificuldades do ator e da atriz no momento de falar o texto. Para que o mesmo fosse dito de forma mais orgânica, era pedido que formássemos pares e jogássemos capoeira enquanto o texto era falado.

Falar o texto e jogar capoeira me proporcionava um estado de alerta contínuo, nada podia ser esquecido. A relação com o companheiro de cena era constante e marcada através do diálogo com o olhar que, às vezes, era mais potente que o próprio diálogo, trazido por aquilo que estava sendo verbalizado. Meu corpo se movia num ritmo, o texto era dito em outro, um jogo de oposições constantes me levava a um estado de instabilidade momentânea. Meu corpo em desequilíbrio era colocado no estado de aprendizagem de uma nova conformação, diferente das movimentações por ele já experimentadas.

O exercício com a capoeira, de certa forma novo, com movimentos próprios, exigia do meu corpo um conhecimento diferente. Eu precisava incorporar um novo ritmo para me movimentar dentro da *ginga*, na colocação dos meus pés em oposição com as mãos e a cabeça. Aprendia a ter foco, um olhar vivo no jogo, atento ao outro jogador. O encaixe do quadril, o passo firme certo e a queda como algo pensado e de alguma forma ensaiada com a habilidade do capoeirista. O objetivo na Universidade Livre não era formar um profissional em capoeira, mas

---

<sup>8</sup> Leno Sacramento é ator do Bando de Teatro Olodum, criado desde 1990 por Marcio Meireles e Chica Carelli. Disponível em <http://bandodeteatroolodum.com.br/>

proporcionar o contínuo treinamento para o ator/atriz que levasse em conta uma formação a qual permitisse falar, mover, cantar e tocar.

Em 2014, volto para Igarassu/PE e começo a treinar no Grupo Canoa Grande, atualmente, coordenado pelo professor Betinho e sua companheira Bamba. Nesta época saí do foco da capoeira realizada para fins teatrais para adentrar no jogo propriamente dito, realizado pelos Mestres de capoeira e jogadores com mais experiência dentro das rodas.

O grupo não assume uma característica específica entre *capoeira regional* ou *angola*. Ao contrário, mescla essas duas vertentes em uma forma híbrida. Mesmo assim é possível perceber que os movimentos realizados dentro do grupo são mais rápidos, mais aéreos e a banda não obedece a um rigor na formação, acompanhada em geral por pandeiro, berimbau e atabaque. No Grupo Canoa Grande, fui batizada e recebi meu apelido, Sorriso, e a corda verde de iniciante. Passei um ano treinando, com os treinos interrompidos pela vinda à Brasília.

Em Brasília, no segundo semestre de 2015, inicio os treinos no Grupo Sementes de Angola, coordenado pelo professor Formiguinha. Sementes de Angola, como o próprio nome diz, se enquadra na modalidade de *capoeira angola* e segue todas as formalidades necessárias para o jogo de *angola*. Participei do grupo por mais ou menos três meses.

Em 2017, começo a participar do Grupo Nzinga de Capoeira Angola<sup>9</sup>, com sede no Brasil em Brasília/DF, Salvador/BA e São Paulo/ SP. Dessa forma, apesar de fugir à regra, me considero e sou considerada membro dos dois grupos, o Grupo Canoa Grande em Igarassu/PE, no qual realizo treinos esporádicos durante minhas idas a Pernambuco, e o Grupo Nzinga, no qual realizo meus treinos em Brasília.

Este breve memorial mostra o meu contato com a capoeira e como ela foi se misturando em suas diferentes vertentes e modalidades, saindo dos objetivos cênicos para os objetivos de uma capoeirista, inserida nas rodas e nos rituais da capoeira. Porém, durante os treinos, sempre foi muito difícil desvincular o meu corpo atriz do meu corpo capoeirista. Surgia em mim o interesse em entender os princípios dos movimentos e as qualidades com as quais eles contribuíam com meu trabalho no teatro. Com a inserção da música, outros elementos precisavam ser coordenados, como o canto junto com o tocar um instrumento, o canto junto com a

---

<sup>9</sup> Mais informações do Grupo Nzinga de Capoeira Angola disponível em: < <http://nzinga.org.br/pt-br>> Acesso: 12 de mar. De 2017.

movimentação e a atenção tanto no jogador quanto na plateia formada pelos outros jogadores da roda, que despertam o corpo vivo e presente na ação.

### Notas sobre a capoeira regional e capoeira angola

Vou contar um fato insano  
De uma arte ainda escrava  
Que em guetos do Brasil  
Nasceu, cresceu e foi gerada.

Ela é a capoeira  
Que ainda vive a repressão  
Do moderno ao primitivo  
Em destruir seu próprio irmão.

Cortei vento, roí unha.

Pedi ao bom Deus pra me ajudar

Me ensinar qual é a boa  
Capoeira de angola ou regional

Cortei vento, roí unha.

Pedi ao bom Deus pra me ajudar

A sua essência é só uma  
Vamos nos conscientizar  
Mas, sem outra não tem uma.  
Sem uma, outra não vai.  
Basta ver regional Bimba

Mostrou ao presidente como faz  
Por que ele veio da Angola isso não dá pra negar  
Árvore não dá sozinha  
Primeiro por raiz tem que passar...<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> SOARES, Carolina. História da Capoeira Real. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xjycSxOeuxo>>. Acesso em 12 ago. 2016.

Essas notas têm a intenção de situar o leitor diante das duas modalidades da capoeira, *regional* e *angola*. Como já mencionei anteriormente, minha ligação com a capoeira transita entre as duas. Alguns autores, a exemplo da Evani T. Lima (2002), já falam de uma terceira modalidade, a capoeira *contemporânea*, uma forma híbrida que não se define em *angola* ou *regional*, por usar elementos de ambas e ainda inserir movimentos do yoga e/ou lutas marciais, entre outras composições.

Como meu corpo está no trânsito entre as duas modalidades de capoeira, acredito que seja importante falar um pouco de como em um dado momento houve essa ruptura e como isso admitiu qualidades distintas tanto às movimentações, quanto à própria filosofia e forma de jogar o jogo. Assim, saliento a história marginal da capoeira, na ligação dela com o ambiente da rua e dos negros, que mostra sua relevância neste processo de criação no qual me inspiro em três pessoas em situação de rua e demais elementos da rua, da escolha do treinamento por via da capoeira.

Nestor Capoeira (1946), em *O Pequeno Manual do Jogador de Capoeira*, explica como a capoeira surgiu no Brasil, usando a imagem de um disco voador repleto de pessoas que carregavam armas totalmente desconhecidas e que recolhiam diferentes pessoas, de diferentes lugares, e de diferentes culturas. Essas pessoas eram mantidas em cativeiro e trazidas numa longa viagem. Imaginemos, que “travamos conhecimento com outros companheiros de infortúnio: um guitarrista americano, um lutador de boxe inglês, um sambista brasileiro que toca cuíca, um chinês que pratica Tai-Chi e um tocador de ‘swat’ africano – entre outros.” (CAPOEIRA, 1946, p. 13). Uma geração inteira nasce e cresce dentro dessa diversidade heterogênea e em um dado momento surge uma manifestação cultural, um jogo, advindo da mistura do boxe, do Tai-Chi, do samba, da cuíca e do ‘swat’ africano. Essa síntese dada por Nestor Capoeira (1946) exemplifica as origens da capoeira como algo que provém de diferentes culturas, de diferentes nações africanas, dadas em solo brasileiro, nos arredores de Salvador e do Recôncavo Baiano, sob o regime de escravidão.

Diante deste breve resumo, fica mais fácil entender quando Lima (2002, p.45) fala que antes de Mestre Bimba e Pastinha a capoeira era capoeira e não havia o que se discutir. E é neste ponto que quero chegar, nesse marco que até hoje diferencia a capoeira em duas linhagens: a capoeira *regional* de Mestre Bimba e a capoeira *angola* de Mestre Pastinha.

Conforme Capoeira (1946, p.15), os negros recém libertos não encontraram lugar para se encaixar nos padrões sociais existentes. O lutador (jogador) de capoeira exibia seu corpo trabalhado pela e para a luta, o que acabava por aterrorizar parte da população e do governo vigente. Assim, não foi difícil para que a prática da *capoeira* caísse na marginalização e, conseqüentemente, seus praticantes começassem a sofrer fortes perseguições.

Em 1937, segundo Capoeira (1992, p. 64), Bimba – Manuel Reis Machado, propõe o ensino institucionalizado, com a criação da *capoeira regional*, abrindo a primeira academia da história da capoeira. Essa iniciativa causa uma revolução e ajuda a capoeira a se desvencilhar da marginalidade da qual era acusada. Na verdade, Bimba aproveita o interesse que Getúlio Vargas tinha em dar continuidade à sua “retórica do corpo”, um corpo preparado a servir aos interesses do exército, permitindo assim, a prática (vigiada) da capoeira, apenas em recinto fechado, e com alvará da polícia.

Considerado um divisor de águas dentro da capoeira, Bimba revoluciona de tal modo que em seu curso, em moldes que presava a luta e a defesa pessoal, com duração de 6 meses a 1 ano, o aluno ia se especializando e subindo de modalidade, representada por um lenço de seda recebido a cada avanço dado. O método de ensino era baseado em oito sequências determinadas em *golpes, contragolpes, quedas, esquivas, au*, e, de alguma maneira, Bimba priorizou uma objetividade da luta e sacrificou a brincadeira e o ritual

Entendo a institucionalização da capoeira, partindo de Bimba, como uma forma de disseminar e fortalecer esta luta/dança que era combatida e banida pelo governo da época, Mestre Bimba abriu as portas do Brasil com a *capoeira regional*, para que seus alunos se tornassem professores e mestres e para que não estagnassem ou enrijecessem no método, sendo livres a adaptações e variações no jogo.

Esse movimento fortaleceu a ideia de uma identidade nacional, reconhecendo o povo brasileiro como um povo mestiço, interferindo na ideia da capoeira, associando-a como a concretização das misturas de raças no Brasil e, por isso, genuinamente brasileira. Antes disso, a capoeira era praticada apenas por africanos e seus descendentes. Bimba, com sua academia, atraía também alunos pertencentes a famílias mais abastadas de Salvador/BA, gerando um interesse econômico.

Capoeira (1992, p. 66 – 65), numa entrevista feita com Mestre Atelino, capoeirista discípulo de Mestre Bimba, conta que quando Bimba decidiu criar a *capoeira regional*, ele chamou vários

capoeiristas renomados para uma reunião. No meio deles estava Mestre Pastinha, que a princípio concordara em fazer parte da *regional*. Porém, junto com outros integrantes que participavam do jogo da dita capoeira ‘tradicional’, que posteriormente passa a se chamar capoeira *angola*, decidiram seguir uma outra vertente e se desligaram da ideia de Bimba.

Em 1941, Vicente Ferreira Pastinha - Mestre Pastinha abriu sua academia e passou a chamar a ‘capoeira tradicional’ de capoeira *angola* para diferenciar da *regional* de Bimba. Ele acreditava que a capoeira *angola* seria um verdadeiro resgate das tradições que estavam sendo esquecidas pela capoeira *regional* do mestre Bimba. O parafraseador, José Benito Colmenro, citado por Waldeloir Rego (1968, p. 270 – 271), afirma que Pastinha tenha aprendido a arte do jogo da capoeira com um negro vindo de Angola chamado Benedito, apesar de correr entre outros capoeiristas que ele tenha aprendido com o Mestre Aberrê; o fato é que uma afirmação não anula a outra, e nada pode ter impedido que também tenha aprendido com Benedito. Porém, o nome Benedito é muito presente nas letras das músicas de capoeira.

Mestre Pastinha era homem bastante generoso e simpático, tendo grande importância enquanto mantenedor do jogo mais tradicional da capoeira. Em seus discursos, ele se opunha aos ditos valentões musculosos que entravam na roda só para bater e demonstrar seus músculos. Ele cria um código ético em seu jogo, onde prevalecem o respeito, cuidado com o próximo, enfatizando os aspectos metafísicos e religiosos da capoeira.

No discurso do Mestre Pastinha, a capoeira já aparece como uma arte, uma dança, podendo ser usada como autodefesa apenas se necessário. Mesmo sendo fiel à tradição, de alguma maneira, ele institui e usa na capoeira *angola* alguns recursos semelhantes aos da *regional*, para dar um efeito multiplicador. Cria, assim, um modelo institucionalizado para a *angola*. Introduz ritos, os trios de berimbaus, pandeiro, atabaque, agogô, uniformiza os praticantes e ajusta o jogo de *angola* a apresentações.

Hoje, nas rodas de *angoleiros* (pessoas que jogam *capoeira angola*), ainda é muito forte a tentativa de afirmação da cultura ancestral negra e o modelo implantado por Pastinha desde a fundação da *capoeira angola*. O jogo tem mandinga, malandragem, tem um toque mais lento, principalmente no canto de suas ladainhas (momento inicial de abertura da roda, no qual há a saudação aos ancestrais e antigos mestres), a roupa sempre bem arrumada, cinto de couro na cintura, sapato e algumas vezes boinas e chapéus. Não se suja a roupa de um *angoleiro*, tudo é

feito com muito respeito e delicadeza, ao mesmo tempo em que, se necessário, aquela mansidão pode se transformar numa luta poderosa.

Já nos grupos de capoeira *regional* há presença de um jogo ágil e ligeiro. Na roda todos ficam de pé, batendo palmas e cada jogador entra no jogo numa ‘cortada’ – entrada direta entre um e outro jogador, onde um sai e o que entra permanece. A banda é formada de berimbau, pandeiro, atabaques. O jogo é repleto de saltos, golpes rápidos aéreos. Não se recebe mais o lenço de seda e sim uma corda, que marca a graduação do jogador. A roupa é branca, calça comprida ou um pouco a cima do calcanhar, mulheres podem jogar de top e homens sem camisa (isso depende muito da filosofia de cada grupo) e em geral se joga descalço.

As disputas entre jogadores de *angola* e *regional* ainda são fortes e a institucionalização da capoeira serviu para dar continuidade a esta cultura. Os dois, Bimba e Pastinha, eram exímios jogadores e apegados à tradição. Com o advento da capoeira nas academias, alguns grupos não gostaram de se rotular entre uma e outra. É o caso do grupo em que me batizei e fui frequentadora assídua na cidade de Igarassu/PE, o Grupo Canoa Grande. Assim,

será considerado como: *angola*, estilo declaradamente inspirado na estética e filosofia de mestre Pastinha; *regional*, estilo inspirado na estética e filosofia de mestre Bimba; e contemporânea, como um espaço de confluência dos novos estilos: tanto para os que optaram por mesclar as estéticas, tanto para os que não tomam como referência nenhum dos dois estilos, tendo optado pela chamada, terceira via. (LIMA, 2002, p.48)

A capoeira tem uma história, um caminho que foi percorrido, e os novos praticantes precisam ter o mínimo de contato com esta filosofia, ter consciência de que a capoeira era jogada pelos negros que para aqui foram trazidos e escravizados, deixados na rua, numa situação de exclusão e perseguição pelo povo branco. Conduzi de certa forma o meu treino para essas energias de resistência e de um povo carente por voz, no estado de luta e libertação.

### **Treinamento por via da Capoeira**

Como resultado de uma inquietação e uma busca por uma práxis que levasse em consideração minhas raízes culturais numa dimensão do trabalho corporal e vocal da atriz, adentrei em minhas experiências e identifiquei na prática da capoeira singularidades importantes para meu treinamento. Micro modificações que ocorreram no meu corpo, modo de agir e pensar na cena,

um corpo desperto, consciente, ágil e dilatado, são qualidades que atribuo aos treinos com a capoeira.

Apesar de ter conhecimento da Antropologia Teatral, proposto por Eugênio Barba e Nicola Savarese (2012), sendo um estudo que investiga o “comportamento sócio cultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (BARBA, SAVARESE, 2012, p.14) com o objetivo de identificar, mesmo que empiricamente, dentro das diferentes culturas, princípios comuns que possam ser usados como bases úteis para o trabalho da atriz e do ator. Optei, nesta pesquisa, por falar a partir das minhas próprias experiências como atriz capoeirista e pelos mestres, mestras, pesquisadores e pesquisadoras que se dedicaram à capoeira e a arte.

Assim, além da preparação corpórea/vocal, a prática da capoeira, nesta pesquisa, me aproxima do universo marginal das ruas e das pessoas em situação de rua. O treinamento por via da capoeira não acontece somente através da execução de seus movimentos. Para mim, foi preciso ser capoeirista, adentrar em sua história, entender sua filosofia, cantar suas músicas e tocar seus instrumentos. Desde então, quando propus neste processo de criação caminhar pelo caminho desafiador que caracteriza o treinamento por via da capoeira, por ser um jogo que não se joga só, coloquei meu corpo, na solidão da sala de ensaio, à disposição para aprender a aprender a jogar, e com isso conduzir o processo na tentativa de descobrir junto com a capoeira caminhos possíveis para me aproximar, também, da vida nas ruas. Mestre Pavão ou Eusébio Lôbo da Silva (2012, p. 13) afirma que o treinamento sozinho é bom para trabalhar com a imaginação; só, o aluno capoeirista pode perceber melhor as três dimensões do espaço, tais como níveis, direções e dimensões. De fato, aprimorar os movimentos e o canto, sozinha, me proporcionou uma clareza maior de como cada movimento se encaixava no meu corpo, pontos de equilíbrio, diminuição de esforço para passar de um movimento para o outro, diferentes formas de ressoar a voz de acordo com o posicionamento do corpo e etc.

Em termos corporais, cada um desses movimentos é preparatório para o movimento posterior; assim, a boa aprendizagem inclui o domínio teórico-prático, numa visão do sujeito como unidade psicofísica. Teórico, a partir dos conceitos básicos que se depreendem da ação do corpo no espaço; e prático, a partir da descoberta de cada um. (SILVA, 2012, p.13)

Desta maneira, foi imprescindível fazer parte e treinar em um grupo de capoeira, antes e principalmente durante a composição da pesquisa, pois durante os treinos próprios da capoeira ia concomitantemente nutrindo minha bagagem corpóreo/vocal e conseqüentemente subsidiando meu processo de criação. Os treinos com a capoeira e seu ritual bastante peculiar

me transpassam, assim como os sujeitos poetizados e o ambiente da rua, que deixaram rastros criativos no meu corpo. Sendo assim, trago a capoeira para a sala de ensaio e, com ela, uma bagagem cultural enorme, tentando de maneira ainda tímida desmembrar seus movimentos e suas canções para entender as reverberações deles no meu corpo, sempre na busca de uma convergência ao processo criativo. Neste sentido, a capoeira ganha corpo no processo de criação numa dimensão bem além das movimentações puramente técnicas.

O treinamento por via da capoeira atribui para a atriz (ator) qualidades importantes no trabalho corpóreo/vocal, no jogo brincado, improvisado, vivido de forma presente. Faz emergir os seguintes questionamentos: como ressignificar o uso da capoeira, tirando-a de seu espaço, para dentro do teatro, dentro de um processo de criação? De que forma devo observar sua presença neste processo? Para responder tais questões volto aos meus diários e percebo como fui tecendo e inserindo a capoeira dentro do meu processo, o que a princípio não se deu de maneira organizada e pensada, mas de maneira muito mais sentida, percebida e transpassada. Posso afirmar que a música aparece como o primeiro elemento, antes do movimento, e esse fato não só corresponde ao meu processo de criação: corresponde também a todo o ritual da roda. Primeiro se canta, se evoca todos os ancestrais, os que vieram antes de nós, os mais velhos – os mestres. Saúda-se a banda, saúda-se o berimbau, instrumento ‘místico’ sobre o qual falarei acerca da sua inserção na criação. Aos poucos, o treinamento com a capoeira toma uma dimensão poética na composição da dramaturgia da atriz e junto com os sujeitos poetizados, torna-se um amálgama de poesia, marginalidade, resistência e força que me liga diretamente à situação do meu corpo em estado de rua.

### **Canções da Capoeira**

A canção aparece como uns dos primeiros elementos a partir do qual teci relações entre o ambiente da rua e a própria capoeira, aparecendo do começo ao fim de cada ensaio. Realizar o movimento e cantar é comum nos treinos da capoeira e, para isso, foi preciso encontrar a sintonia entre canto, movimento e respiração. Essa combinação atribui desenvoltura e habilidade no decorrer das repetições, tanto do movimento, quanto da própria canção que através das várias repetições consegue aliar ritmo, movimento e canto em um só momento. Por várias vezes ouço em minhas aulas de capoeira que a capoeirista boa é aquela que joga e canta unindo o corpo ao som do berimbau.

*Hoje a música tomou a sala, ela instaurou um clima que parecia suspender o tempo e o momento presente, uma sensação de inteireza. Minha voz parecia sair por todos os lugares do meu corpo. Meu corpo se transformou em som e isso foi tão forte que tive a sensação de que minha cabeça, meus órgãos, fossem explodir. O som se expandia no meu corpo e ganhava o espaço, o mais longínquo lugar.*

Na sala de ensaio a melodia, o ritmo e as palavras assumiram outra conformação diante da música original. O exercício foi cantar e experimentar várias formas de pronunciar as palavras, distorcer o ritmo. Nesse momento, por vezes me perdi do texto original, restando um som quase gutural, no qual as sílabas perdiam o seu contorno tornando-se uma só melodia – só um som.

O capoeirista fala, seu falar comporta-se dentro de uma partitura cantada e lhe confere um *corpus* sonoro para além do cotidiano. A vinculação da fala ao canto na capoeira dá vitalidade à voz do capoeirista, abastece-o de uma gama de recursos apropriados ao contexto do *jogo* e benéfico ao seu potencial sonoro (LIMA, 2002, p. 162).

Trabalhar o corpo e a voz como algo indissociável sempre foi um desafio à minha prática como atriz. Na capoeira, percebo a integração de forma orgânica e fluida dentro da roda, no elo de conexões entre música e movimento. No treinamento de atriz, o exercício com as canções da capoeira aparece unido ao físico de maneira que a voz tome a forma das necessidades do corpo, sem o intuito de cantar ou falar afinado e sim de perceber como ela pode ser encaixada durante a prática. Dessa maneira, diferente de como a canção é cantada nas rodas, me permito nos ensaios a realização de algumas experimentações, como a variação dos ritmos, omissão de parte da letra, redução ou alongamento das sílabas, de modo que a voz possa conduzir as movimentações do corpo e vice-versa. Murray R. Schafer (2011, p.195 - 197) fala que “há mais modulações coloridas nas vozes dos povos primitivos que nas nossas”. O autor sugere exercícios de repetição das palavras, de maneira que no decorrer deste exercício o sentido do que está sendo dito se perca, durma, seja hipnotizado e não mais lhe pertença. O que resta agora é um ‘objeto sonoro’ pronto para ser examinado, explorado, modulado.

A música na capoeira carrega histórias e memórias de um povo e das próprias pessoas que cantam. Por isso, Lima (2002, p. 164) afirma que se assemelha muito ao cancionero popular, pois o ato de cantar na capoeira se aproxima mais de um falar cantado do que o cantar propriamente dito, expondo em suas letras conteúdos sobre o cenário sociocultural da cultura afro-brasileira. Sabendo disso, reforço a inserção das canções da capoeira durante os ensaios

por encontrar na sua temática elementos que convergem para a criação, já que o processo criativo se embasa nas histórias de três pessoas negras em situação de rua.

O treino com as canções colabora com uma qualidade de presença da atriz. Assim, quando Eleonora Fabião (2010) fala sobre a qualidade de presença, qualidade importante para meu trabalho de atriz, associando-a com a capacidade de “encarnar o presente do presente, tempo e atenção” (FABIÃO, 2010, p. 322). Desse modo, os movimentos da capoeira acoplados às canções me proporcionam uma qualidade de presença importante para alcançar um estado cênico, no qual o grau de conectividade e de alerta encontra-se aberto no âmbito sensorial sonoro/corporal, numa operação psicofísica. Dessa maneira, a canção da capoeira funciona como um transpassar sonoro que carrega nas letras e na forma de cantar memórias corpóreas e vocais.

*Meu reco-reco tocou sozinho, embalado pela energia fluida da roda. A vareta do instrumento já sabia o que fazer e flutuava nas mãos, nos dedos. O toque certo para cima e para baixo. Dois para cima, dois para baixo – tempo – dois pra cima e dois pra baixo. Ele compunha a voz que saía e entrava no corpo. Voz, movimento e corpo, juntos. Um só. Era uma paralisia em movimento.*

No entanto, “o estado cênico acentua a condição metafórica que define a participação do corpo no mundo” (FABIÃO, 2010, p.322). E me faz perceber que a música reflete o estado do corpo do capoeirista na roda, através do que ela comunica e das variações rítmicas, tramando um diálogo cantado entre os jogadores. Para a atriz e para o ator, “o que a sonoridade desperta é vibrátil, é energia que aviva o corpo” (LIMA, 2002, p.163).

No exercício do canto e na execução dos movimentos existe a formação de imagens que aparecem como um potencial para a criação.

Oa, oaê

Topei quero ver cai  
Topei quero ver cair.

Oa, oaê

Machado cego não corta  
Madeira de jataí

Oa, oaê

Tiziu não é pássaro preto  
Sabiá não é bem-te-vi

Oa, oaê

Você joga de lá  
Que eu joga daqui pra ali.<sup>11</sup>

Acredito que esta música traz na sua letra e no ritmo traços de malemolência, de malícia<sup>12</sup>, elementos que compõe o exercício da capoeira. Ela já é um prenúncio da queda *Oa, oaê*, à espreita da queda, *Topei quero ver cai/ Topei quero ver cair*, é de fazer cair. O *topar*, também, remete a uma instabilidade, permanente no jogo da capoeira.

*Na hora da música foi como colocar para fora uma voz, uma história. Tudo no meu corpo tremia, se contorcia... O canto surgiu aos poucos, como se quebrando a barreira do silêncio, como o nascimento. Quanto mais eu cantava, mais eu lutava e tudo vinha para que eu parasse de cantar. Eu continuei. Era uma voz calada, que naquele momento ganhava vida, meu corpo serviu para fazer viver a história.*

A canção da capoeira está sendo utilizada nos treinamentos para ampliar e explorar as potencialidades da atriz no potencial respiratório (entre execução de movimento e do canto), criativo (com suas histórias), estado de presença (avivando o estado de presença, numa ligação entre o espaço atual e o espaço vivido nas ruas). Este entendimento, no corpo, causa uma modificação sonora da voz falada e cantada, proporcionando outras qualidades sonoras.

Com canção *Oa, oaê*, tive oportunidade de explorar exercícios de repetição que me fizeram descobrir possibilidades e formações de ‘objetos sonoros’. Aos poucos ela foi se desprendendo das características e da forma de cantar da capoeira, evidenciando mais suas vogais e as qualidades do som que se podia emitir no decorrer das repetições, sendo explorados sons mais graves, suaves, fortes, ásperos, guturais, tristes e etc. Desse modo,

As vogais, como diziam os antigos humanistas rabínicos, são a alma das palavras, e as consoantes, seu esqueleto. Em música, são as vogais que dão

<sup>11</sup> Mestre Suassuna. Quero ver cair (Oa, oaê). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YFaknVJD74U>> Acesso em 14 ago. 2016.

<sup>12</sup> Para Capoeira (1992) a malícia não depende da força, agilidade, coragem ou forma física, a malícia é um “tipo e visão das coisas, de percepção do universo – utilizado de forma natural e espontânea dentro da roda, e nas ocorrências do dia-a-dia” (CAPOEIRA,1992, p.121).

oportunidade ao compositor para a inversão melódica, enquanto as consoantes articulam o ritmo. (SCHAFER, 2011, p.212)

Contudo, o teor das canções me aproxima, ainda, das histórias dos ‘moradores’ de rua, evocando imagens sociais por se relacionar com o universo pesquisado e poetizado e por demonstrar na sua dramaturgia histórias de luta e de resistência.

## **Berimbau**

Desde que o berimbau entrou no processo criativo, tenho carregado ele durante todo percurso entre minha casa e a sala de ensaio. Mesmo desarmado é interessante observar os olhares curiosos das pessoas pelos lugares onde eu passo. Os menos tímidos se encorajam e puxam conversa, pedem para tocar, perguntam se de fato eu faço capoeira, cantam uma música, etc. Até uma criancinha, de no máximo três anos de idade, ao se deparar com o instrumento desarmado, logo balbuciou – Be-Rim- BaU.... Achei impressionante, por que só havia a biriba (madeira ou verga), o aço e a corda que une o aço na biriba. Isso demonstra e reforça como esse instrumento caracteriza e faz parte da capoeira.

Para Rego (1968, p. 58 e 71) nem sempre o berimbau pertenceu e representou a capoeira como nos dias atuais. Alguns cronistas e viajantes relatam, quase que de forma unânime quando se relacionam a capoeira, sobre um jogo sem toque. Outro fato interessante é que o instrumento não passou a existir em função da capoeira, podendo ser encontrado nas festas afro-brasileiras, principalmente nos sambas de roda.

A presença de uma pessoa carregando um berimbau geralmente indica que em algum lugar ocorreu ou ocorrerá uma roda de capoeira. Todo capoeirista, mesmo aquele que já praticou a arte da capoeiragem, logo fica atento, pois a presença do símbolo-mor da capoeira modifica seu estado de espírito e, no mínimo, traz boas recordações, através das quais diversos aspectos de sua alma podem se manifestar, seu corpo altera-se integralmente. As vivências ficam registradas nos corpos e podem ser ativadas por um estímulo externo e interno, como é o caso da presença do berimbau para o capoeirista. Alguns estudiosos como Serra as denominam de memória corporal. (SILVA, 2012, p. 45)

Nesse processo, utilizo o berimbau quase como uma extensão da minha voz cantada e falada. Percebo no seu toque uma reverberação da voz da capoeirista, como se o toque acompanhasse o som emitido pela voz e vice-versa. Lelo, professor de capoeira do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, em umas das aulas de toques de berimbau, falou que só seríamos bons tocadores de berimbau quando nós (alunos de capoeira) conseguíssemos entender o instrumento como a extensão do nosso próprio corpo. Entendendo o berimbau como a extensão do braço, o capoeirista consegue permanecer mais tempo segurando o instrumento, tem mais aprofundamento, intimidade, e, desse modo, consegue interiorizar melhor o ritmo, seguindo o embalo aumenta e estreita a relação entre corpo, voz e berimbau.

Para segurar o berimbau é preciso equilíbrio. Na mão esquerda (para os destros) o dedo mínimo fica por baixo da cordinha que sustenta a cabeça, os dedos anular e médio seguram na biriba, o indicador e o polegar seguram o dobrão (que pode ser uma moeda antiga e/ ou uma pedra de forma arredondada). Na mão direita o caxixi, geralmente é encaixado nos dedos anular e médio voltado para a parte de dentro da mão, o polegar e o indicador seguram a vareta (baqueta). O toque se dá na batida da vareta no aço. Tradicionalmente, o berimbau é um instrumento de três notas. No Grupo Nzinga, nossos professores costumam cantar as notas para facilitar o aprendizado na hora da excussão.

Sendo:

- 1- Tchim: dobrão encostado no aço admitindo uma folga, a vareta toca na parte de cima do dobrão, a cabeça fica levemente encostada na região da barriga ou do peito (depende de cada tocador). Dessa nota sai um som chiado.
- 2- Tom: dobrão desencostado do aço, cabeça desencostada da barriga ou peito, a vareta toca a parte abaixo do dobrão.
- 3- Tim: dobrão encostado firme no aço, cabeça desencostada da barriga ou do peito, a vareta toca logo acima do dobrão. Dessa nota sai um som mais agudo e firme, diferente da primeira.

Na presente pesquisa, apesar dos vários toques<sup>13</sup> existentes na capoeira, me debruço sobre o toque de angola advindo da Escola Pastiniana, ou seja, da linhagem do mestre Pastinha.

---

<sup>13</sup> Cada mestre capoeirista apresenta particularidades na excussão dos toques do berimbau, Rego (1986, p.58 – 69), traz uma lista com os nomes dos mestres e os toques por eles criados.

O toque de angola caracteriza-se pelos toques dessas três notas, representadas graficamente pelas três sílabas, na seguinte sequência: Tchim, Tchim, Tom, Tim.

Mesmo treinando o toque de angola, me dei a liberdade de realizar variações dentro do próprio toque e explorar as três notas do berimbau. O exercício foi realizar a junção de tocar, cantar e executar outras ações. Então, para que isso fosse possível, tentei no decorrer do treino ir juntando as partes e percebendo como meu corpo e minha voz respondiam a cada inserção.

- Cantar e tocar;
- Tocar e executar outra ação;
- Cantar e executar outra ação;
- Cantar, tocar e executar outra ação.

Percebi que, primeiro, eu precisava ter o mínimo de confiança em uma dessas ações, para só assim poder passar para uma próxima e chegar a executar duas ou três ao mesmo tempo. Ao cantar e tocar junto, por exemplo, percebo que posso alternar os momentos de foco, atenção, entre uma e outra. Assim, uma das ações parece acontecer involuntariamente, como se o meu corpo já a executasse organicamente sem a necessidade de desprender tanta atenção, num estado que o corpo já entende o que deve ser feito e parece executar e responder aos estímulos que são demandados no jogo (cena).

### **Movimentação, esquivas e golpes básicos**

Capoeira (1946) propõe uma organização do ensino da capoeira para alunos iniciantes, na qual o autor usa alguns princípios básicos para o jogo, divididos em elementos de movimentação, esquivas e golpes básicos:

**Elementos de ‘Movimentação’:** são os movimentos que possibilitam a movimentação da capoeirista na roda. Para tanto usamos: ginga (movimentação em pé), a negativa e o rolê (movimentação no chão), aú (movimentação de cabeça para baixo).

**Esquivas:** são movimentos que a capoeirista usa para se esquivar (escapar) dos golpes, sendo eles: cocorinha, resistência, queda de quatro.

**Golpes básicos:** são golpes de ataque, sendo eles: meia lua de frente, armada, queixada, martelo no chão, chapa-de-costas, benção (chapa de frente), martelo em pé, meia-lua de compasso (rabo-de-arraia).

Ponto que, no universo da capoeira, existem muitos outros movimentos, esquivas e golpes, e cada Mestre e/ou capoeirista tem autonomia para criar e improvisar na hora da roda. Para meu treinamento atorial, neste processo, escolhi alguns movimentos desses listados acima, respeitando meu tempo de contato com cada um deles. Assim, a escolha inicial não foi determinada, acontecendo no decorrer dos treinos, de acordo como a memória do meu corpo respondia aos estímulos da capoeira e o que ele tinha guardado de mais relevante até o momento.

Neste caso, utilizo com mais frequência:

**Elementos de ‘Movimentação’:** ginga, negativa, rolê, aú.

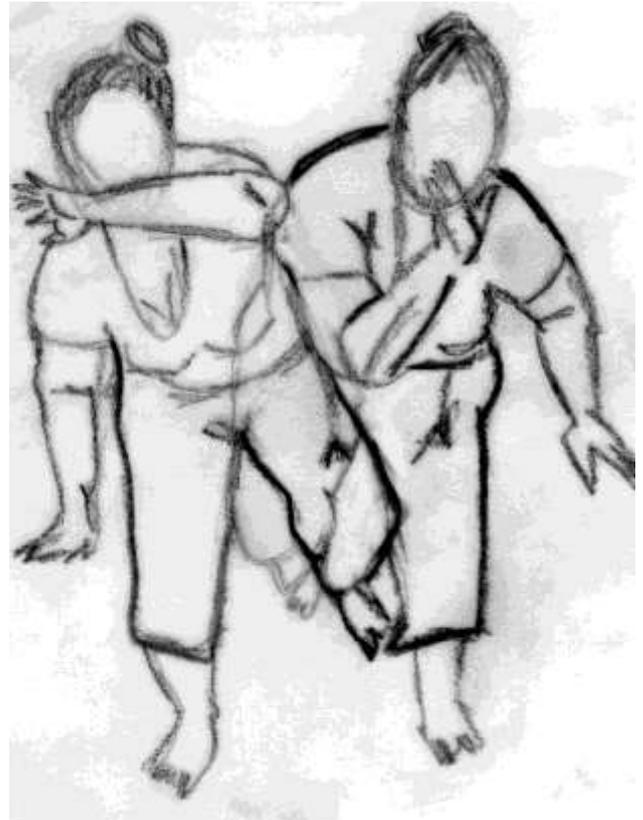
**Esquivas:** cocorinha

**Golpes básicos:** meia lua de frente, armada e meia-lua de compasso (rabo-de-arraia)

Deste modo, começarei com a ginga por entender, assim como Silva (2012, p.81), que ela seja muito mais que a possibilidade da movimentação de pé na roda, sendo entendida como principal fundamento da capoeira.

Mestre Pastinha descreve sua interligação ao afirmar: “A palavra ‘ginga’, em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos do corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torna-lo vulnerável à aplicação de seus golpes”. (SILVA, 2012, p. 83)

Assim, entendo, a partir da minha vivência com a capoeira, que é da ginga que emergem as demais movimentações. Logo, os movimentos serviram para compor uma sequência a qual passei a utilizar com frequência nos treinos na sala de ensaio, a fim de organizar de maneira mais sistemática meu próprio trabalho.

**Imagem 7 Ginga**

## Ginga

Para Silva (2012, p. 82), “sem ginga não existe capoeira”. A ginga é um movimento de deslocamento contínuo, no qual a capoeirista se desloca para a direita e para a esquerda, alternando as pernas para frente e para trás. Os braços ficam sempre em oposição aos pés: braço direito na frente, pé direito atrás – braço esquerdo na frente, pé esquerdo atrás. Essa alternância e este balançar é utilizado pela capoeirista na intenção de não se identificar sua base, seu ponto de equilíbrio, ludibriando o adversário enquanto se prepara para o golpe. Ela alterna o peso do seu corpo entre um pé e outro, ou mesmo para as mãos, ou para qualquer ponto do seu corpo, com exceção das nádegas, que nunca devem encostar no chão. Dessa maneira, “ao olhar para o corpo na capoeira, pode-se perceber a presença das oposições em alternância como um caminho para manter um equilíbrio. Esse equilíbrio, portanto, origina-se no interjogo de opostos, firmeza e leveza.” (SILVA, 2012, p.82)

Na imagem 5 (de abertura deste subcapítulo) é possível perceber o deslocamento dos pés e dos braços, com uma das mãos sempre com a palma virada para o chão, preparada para uma possível queda, e a outra para defender o rosto. As pernas alternam e os joelhos semiflexionados permitem que a capoeirista possa ter impulsos de ir ao chão com mais facilidade ou dar saltos, sempre com a pretensão de se livrar de um possível golpe.

Para a capoeirista, a busca pelo equilíbrio faz parte do jogo e de sua prática prodigiosa, numa negociação constante entre forças envolvidas no jogo. Ela não busca respostas fáceis, seu corpo não renuncia a nenhuma conformação que vem a ser apresentada durante o jogo. O que importa é o movimento contínuo.

Este jogo de oposição, segundo Rego (1968, p. 56), torna o jogo da capoeira algo difícil e que exige uma atenção “extraordinária”, pois qualquer movimento incerto pode ser fatal. A capoeirista deve manter seu corpo leve, flexível e gingar durante todo o jogo, enfatizando mais uma vez o valor fundamental da ginga para o jogo da capoeira. “Da ginga é que saem os golpes de defesa e de ataque, não só golpes comuns a todos os capoeiristas, como os pessoais e os improvisados na hora.” (REGO, 1968, p.57)

Na ginga está impresso o que há de mais pessoal em cada capoeirista, pois não existe uma regra fixa de como gingar, estando suscetível a improvisos e, talvez por isso, durante a ginga, eu

perceba uma liberdade na excursão do movimento. Durante o processo de criação, a ginga também aparece como um movimento primeiro e dele derivam vários outros, outras formas de se locomover, de andar e até mesmo de gingar. Vario o ritmo, a direção e a velocidade dentro da própria ginga. Durante a ginga, existe o tempo da observação, do planejamento, sem que o fluxo da energia da roda pare; ela mantém o corpo vivo e atento, pronto ao inesperado.

Renata de Lima Silva, (2016), em *Corpo, limiar e encruzilhada*, denomina a ginga como ‘ginga pessoal’, sendo assim o momento que se toma consciência do corpo e do lugar a ser expandido. “A ginga pessoal, no nosso corpo é como a fumaça que se desenha e se transforma no espaço” (SILVA, 2016, p.146). Dessa maneira, a autora utiliza a ‘ginga pessoal’ para estudar as qualidades do movimento e da relação do movimento com o espaço, não sendo utilizada a ‘ginga pessoal’ como um elemento de criação de matrizes no seu processo criativo em dança. Nesta pesquisa, o foco também não foi a criação de matrizes cênicas a partir da capoeira e nem a partir da ginga, mas sim entender o lugar ‘entre’ a criação (inspirações dos sujeitos poetizados) e o preparo do corpo por via do treinamento com a capoeira, no qual ambos sejam convergentes ao processo criativo diante da tessitura de uma dramaturgia da atriz. A ginga no trabalho é entendida numa relação entre movimento e espaço, na qual o movimento ganhou formas e se expandiu durante o treinamento.

### **Negativa, rolê e aú**

A negativa e o rolê são movimentos básicos para a movimentação próxima ao chão. A relação com o chão, principalmente para as capoeiristas da angola, é muito forte. Muitas vezes ouço minhas/meus professoras(es) e mestras(es) de capoeira falarem que devemos ser amigos do chão.

Segundo Silva (2012, p. 84), na negativa, de acordo com várias mestras(es), encontra-se o princípio da busca por equilíbrio dentro do jogo de opostos, que parte do advento que a capoeira é positiva e negativa.

O trabalho com oposição na capoeira é de certa forma basilar. Lima (2002, p. 111) mostra que esse princípio nasce a partir da negação, ou melhor, da negativa. A *negaça*, como é mais conhecida, é a habilidade que a capoeirista tem de *negaciar* seu golpe, confundindo seu

adversário. Ela surrupia sua intenção com o golpe realizando-o no sentido contrário de seu objetivo.

A habilidade de *negaciar* o movimento é a forma que a capoeirista tem de ludibriar seu adversário, confundindo e se preparando para o ataque. Na *negaça* existe a movimentação de cabeça, mãos, pés, joelhos – todo corpo pode estar envolvido ou apenas parte dele. A finalidade é burlar a atenção do outro jogador, desvirtuando sua atenção. A *negaça* é a essência da capoeira, da brincadeira, e exige muita desenvoltura.

*Oi sim sim sim  
Oi não não não  
Mas hoje tem amanhã não  
Mas hoje tem amanhã não<sup>14</sup>*

No entanto,

é importante fazermos uma pequena trajetória: da ginga nascem todos os movimentos da capoeira, tanto os movimentos de ataque como de defesa. A negativa nasce da cocorinha, que nasce a esquiva, que é parte constitutiva da ginga. (SILVA, 2012, p. 84)

Portanto, existe uma ligação entre os movimentos, no intuito de não perder a fluidez na hora de executá-los. No momento de descer na negativa, na intenção da capoeirista de se defender dos golpes em níveis médio e alto, ‘cair’ na negativa é uma consequência natural para se proteger dos golpes que causam o desequilíbrio. Porém, só descer não basta: é preciso afastar-se ou aproximar-se da adversária, tanto para ‘fugir’ do golpe como para causar o desequilíbrio na outra jogadora pelo fato de estar muito próxima da sua perna. Nesse momento, uns dos movimentos mais utilizados é o rolê, que causa um afastamento e/ou uma aproximação da adversária sem perder o contato visual.

Já no aú a capoeirista realiza a movimentação com a cabeça voltada para o chão, diferente do rolê, que tem como objetivo principal o deslocamento na roda. O aú apresenta uma qualidade de defesa e/ou ataque, pois com as pernas para cima a capoeirista fica livre para movimentá-las quando necessário. Capoeira (1968, p.51) ressalta que no aú a capoeirista aprende o equilíbrio

---

<sup>14</sup> Música ‘Oi sim sim sim’ domínio público.

dinâmico, um equilíbrio no próprio movimento. O aú com as pernas abertas é comum na *regional* e com as pernas mais fechadas, na *angola*.

### **Cocorinha**

A cocorinha é um movimento de esquiva, em que a capoeirista tenta escapar do golpe, principalmente dos golpes em níveis altos e que venham da horizontal. A capoeirista desce no sentido vertical, plantando os dois pés no chão, protegendo a cabeça com um dos braços e a outra mão espalmada no chão. É comum e estrategicamente pensado que quando se desce na cocorinha, a capoeirista dê um pequeno saltinho se aproximando da adversária, pois essa aproximação causa o desequilíbrio, deixando a outra sem muitas defesas.

Como atriz, essa tensão é benéfica para meu trabalho. Não saber em que momento posso ser atingida por um golpe, uma rasteira, dilata minha percepção e me coloca no estado de presença para entrar na roda (cena). Meus movimentos não são meras repetições; são respostas ligeiras do que acontece, o aqui e o agora da cena - ação e reação - percebidos e vistos por quem assiste. “Mexer com o equilíbrio é também alterar a dinâmica com que o corpo é cotidianamente visto” (LIMA, 2002, p.105). Desse modo, descer na cocorinha ou se afastar da adversária quando a outra se aproxima demasiadamente, na intenção de encontrar uma base sólida, é natural para a capoeirista.

Imagem 8 Meia Lua de Compasso ou Rabo de Arraia



### **Meia lua de frente, Armada, Meia lua de compasso (rabo de arraia).**

Meia lua de frente, armada e meia lua de compasso são golpes bastantes característicos da capoeira. Para conseguir executar tais movimentos foi preciso perceber os pontos de equilíbrio no meu corpo e entender as necessidades solicitadas por cada um deles.

Na meia lua de frente, a capoeirista se encontra com uma perna esticada para a frente e outra para trás. A perna que está atrás, se posiciona na frente e realiza um movimento de semicírculo, retraindo-se ao lugar de partida para que, em fluxo, outro movimento seja executado. A capoeirista, pronta para as adversidades do jogo, deve ter o controle de seu corpo para saber o momento certo de soltar, reter ou se esquivar do movimento. O corpo todo se encontra em atividade, pronto e preparado para agir. O jogo ganha uma fluidez composta por movimentos suaves e vigorosos, sem a intenção de golpear o adversário. O objetivo de não atingir causa no corpo um efeito de contenção necessários ao jogo, no qual as atenções devem estar voltadas a todos que estão na roda, até mesmo durante os movimentos mais rápidos.

Na armada, a capoeirista torce o corpo, realizando uma rotação no quadril de forma que ela veja sua oponente. Só depois de estabelecer o contato visual ela solta a perna no golpe de semicírculo, voltando seu corpo para frente. Quanto mais a capoeirista rotaciona o quadril para o lado oposto, mais forte e vigoroso é o movimento. Existe um empurrar para reter a força e soltar e, visualmente, o movimento parece fluido e constante, mas o corpo está vivo, com sua musculatura em estado de alerta e pronto para seguir com os demais golpes. Neste caso, o trabalho com o princípio da oposição para o ator, de acordo com Lima (2002, p. 113), funciona como provocador de novas conformações, no qual recuar é reunir forças para uma retomada e a pressão é o estímulo para a reação.

Já na meia lua de compasso ou rabo de arraia (imagem 7 que abre este subcapítulo), o golpe é realizado levantando-se uma das pernas e rodando, de modo a fazer um semicírculo, mas com as mãos no chão e com as costas voltadas para a oponente. É um golpe que exige controle absoluto da praticante e pode ser executado de forma ligeira ou vagarosamente.

Em geral, o rabo-de-arraia (como é chamado na *capoeira angola*) é realizado de forma mais lenta, com os movimentos mais calculados, as duas mãos totalmente apoiadas no chão e a perna completando todo o semicírculo, próprio do golpe. Na *capoeira regional*, a meia lua de

compasso (como normalmente é chamado) é feita mais rapidamente. As mãos podem ou não tocar totalmente o chão, a perna é jogada um pouco mais alta e a capoeirista se preocupa mais com seu deslocar.

A complexidade desse movimento é encontrada na identificação de seus opostos: é preciso demarcar um eixo central onde será realizado o movimento de 360° e a puxada da mão é algo importante, pois demarca a rotação do quadril, dando apoio e direcionando o movimento. Essa destreza perpassa a habilidade que a capoeirista tem de estar presente – corpo e mente – atenta ao outro jogador (acontecimento dentro da roda) e aos demais participantes (acontecimentos fora da roda).

### **Treino/ Ensaio**

A capoeira como treinamento fez com que eu trabalhasse e reanimasse qualidades importantes para o meu trabalho de atriz, como prontidão, presença, agilidade, desenvoltura e improviso, tudo isso organizado no treinamento de caráter psicofísico.

Tais qualidades já podiam ser percebidas apenas com a prática da capoeira, sem destiná-la para o processo criativo. Por este motivo, passei a organizar meus treinos iniciais de forma muito parecida com aquilo que vivenciava dentro dos grupos que fiz e ainda faço parte. O treino começa com a música, que já instaura um clima diferenciado na sala. Neste momento, começo a ouvir as histórias trazidas pelas canções, histórias que exaltam memórias de um povo sofrido, de um povo forte, resistente e que arrumou meios de se libertar. Ouvir a música, realizar os movimentos e pensar nos sujeitos em situação de rua me fez perceber confluências e informações que, a princípio, pareciam difíceis de se criar. No início, não imaginava a possibilidade de conexões tão aparentes entre capoeira, pessoas em situação de rua e teatro. A capoeira, neste processo, começava a ganhar um lugar além de um treinamento que visa a um preparo físico de atriz: ela entra como componente e colaboradora para a criação do processo como um todo.

Aos poucos percebi que o deslocamento da capoeira do seu meio habitual (grupos e pessoas que treinam capoeira) causava no meu corpo e no meu fazer uma grande diferença. Deslocada dos grupos, o caráter filosófico, de roda e de ritual da capoeira, deu lugar às possibilidades de treino, com qualidades a serem exploradas no âmbito artístico e ritualístico dentro do teatro,

sendo seus elementos (movimentos, cantos, instrumentos, vestimenta) ressignificados e inseridos dentro de uma proposta geral no processo de criação. Desse modo, trazer a capoeira para dentro do processo de criação por si só já tira ela dos moldes convencionais e me instiga a investigar formas de treinamento criativo a partir desse fazer.

Dessa maneira, durante o processo, tentei trabalhar o canto concomitante ao movimento, de forma a entender como um e outro modificavam meu corpo. Silva (2012, p. 12) discute sobre a importância de se movimentar e cantar junto para os estudantes de capoeira e mostra como organiza seus treinos, a priori, na inserção de movimentos novos. O autor primeiro realiza o movimento, aos poucos e devagar, sem o canto, mostrando como se faz. Com isso, o aluno capoeirista aquece e alonga as articulações e descobre sua maneira particular de se movimentar. Quando o capoeirista adquire o mínimo de domínio em relação ao movimento, ele é estimulado a cantar, o que permite à movimentação ganhar um ar de desenvoltura e descontração, assumindo as características mais orgânica pelo corpo, além de eliminar a maneira marcada e mecânica próprias de um corpo preocupado com o fazer. O entendimento corporal, para Silva (2012, p.13), dá-se de duas maneiras na capoeira: a primeira teórica (momento que se entende como se realiza o movimento no espaço) e a segunda prática (momento que se sente, se vivencia o movimento no corpo).

No Grupo Nzinga e, conseqüentemente, na minha prática, entendemos que os movimentos acontecem sempre em torno do nosso eixo, formando com isso quadrantes, o que facilita nosso entendimento do movimento no espaço e, “de modo cumulativo, as direções, as dimensões e os planos resultam em volume, o espaço tridimensional que o corpo de fato ocupa” (SILVA, 2012, p. 76). Assim, ter noção do seu próprio eixo, ou dos eixos x, y e z (usando a linguagem matemática) que o corpo ocupa, atribui à capoeirista mais liberdade e autocontrole na hora da execução do movimento, diante do seu oponente e das demais pessoas na roda.

Nos ensaios, a música dá o ritmo e o tom ambiente, presente do início até o fim; os movimentos chegam aos poucos, realizo uma corrida, caminhadas, esquivas no nível médio e a partir disso passo para a ginga.

A ginga começa como se começa nos treinos do grupo, de um lado para o outro. Porém, realizo-a de forma mais consciente e passo a perceber melhor meu corpo, a mudança de apoio dos pés, a rotação do quadril e a mudança dos braços. Com a repetição e o cansaço, a ginga vai assumindo outros ritmos: pés, braços e mãos vão sofrendo adequações necessárias ao movimento do corpo e se adaptando ao ritmo da música que está sendo tocada no momento.

Depois de ter iniciado o movimento, aos poucos, começo a cantar, respondendo ao que está sendo tocado, ou mesmo canto alguma música específica, escolhida por mim.

Observei que um terceiro estado é instaurado no corpo e na sala quando o canto se une ao movimento. Nem movimento nem canto aparecem em sua forma original: eles se reajustam à nova situação, a respiração e o cansaço tomam espaço deixando o meu corpo menos racional. Desse modo, o corpo parece conduzir de forma mais livre tanto o próprio movimento quanto a voz, que fica mais solta e despreocupada com a afinação, o que faz sobressair as qualidades sonoras do som. Para Silva (2012, p.12) o estudante de capoeira que “canta e se movimenta tem mais facilidade para descontrair-se e, conseqüentemente, envolver-se em um clima agradável para trabalhar a si mesmo”.

Desse modo, comecei a usar roupas brancas, especificamente as roupas do treino de capoeira, em todos os treinos/ensaios. Aos poucos inseri outros objetos, como tecidos diferentes. Com esta base branca de treino é como se a capoeira estivesse impregnada na minha pele e no meu corpo, como se dela eu não me despisse nunca e apenas acrescentasse outras experiências. De alguma forma, estar vestida assim fez com que a capoeira pertencesse ao processo criativo, tanto quanto os sujeitos em situação de rua. Suas músicas, seus movimentos se misturavam ao barro vermelho.

*Lembá ê Lembá...  
Lembá do barro vermelho  
Lembá do barro vermelho  
Lembá do vermelho barro...<sup>15</sup>*

Durante este tempo de ensaios e encontros comigo mesma, com a capoeira, com os sujeitos de rua e as energias que habitam em cada um desses ambientes, defini uma sequência de treino que serviu para preparar meu corpo/voz de forma que o treino e o processo criativo se fundiram durante o trabalho.

1 – Armar o berimbau.

2 – Toque de angola, notas separadas, outros toques (teste de berimbau).

3 – Cantar e tocar o berimbau.

---

<sup>15</sup> Música ‘Lembá ê Lembá’, Mestre Jogo de Dentro. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=c0hUXgZguPc> > Acesso em: 02 de jul. de 2017.

4 – Cantar e alongar com os movimentos da capoeira.

5 – Corrida de frente, de costas, de lado. Descida na base (plano médio).

6 – Movimentos nível baixo (negativa, negativa e rolê, aú).

7 – Sequência: meia lua de frente, armada, aú, rabo-de-arraia, cocorinha. Esta sequência foi definida em um dos ensaios e com ela trabalhei de modo a desconstruir o formato padrão de execução dos movimentos. Sendo assim, não segui à risca o finalizar de cada golpe; tentei trabalhar a fluidez entre eles, mesmo que para isso fosse preciso alguma modificação. Quando realizei essa sequência foi como se houvesse uma ligação com a capoeira de forma mais rápida, permitindo que ela fosse usada antes de entrar em cena para acordar o corpo e deixá-lo vivo para a cena. Aos poucos, executar a sequência foi como dançar e a partir disso fui incluindo qualidades ao movimento, qualidades da terra, água, ar e fogo, variando os ritmos e as intensidades de cada um, reverberando na construção da dramaturgia e no processo criativo como um todo.

Durante o treino, inspirações que me ligam aos sujeitos poetizados vão aparecendo. Esses acontecimentos criativos não acontecem de forma linear: vem aos poucos no momento do ensaio ou mesmo fora dele. Começo a traçar relação com as histórias e com o que acredito ser mais peculiar a cada um dos sujeitos em situação de rua presente nesta pesquisa.

Imagem 9 Mongo



## O homem que desenhava

Os riscos cinza marcam o chão das calçadas do bairro do Canela, próximo à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Numa encruzilhada, uma placa de metal que serve como suporte para propagandas. Ela possui um pouco acima um ferro cilíndrico que permite ser rotacionada ilimitadamente. O som, grunhido do ferro, ecoa na rua. Uma mão curvada roda sem parar. Uma mão curvada roda e só para, para rabiscar o chão das calçadas.

O ferro emite um som fino, som sereia, que nesta cidade de praia creio que, ao invés de atrair os marinheiros, deve espantá-los. Espanta a todos que passam, menos um menino, um rapaz, com seus vinte e poucos anos, branco, franzino, cabelo liso preto, de óculos de grau. Ele diz ser bipolar e entende bem desses problemas da mente; afirma que o homem que desenha e rotaciona o ferro na encruzilhada sofre de esquizofrenia e que, combinado a essa doença, ainda faz uso de drogas.

Oi, tudo bem? A senhora trabalha aqui nesta vendinha, conhece aquele senhor que fica ali girando aquele ferro? – O que eu sei é que ele atende por Mongo, fica aí o tempo todo, tem família mas não quer ir embora. Esse menino deve saber melhor que eu. Oi tudo bem? Você já chegou a conversar com ele? – Mongo? Já o levei até pra minha casa, dei comida, ele tomou banho. Você sabe o que ele tem? – Ele é esquizofrênico, digo por que sou bipolar e entendo dessas doenças. Às vezes o pessoal do hospital o leva.... Corta o cabelo, dá remédio... Ele volta até bem. Começa a guardar carros, depois começa a consumir droga, para de tomar o remédio e olha aí no que dá. Quando ele está agitado assim não é bom nem falar com ele. Em crise fica muito agressivo. Você precisa passar todos os dias por aqui, falar - Oi Mongo! Tudo certo? Desse jeito ele começa a ganhar confiança, não adianta falar com ele assim.

O falar com ele assim diz respeito a minha abordagem. Antes de falar com este menino e com a senhora da barraquinha, eu havia tentado uma aproximação. Sentei perto de Mongo que estava na calçada, sua perna tinha uns riscos de cor de tijolo, avermelhado, diferente dos riscos cinzas marcados nos desenhos do chão. Ele usará tijolo, naquele dia, para desenhá-los nas calçadas e no próprio corpo. Na sua frente uma carteira de cigarros, perguntei se ele teria o interesse de aceitar o cigarro que tinha em minha mão. Aceitando, tentei puxar uma conversa, perguntar o significado dos desenhos e dos números que tinham no muro próximo ao ferro que ele gira várias vezes ao dia. Ele pegou a carteira de cigarros em sua frente e me mostrou o número vinte.

Pensei... Vinte? No muro, do outro lado da pista, perto do ferro, havia escrito dezessete e dezoito. Falta o dezenove!?! Nossa conversa tinha um tempo dilatado, vazio, falávamos o que ele respondia. Mongo tem um olhar vago um jeito de dialogar diferente do convencional e eu tinha que me adaptar àquele modo de comunicação totalmente diferente do meu. Perguntei seu nome. Ele folheou uma revista e me mostrou Jorge Luís. Seria mesmo seu nome? Ele sabia ler? Pois me mostrou um nome próprio de fato. Existe um mistério que envolve este homem. Tentei conversar um pouco mais. Ele virou seu corpo contra o meu e disse: tá conversando demais, tá querendo saber demais. Me pediu para ir embora.

Saí. Tentei ficar longe. Aproximei-me da barraquinha e das pessoas que lá trabalhavam. De longe Mongo curiava minha conversa com o menino e a senhora da venda, ele sabia que estávamos falando dele. Ele levantou, atravessou a rua e o garoto o chamou com tom de intimidade. Ei Mongo! Como você está? Vem cá, aperta minha mão. No rosto de Mongo o sorriso tímido, um sinal que mostrava que reconhecia aquele garoto como alguém de sua confiança. Ele apertou sua mão. Quando o menino tentou me apresentar e disse que eu gostaria de conversar com ele, ele não hesitou e saiu. Foi direto para o ferro e começou a girar, ele estava transtornado. Fui aconselhada, mais uma vez, a voltar em outra hora quando a crise houvesse passado.

O homem que desenha, que deixa seus rastros nas calçadas, parece criar plantas baixas de prédios nunca construídos. Seus riscos incorporados no corpo mostram que não existe um limite para fazê-lo. Rabiscos simétricos uns com os outros, como cálculo matemático. Homem de pele negra, nariz largo. Às vezes aparece com a cabeça toda raspada. Roupas sujas, umbigo estufado. Cigarro na mão suja. Os olhos vermelhos, de brilho triste, mostravam a vastidão do nada, do além, do desconhecido das mentes humanas.

## CORPO CÊNICO: UM LIMIAR DE MUNDOS PARALELOS

Malandro mandou me chamar  
Pra jogar capoeira na beira do cais  
Malandro mandou me chamar...  
Toca o berimbau....  
Toca o berimbau.  
Que eu quero jogar.<sup>16</sup>

Ao conduzir e investigar um processo de criação, sensibilizada por três pessoas em situação de rua, como já abordei no capítulo 1 e 2, fui amparada pela técnica corporal advinda do treinamento com a capoeira, na qual me propus, também, a mergulhar no meu corpo, percebendo suas afetações e limitações dentro do próprio ambiente da rua e do exercício com a capoeira. Aos poucos, durante os treinamentos e ensaios, comecei a entender meu corpo como o ponto de partida e o ponto de vista neste processo. Neste capítulo 3, falo sobre os caminhos poéticos encontrados durante este percurso, diante da potencialização do meu corpo cênico (por via da capoeira), por uma percepção de um corpo em estado de rua, que desemboca em ações cênicas importantes para a construção da dramaturgia da atriz. Perceber esse estado me ajudou a tramar e compreender a construção deste processo, por entender o corpo cênico segundo Fabião (2010, p. 324), como o corpo em “estado de experiência e experimentação”. E é assim que me coloco neste percurso, em constante experimentação do meu corpo no mundo e o mundo no meu corpo, sensibilizada e transpassada pelos estados que me motivam à ação.

Segundo Maurice Merleau-Ponty (1999, p.108), o corpo não só ocupa um espaço no mundo, como também se constitui, ele próprio, como dimensão do próprio mundo. Por conseguinte, enquanto corpo, me faço mundo, concretizo e ressignifico o mundo em carne e dessa forma abro espaços para os traspassamentos do meu corpo que se transforma em arte.

A concepção corpórea cultural foi o *insight* diante de uma busca por tentar entender a influência do meio e suas colaborações para este processo. Para entender melhor as influências estéticas e culturas que me influenciavam dentro da cidade de Salvador/ BA, recorro aos estudos de Bião (2000), quando ele elenca as maiores contribuições estéticas encontradas na cultura das pessoas da cidade. Segundo ele, nossa primeira matriz seria a humana, a vida animal, e, posteriormente a matriz advinda da religião que acaba por gerir e determinar muitos de nossos comportamentos

---

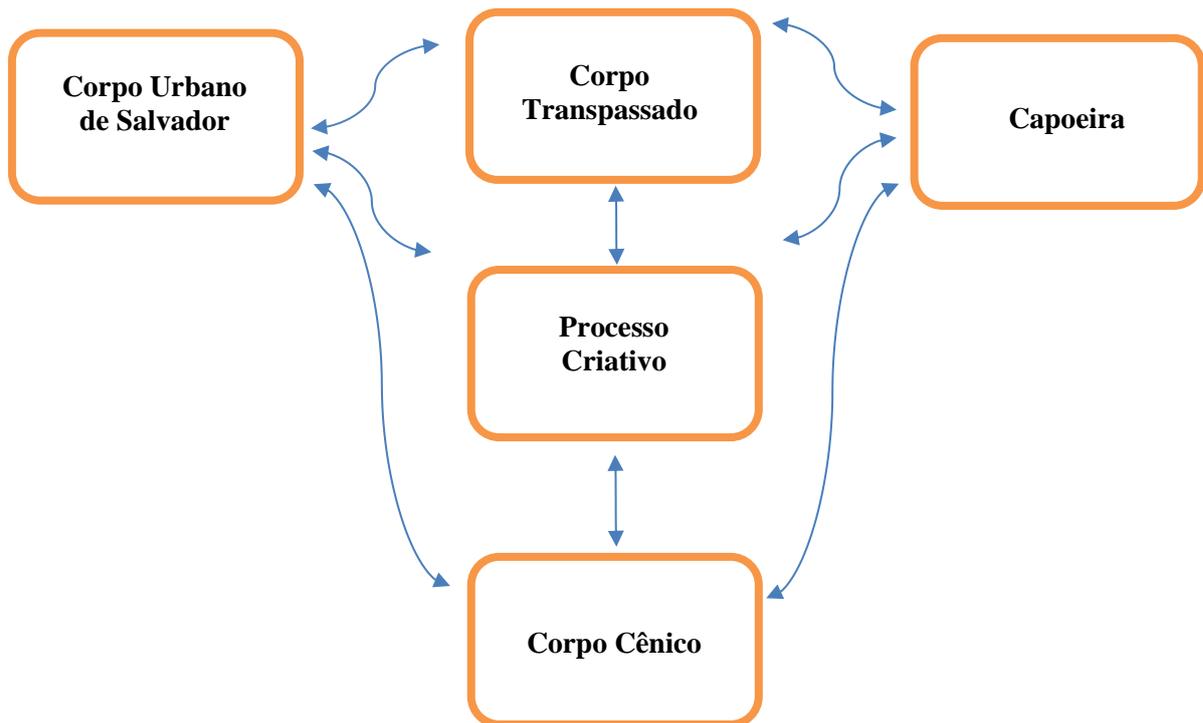
<sup>16</sup> Música ‘Malandro mandou me chamar’, domínio público.

e formas de enxergar o mundo. Em Salvador existe um predomínio da matriz africana, dos povos Banto (atualmente ocupadas por Angola, Moçambique), Sudanesa (atualmente ocupadas por Nigéria e Benim), ainda por matrizes linguísticas e religiosas nativas (tupi-guarani), matrizes ibéricas, celta, judaica, latinas, árabes e mulçumanas. Assim, falar de matriz estética é como “...definir-se uma origem comum, que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem filhas da mesma mãe...” (BIÃO, 2000, p. 15), algo que consegue além do tempo se ressignificar e manter-se vivo no cotidiano das pessoas e em suas manifestações culturais. Assim, diante dessas interferências, esses entrecruzamentos de culturas dentro do próprio meio pesquisado e das memórias do meu corpo impregnado por diversas culturas, que algumas vezes convergem e outras divergem dos sujeitos observados, começo a entender algumas escolhas de materiais dentro da minha prática, escolha do figurino, das movimentações, da colocação do corpo em cena, diante do constante processo de retroalimentação com o meio e com as minhas próprias memórias.

*A capoeira se lambuzou de barro, purpurina, papel, cigarro. Se metaforizou nas letras garranchadas, nos desenhos de formatos geométricos. A rua se transformou, em gunga, em médio e viola. Na rua cá e poeira lá, de lá pra cá, de pé no chão. Qual o limite entre meu corpo e o ambiente em que vivo?*

A decisão de falar a partir do corpo, a partir do corpo transpassado, advém de ter encontrado nele o caminho para a condução deste processo de criação. Pois, no momento em que deixei o meu corpo falar através do seu movimento, experimentei na sala de ensaio sensações e sentimentos suscitados tanto pela aproximação perante os sujeitos poetizados, quanto pela minha própria bagagem cultural.

Desse modo, as escolhas teóricas e as práticas tentam nutrir as demandas do corpo, de maneira a compor a criação. Para organizar as ideias, ter maior clareza das reflexões alcançadas, disponho do fluxograma que mostra as relações tramadas frente às escolhas realizadas no decorrer deste trabalho, proporcionando uma visão panorâmica destas relações e uma retomada dos conteúdos desenvolvidos e necessários ao processo de criação convergindo ao corpo cênico e desembocando na ação cênica.



Ao visualizar o fluxograma entendo que mais importante do que obter um ‘produto’ final desta pesquisa, é entender os caminhos percorridos, o que me foi necessário à criação. Assim, o fluxograma assume um formato de útero, que aparece como imagem de matriz geradora, que se nutre e é nutria pelo corpo. O corpo urbano e a capoeira ocupam o lugar dos ovários, célula fértil, pronta para ser fecundada. A fecundação acontece no meu corpo transpassado, gestado dentro do processo de descoberta na sala de ensaio, gerando um corpo cênico, um corpo ‘pronto’, porém inacabado para a cena, que se encontra no limiar entre o que está fora e dentro ao mesmo tempo. Meu corpo cênico, assim como uma criança que acaba de nascer, se nutre e se modifica a cada troca com o ambiente externo, a cada tentativa de concretização do processo inacabado da gestação. Por isso, para mim, foi tão importante realizar pequenas mostras que pudessem dar conta do que estava sendo gestado.

Quando Antônio Araújo (2012) fala sobre o processo artístico, afirma que esse é um lugar movediço, cheio de incertezas, de forma que ao criarmos produzimos uma teoria e o conceito é proveniente da prática. Contudo, há um saber na prática artística que emerge do fazer, do sentir, do estar aberto à experiência e à troca. Assim,

Pesquisamos lançando mão de sons, narrativas, imagens, lugares, aparatos tecnológicos, corpos, depoimentos autobiográficos, os quais não almejam apenas produzir sentidos, mas buscam criar experiências, mobilizar imaginário, despertar memórias e reflexões, potencializar afetos, estimular

ações, estabelecer elos comunitários, promover diálogos. Evocação de mundos e de possibilidades, mais do que assertivas categóricas ou comprovações de hipóteses. (ARAÚJO, 2012, p.106)

Desse modo, entrar na sala de ensaio permite evocar outros mundos vividos e sentidos nas ruas, nas narrativas dos sujeitos, nas imagens, e essas provocativas fazem surgir uma mescla de sentimentos, sensações, difíceis de serem explicados, uma energia vibracional, algo que movimenta a ação e que se aproxima das energias invisíveis (porém sentidas) dos rituais religiosos – do ritual da capoeira. Uma energia que, acredito, liga os corpos no universo e me faz perceber o corpo como um campo energético capaz de trocas relacionais que não necessariamente precisa do outro: é preciso se fazer presente, interagir. Interagir através do olhar, da tomada de consciência, do estar aberto ao outro e ao ambiente. Essa troca de energias influenciou e fez parte de todo processo dentro e fora da sala de ensaio.

*Eram cabeças flutuantes, cabeças que falavam e traziam as vozes daquelas pessoas em situação de rua, com as quais teria passado todo meu dia. Atormentavam o sono. Elas apareciam aos pedaços, boca, olho, nariz.... Tinha uma imagem turva e mal definida.*

O ambiente, o treinamento e a aproximação com as pessoas em situação de rua, misturam-se e geram uma energia que chamo de energia da rua, que compõem o *ser da rua*, o ser presente na ação cênica, advindo da inspiração dos sujeitos poetizados e das interferências do próprio ambiente de rua. Essa energia está contida no corpo transpassado e me proporciona a sensação de um estado - o estado de rua. Perceber esse estado de rua no meu corpo foi fundamental para o desenvolvimento e entendimento da prática.

*Vivemos no mundo repleto de mundos paralelos, de elos invisíveis ávidos a serem despertados. Vivemos num mundo que precisamos decifrar para entender e para ver. Aqui está o mundo.... Esteja aberto a ele. Se conecte a ele. Tudo está posto. É preciso se conectar, estar disposto – disponível – a.*

Falar do estado de rua é uma tentativa de descrever o estado do meu corpo nos momentos de experimentação (na sala de ensaio) ou durante a ação cênica (momento em que há troca com público), um estado de alerta, de prontidão, de olhar ligeiro, de ser/estar no ambiente de rua em

que ao mesmo tempo ‘tudo’ parece permissível, porém o espaço é limitado para uma possível permanência<sup>17</sup>. O estado de rua é estar na rua, perceber, sentir mesmo que seja minimamente, cenicamente, o que é estar em situação de rua. Nesse momento, sinto que meus poros estão abertos e atentos. Não perco o foco e me ligo a cada partícula do ambiente. É como se as moléculas do ar entrassem em suspensão e eu conseguisse sentir e ser transpassada por todas elas. Uma percepção parecida é descrita por Fabião (2010, p. 325) ao falar sobre o estado cênico. A autora entrevista algumas artistas para saber o que significa e que tipo de sensação pode ser descrita por elas no momento que estão atuando. Assim, Denise Stoklos fala que, durante seus ensaios em alguns trabalhos específicos, ela costumava ter a sensação de que iria sair de si mesma, como se fosse perder a consciência. Já Alina Troiana diz sentir um estado de elevação, como se estivesse sem corpo, em uma experiência espiritual.

Entendo o estado cênico como algo decorrente de uma potencialização do corpo cênico. O corpo cênico se apresenta como a confluência de trabalhos operacionais, psicofísicos, no qual encontra-se “cuidadosamente atento a si, ao outro e ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (FABIÃO, 2010, p. 322). Esse corpo conectivo voltado para a cena foi sendo trabalhado por mim através do ritual da capoeira, com seu treinamento psicofísico, e das energias da rua.

A energia da rua aparece como algo que vibra – uma vibração. Oliveira (2009) entende os princípios da cosmogonia e das relações sociais, presentes no conceito de ancestralidade, a partir do entendimento dos princípios e mitos, do povo Dogon (antigos povos africanos), que compreende a ancestralidade não como algo retilíneo e sim em forma de zigue-zague, esse movimento fluído e constante do universo é o responsável pela formação do homem. Desse modo,

a vibração é o que açabarca toda a extensão do movimento e toda criação contextual. Seja os ruídos antiquíssimos do espaço sideral, seja o farfalhar das folhas das árvores nas florestas, tudo é vibração e daí ela poder trafegar de um extremo a outro. Suspeito, inclusive, que o que faz a vibração vibrar é o permanente contato dos opostos em sua dinâmica. O homem é resultante-síntese dessa dinâmica. (OLIVEIRA, 2009, p.7)

---

<sup>17</sup> Existe uma cultura de higiene social em Salvador no qual as pessoas em situação de rua são abordadas, principalmente à noite, e, retiradas dos seus locais para bairros mais distantes e periféricos. Geralmente essas ações acontecem em épocas e festejos como o carnaval, copa do mundo, olimpíada e etc. Outras notícias, disponível em: < <http://noticias.r7.com/bahia/moradores-de-rua-denunciam-limpeza-social-em-salvador-e-vivem-drama-da-copa-do-mundo-28082015>> Acesso em: 12 de jul. 2017.

Assim, como o povo Dogon, segundo afirma Oliveira (2009), acredito, que o homem e todo o universo sejam fruto do processo de vibração que está presente em todas as relações postas.

O homem é síntese do processo de germinação da semente, o universo é síntese da germinação humana e tudo é processo iniciado e veiculado pela vibração que anima tanto a pequena semente quanto a imensidão do universo. Cada qual é processo em si mesmo e síntese do outro. Toda essa dinâmica é relacional, processual, e sua dinâmica articula a singularidade da existência territorializada como a cosmovisão da cultura estruturante. Ao mesmo tempo cada qual é inteiro o que se é! Mais!, ao mesmo tempo é coisa e símbolo, signo e objeto, fagulha e escuridão. Ao mesmo tempo, e encerrados no mesmo instante, é-se processo e evento, acontecimento e passado, acontecimento e futuro. É-se realização e possibilidade, desconstrução e construção, criatividade e conservação. (OLIVEIRA, 2009, p.7)

O processo vibrátil, no teatro, é abordado por Fabião (2010), quando a autora abraça e traduz trechos de Suely Rolnik (1999, p. 104) em ‘Molding a contemporary soul: the empty of Lygia Clark’. Consequentemente teço relações com o que Oliveira (2009) traz sobre o tema, como algo que já está presente no ser humano. Desse modo, Suely Rolnik (2008, p. 27 e 28) fala que já se comprova através da neurociência que cada um dos nossos órgãos do sentido é portador de uma dupla capacidade cortical e subcortical, sendo que a segunda conta com uma repressão histórica e por isso ficou menos conhecida. Ela “permite-nos apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2008, p.28). Assim, Rolnik (2008) chama de ‘corpo vibrátil’ esta segunda capacidade que nossos órgãos dos sentidos têm em seu conjunto, que configura “nosso corpo como um todo que tem esse poder de vibração às forças do mundo”, que aciona e integra “os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais.” (ROLNIK, 2008, p.29)

O que meu trabalho como atriz em cena e em treinamento tenta fazer é emergir essas energias vibracionais em meu corpo de forma que o corpo não seja entendido como “um sólido perspectivado, mas uma membrana vibrátil – à profundidade contrapõe-se a densidade planar, à solidez contrapõe-se a vibratilidade, à dicotomia dentro/fora contrapõem-se o entrelaçamento dentro-fora” (FABIÃO, 2010, p.322) Ou, “como sugere Suely Rolnik ao pensar os objetos sensoriais e relacionais de Lygia Clark, ‘o *corpo vibrátil* é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora, o dentro sendo nada mais do que uma combinação fugaz do fora.’ ” (FABIÃO, 2010, p.322).

*Uma janela, um sofá-cama numa sala qualquer. Era quente, quase não entrava ar. De repente uma ventania invadiu o lugar, pessoas estranhas entravam pela janela, flutuando trazendo uma brisa fria. No meio, uma mulher alta, branca, usava um vestido de pontas longas de cor azul céu. Ao seu lado outras duas pessoas passaram sem nada falar.*

Portanto, a minha relação com a rua proporciona um estado vibrátil, pois entendo meu corpo como catalizador das energias da rua, em uma vibração constante entre o dentro e o fora, no fluxo de traspassamentos que conseqüentemente alimenta meu corpo traspassado, um corpo de sensorialidade aberta numa confluência de vibratilidades, provocando em mim um vibrar em estado de rua.

O que apresentarei daqui por diante são as fagulhas, as feituradas, as poesias concretizadas diante de um processo laboratorial, experimentos inconclusos, confluências das forças e dos estudos apresentados até aqui. Como diz o próprio Araújo (2012), sobre a criação, não busco encontrar respostas nem solução para problemas, busco apresentar os caminhos, as minhas pegadas, mostrar através da arte dissertativa um trabalho sentido na carne. “O conhecimento que constrói não é linear, se dá por avanços e retrocessos, por ondas e paralisias, por fragmentos desencontrados, por sucessões de anticlímax.” (ARAÚJO, 2012, p.110)

### **Caminhos: construções de possibilidades em processo**

*Brasília, 15 de outubro de 2015*

*O ensaio começou estranho, foi a primeira vez que entrava sozinha na sala de ensaio, ninguém para me direcionar, só eu e aquele imenso espaço de tábuas marrons, cortinas, espelhos... As cigarras e os gritos dos alunos aqueciam meu ouvido e meu corpo solitário.*

*No meu roteiro, propus começar com um alongamento seguido de aquecimento e, durante este aquecimento, alguns sons surgiam a partir do movimento que era executado. Trabalhei com vetores de força, que puxavam para cima, para baixo, para um lado e para o outro – movimentos internos que me faziam andar e retrair.*

*Elegi uma cor, uma cor que considero predominante nesse ambiente de rua que proponho pesquisar. Assim, observei as sensações e ideias que ela poderia me trazer – lembranças, cheiros, emoções da cor marrom.*

*Durante a vivência com a cor, experimentei o modo de caminhar, olhar, sentir.... Um gesto de contração surgiu. O gesto de contração, que Michael Chekhov propõe no livro ‘Para o Ator’ como um gesto psicológico/psicofísico, surge da sensação que a cor marrom carrega e dos seus significados para mim. No ambiente sujo e marrom (rua), ou no ambiente limpo e marrom (terra). Nossa composição impregnada pela cor marrom, pelo barro, pela lama, pela areia... Nossa pele, minha pele.... Minha cor é marrom.... Variam as tonalidades, as diferentes pigmentações, marrom que tem um toque maior de azul, vermelho, amarelo, preto, mas tudo isso é marrom.*

*A energia e o gesto físico de contração, as lembranças da cor me traziam uma sensação de tristeza. A caminhada ficou pesada, era como se algo estivesse me reprimindo, esquecido e, num rompante, um GRITO! Um grito de liberdade, misturado com choro, com confusão – sons que eram produzidos com pausas de respiração – tudo foi sendo solto aos poucos.*

*Foi difícil sair da energia que tinha se instaurado na sala de ensaio. Apesar de achar que essas emoções pudessem estar levando o exercício para outro caminho, eu respirei e decidi canalizar esta energia para uma improvisação.*

*Peguei uma cadeira e coloquei no centro da sala, de início surgiu um homem gago, confuso, tentava dizer o que ele era. Depois um ser mulher/homem que tentava narrar o que estava na sua frente. Elx comparava os prédios com a selva, onde os bichos moravam ‘trepados’, e falava da folha que caía, da folha de jornal, do plástico. De forma bastante inocente e lúdica, elx chamava, com certo carinho e loucura, de Nibichos aos policiais e a todos os outros que moravam nos prédios.*

*Aquele ser que parecia tão animalesco, porém consciente dos problemas humanos, colocava os homens ditos civilizados como seres sem consciência e dignos de certa piedade. O homem que não reconhece o outro, que não ajuda o outro e é incapaz de mudar algo ou alguma coisa.*

*Elx se pergunta por que os policiais batem nelx e por que os Nibichos não fazem nada para tirar-lx dali, elx se compadece por que eles não sabem o que fazem.*

Até o momento da escrita do texto acima, meu contato com os moradores em situação de rua se restringia ao contato visual e de passagem nas ruas de Salvador/BA, durante os quatro anos que morei na cidade. Achei curioso o que aconteceu nesse primeiro encontro na sala de ensaio, foi como se meu corpo estivesse em ebulição e ávido por fala. Nesse borbulhar de ideias se deram as primeiras pistas do caminho que deveria seguir.

### **Caminho I: processo de construção da *Assemblagem***

*Eu estava numa encruzilhada, dois caminhos me foram apontados, duas silhuetas masculinas me guiavam para caminhos diferentes, não sabia quais das duas escolher. Me levaram a vela, estava escuro, muito escuro. A escolha estava dentro de mim.*

Alguns caminhos foram apontados e, mesmo sem ter voltado ainda à observação *in loco*, emergiram ideias que posteriormente prosperaram no decorrer da pesquisa, a exemplo da ligação forte do Categoria com a natureza, com a religião e seu discurso sobre a criação e continuidade da raça humana na terra. As ideias surgiram como fagulhas criativas onde é difícil de determinar o que são marcas minhas e o que se deu por via da aproximação com os sujeitos poetizados e minha experiência com a capoeira.

Outro passo importante na pesquisa aconteceu na disciplina, *Poéticas em Cena*, ministrada no segundo semestre de 2015 pelo Professor Dr. Fernando Villar. Lançou-se o desafio de concretizar a nossa pesquisa em forma de *assemblagem*<sup>18</sup>. Um dos objetivos da *assemblagem* é criar, através de outras estruturas artísticas, numa composição de teor plástico e visual, uma obra que metaforizasse de alguma forma o cerne da nossa questão dentro do trabalho dissertativo. Como estava distante da fonte de minha observação, senti a necessidade de uma inspiração, o que me levou a visitar um Centro de passagem de pessoas em situação de rua em Brasília, chamado Centro POP (Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua). Posteriormente descobri que há vários desses Centros espalhados pelo Brasil, e são responsáveis por dar assistência a essas pessoas. Em Salvador, existem alguns, mas não posso afirmar se os sujeitos que observei já passaram e/ou receberam assistência nesses locais.

---

<sup>18</sup> Vê anexo 1 – Anotações sobre o trabalho pelo doutorando Tiago Mundim.

O Centro POP/DF não funciona como dormitório, sendo um lugar de convivência onde os ‘moradores’ de rua recebem lanche, tomam banho e guardam suas coisas numa sala repleta de malas. Uma das pessoas responsáveis por cuidar dessas malas me disse que nelas estão guardadas coisas que eles consideram de valor, documento, roupas, etc. Às vezes, até restos de comida são esquecidos dentro das malas. Perguntei o porquê de não jogar fora, e ela falou que depois de anos ainda há chance de voltarem. Quando o espaço fica muito cheio, ela abre as malas, tira os documentos e descarta o que não serve mais.

Nessa sala conversei com uma senhorinha baiana, bem arrumada, de roupa cor de laranja, chapeuzinho combinando, magrinha, com uma cicatriz perto do olho, muito sorridente. Ela estava sentada no chão arrumando suas roupas na mala e olhava com admiração cada uma, gostava de se arrumar, de se sentir bonita.

*Sabe que é muito perigoso dormir na rua, eu dormia na frente do Banco do Brasil aqui na Asa Sul, só que agora eles estão apagando as luzes pra gente não ficar mais lá. Nessas foi que eu levei uma facada bem aqui, perto do olho, quase fiquei cega. Eu tinha um namorado, até gostava dele, mas ele usava muita droga, pegava as minhas também, me separei, preciso mais não. Hahahaha.... Outro dia uma menina pediu pra tirar uma foto minha, foi um desfile que teve na praça. Por que eu gosto de me arrumar. Olha essa.... É bonita essa roupa, né? Tira uma foto. Assim, tira assim.*

Foi essa senhorinha, chamada Edelzuita, além dos demais traspassamentos suscitados nos primeiros encontros na sala de ensaio, que serviram de inspiração para construção da *assemblagem*.

### Imagem 10 *Assemblagem*



Foto Tiago Mundim

A *assemblagem* ajudou a aguçar os olhares e perceber, mais uma vez, a pesquisa como algo singular, construída a partir do meu olhar como pesquisadora sobre as pessoas em situação de rua e das contribuições do que é sensível e latente em mim. Desse modo, os colegas presentes na disciplina foram conduzidos a olhar a obra através de lentes, que deformavam ou atribuíam cor ao trabalho, uma tentativa de metaforizar o que seria olhar a obra com os olhos da artista. Nesta obra, foi forte o contato com a terra e com os restos, elementos que constituem os seres.

### **Caminho II: processo de construção da *Ação Poética***

*Brasília, 14 de março de 2016*

*A proposta de hoje foi inspirada no morador de rua chamado Categoria. Ele é cego, negro, relativamente alto, mora há 30 anos no Passeio Público de Salvador, próximo ao Teatro Vila Velha.*

*Hoje quis vivenciar as sensações que tive ao ouvir sua história. A relação de Categoria com o tempo é completamente diferente da minha, ele passa o dia inteiro sentado no banco da praça*

*conversando com aqueles que se dispõem. Ele não enxerga, e isso me deixa desconfortável e sensibilizada, porém em nenhum momento ele encara sua cegueira como algo ruim, mas sim como um momento de transformação.*

*O trabalho começou com um aquecimento embalado por uma música de capoeira. Eu trouxe a capoeira como proposta de técnica para trabalhar meu corpo antes de partir para a cena propriamente dita. A capoeira também chegou por uma vontade de conduzir o processo criativo de uma maneira que o treino também conduzisse e culminasse na cena. Lembrei-me do marrom, da terra, do barro, da ancestralidade, do povo negro que me rodeia e rodeia Salvador, do povo de Pernambuco e do Brasil.*

*Usei alguns elementos para me aproximar do lugar: um banco, um galho de árvore que servia para guiar. Vinha-me muito a imagem de guerreiro que acabou se afastando de sua tribo. Categoria, que tinha sua família dentro da religião do Candomblé, teria deixado tudo para morar ali e seguir uma mensagem de Deus, iniciando uma vida de regeneração. Essa saída me causou dor, algo foi deixado para trás. Ser cego me causa medo, instabilidade. A história de Categoria guia o ensaio, guia meu corpo no momento que me proponho viver e me aproximar dele, meu objetivo não era me transformar nele e sim a partir do que ele me contou, observar reações, deslocamentos no meu corpo.*

*Os movimentos tornaram-se vagarosos, as pernas, pés, joelhos tomam mais cuidado ao tocar no chão. Todo corpo parece fixar-se na terra e transformar-se em raiz, em árvore. O lugar, o chão, a natureza (como ele diz, é seu ministério) é onde a restauração deve acontecer.*

*Meu corpo treme, meus pés parecem entrar cada vez mais no chão, uma mistura de homem bicho toma conta de mim e é como se agora eu, a natureza e Categoria fizéssemos parte de um só lugar, um lugar inexplorado, indescritível, que só foi possível achar pelo encontro desses corpos, nesse momento, nessas condições... EU, somente eu ali, numa sala sozinha, vivendo os traspassamentos daquele homem naquele lugar, da minha cultura e da experiência com a capoeira.*

O meu corpo se liga a vibrações das ruas que vão sendo exploradas na sala de ensaio por meio de um processo de deixar-se, abandonar-se, me levando ao segundo passo, a *Ação Poética*, pensada como uma abordagem metafórica de nossa questão de pesquisa que já vínhamos desenvolvendo no texto dissertativo. Um dos objetivos era a concretização dessas questões em

outros formatos, no meu caso através do corpo/voz. A *Ação Poética* foi realizada na disciplina de *Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas*, ministrada no primeiro semestre de 2016, pelas Professoras Dra. Alice Stefânia Curi e Dra. Rita de Almeida Castro. No trabalho foi possível perceber o que vinha sendo feito e se revelaram caminhos importantes e materiais que já ganhavam forma na sala de ensaio, como o uso da argila, da água, da bacia e do figurino com tecido de algodão cru. Nesse momento, os ensaios já estavam sendo iniciados com as canções e os movimentos da capoeira. A *Ação Poética* teve duração de mais ou menos meia hora, assumindo um tempo espaçado, lento, inspirado em Categoria e em sua vida em um ambiente repleto de árvores, mesmo no meio de um centro urbano. Ela foi apresentada na área externa da Universidade de Brasília, próximo ao prédio do Instituto de Artes. Este exercício prático me possibilitou vivenciar a relação com o meio, na tentativa de me aproximar do lugar (praça) onde Categoria vive.

A experiência me causou sensações a partir das interferências do entorno. No dia da apresentação, havia pessoas conversando, tocando instrumentos musicais (trompete, trombone de vara), pássaros cantando, grama, árvores, céu azul e coberto de nuvem. Tudo isso contribuía e me levava para um outro estado, um estado de contemplação e de gratidão por estar ali, viva e sendo oportunizada por aquele momento. Acredito que esse sentimento surgiu pela proximidade com a história do Categoria, que ficou mais evidente e potente na cena.

Os comentários da turma e das professoras também foram bem interessantes. As imagens formadas por cada pessoa que assistiu à Ação fez surgir algumas reflexões diante do trabalho. A Ação começou com um aquecimento e uma canção da capoeira, '*No Navio Negreiro*', e fiz uma reverência a Exu<sup>19</sup>, sendo estes os únicos textos verbalizados. As demais ações não continham palavras e isso permitiu que quem estivesse assistindo pudesse criar suas próprias narrativas. Os colegas da turma pontuaram que mesmo eu tendo uma pele mais clara que o sujeito poetizado (eles ainda não sabiam que Categoria era um homem negro), perceberam um sorriso, uma postura semelhante a um Preto Velho<sup>20</sup>, viram a figura de um homem (apesar de eu ser mulher), relacionaram a ação com algo religioso e repleto de sincretismo. Algumas dessas

---

<sup>19</sup> Considerado na Umbanda como entidade que guarda as pessoas em situação de rua, ou que vive nas ruas, ele resolve demandas mais obscuras e pesadas. No Candomblé, Exu aparece como orixá, ele é o guardião das porteiras, das entradas e dos caminhos e também é relacionado com a rua, com a terra.

<sup>20</sup> O Preto Velho é uma entidade presente na Umbanda e também em alguns terreiros de Candomblé. O Preto Velho é uma entidade que em uma ou mais encarnação veio como negro, escravo. Possui grande sabedoria e é considerado um espírito de grau maior. Mais informações sobre as entidades da Umbanda disponível em: <<https://tungracas.wordpress.com/>> Acesso em: 29 de jun. 2017.

percepções, principalmente as que tem a ver com religião, não foram intencionais e isso me suscitou questionamentos e reflexões diante do processo e do caminho que estava tomando.

Apesar de estar sendo inspirada por pessoas em situação de rua, esses signos religiosos estão muito presentes no imaginário, na cidade de Salvador e na capoeira. Na sala de ensaio, sem perceber inicialmente, evoco essas energias para o trabalho através da música e dos próprios sujeitos poetizados e talvez por isso a *Ação Poética* tenha admitido tais características. O corpo se sobressaiu e falou mais do que as palavras sobre o lugar onde recebeu influências e inspirações.

**Imagem 11 Ação Poética**



Foto: Roberto Freitas

### **Caminho III: a qualificação**

O momento da Qualificação é um tanto quanto difícil, pois é chegada a hora de abrir a pesquisa para outros profissionais que não sejam a sua orientadora, seus colegas de turma e professores que ministrem quaisquer disciplinas. Minha banca foi formada pelas Professoras Doutoras Alice S. Curi (orientadora), Roberta K. Matsumoto (membro interno) e Raquel S. Hirson (membro externo).

Por conta da apresentação da *Ação Poética*, decido apresentar uma Ação Cênica de dez minutos, antes de expor oralmente minha pesquisa para a banca, pois percebi que, muito mais do que escrever meu trabalho, senti a necessidade de mostrar através do meu corpo o que estava trabalhando na sala de ensaio. Dessa vez a mostra se deu numa sala de ensaio situada no prédio do curso em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Apesar de reconhecer o ganho que a cena teve sendo exposta ao ar livre, no dia da *Ação Poética*, efeitos sonoros realizados com a voz se perderam no ar.

Para a Qualificação, utilizei dois textos distintos: a '*A alma encantadora das ruas*', de João do Rio (1908), e um trecho de uma das conversas que tive com Categoria. Os textos chegaram para suprir uma demanda que surgiu em um dos comentários da turma de mestrado que, depois de assistir à *Ação Poética*, gostariam de ouvir mais as histórias que estavam sendo expostas.

*Brasília, 14 de setembro de 2016*

*Quatro incensos acesos nos quatros cantos da sala. Uma dose de cachaça para o 'santo', outra para mim e outra para os sujeitos de rua. Passo a cachaça no corpo como quem se passa perfume. Sinto falta do cheiro das ruas, que para mim é um misto de aguardente, cigarro, com hálito de quem acorda depois de ter feito uso dessas drogas e não escova os dentes há dias. Nojento?! Um aquecimento rápido com a sequência dos movimentos da capoeira, respiro, canto, encaixo a voz, acordo o quadril.*

*Uma voz.... Com os dedos fincados no chão, rosto coberto por uma máscara de tecido, cabeça voltada para baixo, sentia que o som saía das minhas entranhas, passava pela minha garganta, saía pelo topo da minha cabeça e tomava todo o ambiente. Era a música Oa oaê, cantada de forma quase primitiva, sem se importar com a boa pronuncia das vogais, mas apenas com o som que elas podiam proporcionar. Eu não era uma pessoa em situação de rua, não era uma capoeirista.... Naquele momento eu fui a própria Rua, com suas mazelas, com suas felicidades.*

*A Rua que pare e deixa ir. Eu cantava um lamento triste de uma Rua que se preparava para deixar mais um filho partir.*

*Distribuí minhas sujeiras de Rua. Minha vontade era que todos se melassem no barro, na lama, que sentissem a aspereza da terra, do lugar de onde vim e para o qual todos voltarão um dia. Distribuí um pó de argila – fagulhas do chão de barro. Porém, o que aconteceu foi que o pó de barro foi segurado pelas pessoas que assistiam, seguravam na mão, com cuidado, para não se melarem. Durante o texto, falei dos seres mais estranhos e noturnos que animam as ruas. E, depois de tantas histórias vividas, a Rua, geradora de seres, dá à luz a um menino.*

*Senti que aquele menino, desamparado, poderia vir a ser qualquer pessoa em situação de rua e, nesse momento, me amparei nas tristezas, as mesmas tristezas da cor marrom e dos gestos de contração dos exercícios de Michael Chekhov, presentes desde o primeiro ensaio que, coincidentemente, tinha sido feito nesta mesma sala onde me encontrava no momento. Era o chão, suas marcas e suas memórias presas naquele espaço.*

*Depois do nascimento do menino, uma transmutação, Categoria, homem negro adulto, marca o tempo, como se ele fosse o próprio guardião do tempo e do lugar. Seu sorriso fácil me passa a sensação de que tudo está no seu devido lugar e que não preciso ter pressa, nem preocupação com o desenvolvimento da cena. Minha cabeça e meu corpo administram dois pensamentos: o meu e o de Categoria, que acaba de chegar. Porém, não existia a preocupação de representá-lo, mas de senti-lo, e senti-lo às vezes me acalma.*

*Categoria sabe da necessidade de passar por uma renovação. Ele lembra da sua infância, da sua ligação com o Candomblé. Mexe no barro, manipula o barro, ele escolheu estar ali. O sofrimento que vem ao renovar os olhos é necessário, por que ele não está sozinho. Categoria enxerga com a alma e a alma dele é eterna.*

#### **Caminho IV: corpo em estado de rua**

Trinta e um de janeiro de dois mil e dezessete, malas prontas para a segunda ida à Salvador. Por mais que me planeje, sempre sinto como se adentrasse no mundo desconhecido e cheio de surpresas. A rua sempre consegue superar minhas expectativas, sempre encontro nela e em seus frequentadores surpresas que não ousou imaginar. Desta vez, carreguei uma mala dentro de outra

mala; fui preparada para experimentar e me colocar em situação de rua. Não sabia muito bem como seria, o que deveria fazer, só necessitava fazer. Esperava que a atenção do cartógrafo, como diz Kastrup (2012), me guiasse. Andei despreziosamente pelas ruas, pelos lugares que sabia haver a oportunidade de encontrar os sujeitos poetizados. O corpo, como um todo, estava atento às eventualidades, pronto para as oportunidades. Assim,

a atenção que se volta para o interior acessa dados subjetivos, como interesses prévios e saberes acumulados, ela deve descartá-los e entrar em sintonia com o problema que move a pesquisa. A atenção a si é, nesse sentido, concentração sem focalização, abertura, configurando uma atitude que prepara para o acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. (KASTRUP, 2012, p.39)

Uma amiga havia me falado de um morador de rua que espalhava placas de papelão com vários textos escritos na praça do Campo Grande e, mesmo ele não sendo um dos sujeitos do recorte da pesquisa, me interessou conhecê-lo. Como eu já imaginava, às vezes é bem difícil encontrar essas pessoas, pois elas, muitas vezes, não têm um lugar fixo. Esperava ao menos encontrar algumas das suas mensagens impressas, por simples curiosidade. O objetivo da caminhada, naquele dia, era observar e escolher um lugar para me colocar em situação de rua. Foi quando, pendurada no ponto de ônibus em frente do Teatro Castro Alves, vi uma placa de papelão que me indicava um possível caminho a seguir.

### **Imagem 12 *Me Olhem***



Foto: Mônica Leite

A placa (como mostra a imagem 9), dizia que estaria no Mercado Modelo e foi para lá que eu fui, na esperança de encontrar algo ou ter alguma ideia sobre minha ação cênica, por mais que eu soubesse que aquele cartaz pudesse estar ali já há algum tempo.

Chegando ao Mercado Modelo, ainda na frente do Elevador Lacerda, lembrei-me das minhas primeiras vontades em falar das pessoas em situação de rua de Salvador. Foi naquele mesmo lugar que vi o homem cujo corpo parecia ter a cor do asfalto, parado no sol, de pé, parecia ter nascido do chão, da poeira, seus músculos bem definidos pareciam se contrair um a um. Eu parei, observei, olhei em volta, procurei olhares de outras pessoas para aquele homem, não vi ninguém naquele momento compartilhando da minha atenção para com ele e me chocou sua invisibilidade. Fiquei envergonhada de ter parado para observar e, quando me dei conta, segui.

Agora, depois de alguns anos, eu estava naquele mesmo lugar, com as mesmas inquietações, ou já bem remexidas e instigadas a criar. Entrei no Mercado Modelo, observei cada pedacinho seu, tentei adentrar no subsolo, no lugar onde os negros eram ‘descarregados’, mas estava fechado há algum tempo por conta das várias infiltrações. Do lado externo, um grupo de capoeira tocando e jogando dava o som de fundo do lugar. Esse grupo foi o mais marginal que já tive contato. Lembrei-me da época em que os capoeiristas jogavam nas folgas que tinham no cais, sem um uniforme ou nada que desse um ar formal próprio dos grupos de capoeiras contemporâneos. Eram homens negros, vadiando, tirando foto com os turistas em troca de algumas moedas. Decidi que iria realizar a ação cênica naquele lugar, talvez por conta da sua história, sua relevância como ponto turístico em Salvador, por ter sentido juntos a capoeira e as pessoas em situação e rua tão interligados, me fazendo perceber e refletir de maneira concreta e real minha própria pesquisa, meus questionamentos e desafios.

*Salvador, 08 de fevereiro 2017*

*Manhã de quarta-feira. Subo a ladeira da Rua Barão de Loreto no bairro da Graça – Salvador/BA. Uma amiga, disfarçadamente me acompanha nessa empreitada. Vestida, com as roupas do experimento, máscara de tecido amarrada no rosto, segurava uma mala com o que precisaria para a ação cênica no Mercado Modelo. Com os pés no chão sentia todas as pedrinhas e o calor do asfalto. No ponto de ônibus, peguei uma carona na parte da frente do coletivo. O motorista quase fecha a porta na minha cara; se não tivesse outras pessoas atrás eu teria ficado ali. Sentei no batente da cadeira, o lugar que geralmente as pessoas que não pagam passagem ficam. Nem o motorista, nem o cobrador falaram nada. Sentada, observava a reação dos passageiros ao subir, os olhares de canto de olho, rosto assustado, outros nem*

*olhavam. Os velhinhos das primeiras cadeiras pareciam não se importar com a minha presença. Tomei o cuidado de afastar a mala para não atrapalhar a passagem. Fui muda, de pano no rosto, até o lugar de descida. Percebi que, pelo peso da mala e pelas pedras que já machucavam meus pés, meu andar ia ficando manco, minha postura inclinada. Desci do ônibus. O que havia combinado com minha amiga foi que eu pararia na parte da frente do Mercado Modelo, mas algo não me deixou ficar naquela parte, pois estava confortável demais. Entrei no Mercado, os guardas que estavam na frente não me impediram. Passei, atravessei todo mercado em linha reta. No fundo, o mesmo cenário do outro dia, o grupo de capoeira jogando e cantando, vários turistas e etc.*

*Saí, fiquei sentada na parte onde batia muito sol, abri a mala e tirei o menino. Alisava sua cabeça. As pessoas me olhavam torto, passavam... A única coisa que eu queria fazer era viver aquele momento, nada estava pronto. Devagar, comecei a sentir raiva por aquele estado desprezível. Carreguei o menino e comecei a arrastar a bacia de alumínio no chão, andei em círculos e a música da capoeira me ajudou a entrar cada vez mais naquele estado. Olhava para o chão e por algumas vezes me dava conta de quantas coisas já haviam acontecido naquele lugar. Parei. Tirei argila e água, fiz uma mistura na bacia e dei banho no menino, levei a bacia até as pessoas – mostrei – daí por diante comecei a mostrar, mostrar minhas mãos sujas, mostrar meu corpo sujo do banho de argila.*

*- Isso é trabalho, sai daqui. Só podia ser aqui mesmo, só nesse lugar que acontece isso. Cadê os policiais? Quando precisa, eles não vêm.*

*A mulher que gritava veio em minha direção, enquanto eu estava parada mexendo na argila que estava na bacia, e jogou um liquidozinho em mim. Será água benta? Não sei. O grupo de capoeira parou de tocar e sentaram nas cadeiras do restaurante, as pessoas começaram a se retirar das mesas, um guia tentava guiar um grupo de turistas para outro lugar e outras pessoas começaram a filmar com seus aparelhos de celular.*

*- Me Olhem! (Era o texto escrito na mala e que saia da minha boca)*

*- Me Olhem! Ei! Ei! Olha para mim. Sabe quem eu sou? Eu sou aqueles que vocês não querem ver. Sou o menino, sou a sujeira, sou cada pessoa que mora nessas ruas.*

*- Me Olhem!*

*Nesse momento dois policiais chegaram. - Minha senhora vá pregar em outro lugar.*

*Eu olhei para eles e continuei meu texto que saía quase como um mantra. Minha voz ecoava no lugar, eu que não tenho experiência com teatro na rua, também, não entendo muito bem de onde vinha tanta força.*

*Fiquei aos pés dos policiais e tirei a máscara para que pudessem me olhar. Era eu, uma pessoa que estava ali, tinha uma identidade estampada no meu rosto e em minhas mãos. Não precisava ser benzida, excomungada, seja lá o que quisessem, era eu - sujeito. Era eu em situação de rua, de loucura, de devaneio da situação.*

### **Imagem 13 Me Olhem - Ação Cênica no Mercado Modelo**



Foto: Angélica Behrmann

*Arrumei os objetos na mala e saí devagar, ouvia os mandos das pessoas, na verdade das mulheres (não observei nenhum homem me pedindo para sair e, apesar dos policiais serem homens, eles estavam a pedido delas). Caminhei até uma área restrita da marinha onde tinha uma piscina quase sem água, entrei e comecei a lavar os panos. Os guardas vieram, e a amiga que me acompanhava, disfarçadamente, começou a filmar. Eles foram até educados, disseram que eu não podia tomar banho ali, pediram para eu sair e tomar banho na prainha do Gamboa,*

*ali perto. Me retirei e segui com a caminhada até a prainha. Depois, minha amiga disse que eles perguntaram se ela me conhecia, ela disse que não e saiu.*

*Saí caminhando numa região considerada bastante perigosa em Salvador, mas não fiquei com medo, pelo contrário me senti até segura. Parecia caminhar por um espaço permissível, fiquei com medo da minha amiga, pois ela sim estava com bolsa, câmera, celular, etc. Desde o começo combinamos que não falaríamos nada uma com a outra, eu precisava ter a sensação de estar só e foi assim que segui aquele caminho sem olhar para trás. De fato, me senti só, sem ninguém.... Fui até a prainha da Gamboa, quase ninguém frequenta esse lugar, pois está rodeada de favela e as notícias dos jornais não são agradáveis.*

*Lavei minha alma na água salgada. Meu corpo tremia. Eu não acreditava no que tinha vivido. Era uma força tão grande que parecia ultrapassar meu tamanho, estava só, mas eu tinha minha voz para gritar, para falar alto. Eu sentia e via tudo ao meu redor, mas nada me tirava a atenção ou me desconcentrava, um estado pleno. Eu me liguei com meu corpo e meu corpo se ligou com o ambiente – a voz que saía não era só minha – não. Milhares de vozes presas, como os escravos presos no subsolo do Mercado Modelo há alguns séculos atrás, neste dia foram soltas e saíram no rompante, estrondando tudo e todos que estavam naquele lugar. Angélica (minha amiga acompanhante) colocou as emoções dela na gravação através de suas mãos trêmulas e me relatou que não esperava que fosse tão forte também para ela. Em alguns momentos, ela não sabia de onde vinha a voz e, só aos poucos, foi percebendo que era minha, pois o som se misturava com o toque do berimbau que em determinado momento silenciou e somente meus prantos podiam ser ouvidos. Uma sensação de paralisia momentânea do espaço, apesar do movimento interno constante, parecia que o tempo tinha entrado em suspensão.*

#### **GRITO!**

*Grito pulsante na garganta do menino morto,  
 Na garganta da mãe.  
 Na garganta da terra,  
 Que recebe o sangue da mãe e do menino.  
 Grito pulsante que rompe barreiras,  
 Que desnorteia a alma.  
 Quando minha cabeça estiver em mim,  
 Meu corpo poderá pensar com ela,  
 Quando Eu estiver em mim,  
 Poderei pensar com meu corpo.  
 Quando Eu estiver aqui,  
 Poderei pensar...  
 Aqui!  
 Pensarei nos gritos mudos*

*Os darei calada por mil dias e mil noites infinitas  
E mesmo assim... Serei Eu!  
Cabeça, Braços, Pernas, Tronco...  
Corpo nu no silêncio que grita.*

*A ação estava programada para ser feita em dois dias, mas a reverberação dela no meu corpo não permitiu uma tentativa de repetição. Concluí que, por hora, estaria de bom tamanho.*

*Em nenhum momento tive intenção de ser identificada como atriz, mas sim como um sujeito em situação de rua. Apesar de não ter conversado com as pessoas presentes, diante da angústia de muitas e muitos, não os percebi assistindo àquele evento como um espetáculo ou uma performance. Pela reação, não pareciam ver como um acontecimento artístico.*

## CORPO TRANSPASSADO: TECENDO DRAMATURGIAS

*São Salvador, Bahia.  
A tarde morria devagar,  
E berimbau se ouvia,  
Gente na rua a passar,  
Alguém no desejo da briga  
Fazia cantiga de provocar...<sup>21</sup>*

Os caminhos encontrados e experimentados no decorrer da pesquisa foram alimentados e alimentaram a prática que estava sendo desenvolvida na sala de ensaio. Eles se apresentam como possíveis maneiras de organizar os materiais cênicos, encontrados durante o processo de criação e que, aos poucos, compõem a tessitura das dramaturgias de atriz.

Para Matteo Bonfitto (2013, p. 17) o conceito de material é aplicado para denominar elementos que constituem a identidade de qualquer objeto. No caso da atriz e do ator, o material não se limita apenas à utilização do figurino, material de cena ou semelhantes, mas se expande no entendimento do seu corpo como material primário, que é “considerado como canal de expressão, ou seja, conector entre processo interior e manifestação exterior” (BONFITTO, 2013, p. 19).

Nesta pesquisa, chamo de material cênico os materiais que surgiram durante o processo, partículas de ações que, ao longo da pesquisa, resultaram de combinações e recombinações importantes, de modo que suas organizações resultaram em outras ações. Neste processo de pesquisa, os materiais surgiram aos poucos, de acordo com as demandas do próprio trabalho, partículas de ações que, devagar, ganhavam sentido junto com objetos, figurino e a própria capoeira, que costurava as ações com sua música e história.

Durante os vários momentos, precisei ter tato e cuidado ao realizar as escolhas dos materiais que comporiam essa caminhada. As pistas foram ajustadas aos poucos, devagar; muitas vezes tive que decifrá-las, encontrá-las e entendê-las no meu próprio corpo e na forma de me relacionar com o mundo. A princípio não tinha nada definido, só propostas diante da minha bagagem dentro do teatro e da capoeira. Encontrei na teoria do *corpomídia* um suporte teórico que explicasse meus sentimentos e minha relação com a rua. A partir dessa teoria, me debrucei no melhor entendimento deste sistema de troca com o meio no qual eu me encontrava, e do

---

<sup>21</sup> Música ‘São Salvador, Bahia’ de Paulo Cunha. Disponível em: [http://www.musicasantigas.mus.br/indmus\\_s/sao\\_salvador\\_bahia.htm](http://www.musicasantigas.mus.br/indmus_s/sao_salvador_bahia.htm) Acesso em: 03 de jul. de 2017.

meio que encontrava os sujeitos poetizados. Assim, tomei consciência do meu corpo como um corpo transpassado pelas sensações e vivências na rua enquanto feirante e no tempo no qual fui afetada pela situação de rua das pessoas na cidade de Salvador, um corpo afetado por múltiplas sensações e sentimentos que assumiu um treinamento por via da prática com a capoeira e mais uma vez foi transpassado por tantos outros estímulos, sentimentos e ligações que caminhavam e dialogavam com a criação como um todo. Esses elementos foram tecidos numa relação cultural, ancestral, com a terra e com o chão daquele lugar que conta sua história.

*A terra permanece.... Desgastada pelo vento, pela chuva, pela erosão do tempo. A terra fica. Embaixo do asfalto, das calçadas, dos nossos pés. Colo meu corpo rente à terra, faço silêncio e, quando menos espero, ouço o som de sua história. Perceba, está lá... Todos os corpos que por aqui passaram, estão adubando nossas plantações com suas alegrias e tristezas.*

O que tentarei fazer neste capítulo é ligar os fios dos lampejos de criação que se deram ao longo desta pesquisa. Por consequência, o material levantado e composto adveio, em sua maioria, das inspirações do trabalho com as energias vibracionais de Categoria. Admito, e fica claro no texto, que a composição inspirada em Carmen Miranda e Mongo poderiam ser mais exploradas. Porém, tudo que faz parte da pesquisa é importante e de alguma forma se une a um amálgama criativo que é difícil de ser explicado e organizado em forma de método.

Considero que uma das premissas para a composição dessa dramaturgia de atriz, para mim foi a experiência e o desafio de poder sentir e concretizar através das minhas ações as sensações advindas das histórias desses sujeitos em situação de rua. Para Alice S. Curi (2013), a noção de *dramaturgia do ator* advém de uma necessidade dos artistas cênicos de se responsabilizar pelo processo de criação, enquanto propositores de suas próprias narrativas. A autora fala que, ao lado da noção de *dramaturgia do ator*, emergem outras denominações que tentam dar conta de seus significados, de modo que,

Composição atorial, intérprete-criador e dramaturgia corporal são algumas expressões que tentam dar conta do descentramento do discurso textual/verbal para processos de enunciação que emergem das interações complexas do corpo do ator – através de suas ações, gestos, estados, construções – com os demais elementos constitutivos da cena. (CURI, 2013, p. 924)

Assim, cada ação realizada na sala de ensaio servia para despertar a memória contida no meu corpo. Tive a sensação de viver em forma cíclica entre o presente e o passado, que me fez entender a relação de “presentificação do passado acumulado” (FERRACINI, 2012, p. 120), quando Colla (2013) fala do seu processo dirigido por Tadashi, pontuando que “cada microação possui o seu tempo de nascimento, vida e morte. E esse ciclo se amplia para a macroação, para a relação com os outros corpos, com o espaço, com a estrutura dramática geral, com a plateia. Anéis temporais que se interligam, se ampliam, se potencializam” (COLLA, 2013, p.85). Nesse sentido, o trabalho com a repetição fazia por si só emergir do meu corpo imagens que me davam subsídios para criação, reanimando memórias que aos poucos se constituíam e se organizavam em forma de dramaturgias de atriz.

### **Tessituras de Dramaturgias: materiais de criação**

Tecer, unir os fios, organizar algo que possa gerar algo. Experiência, momento de experimento, de união de elementos para que se gere, aconteça, movimente-se. Meus lampejos de criação transpassaram este texto assim como transpassaram minha prática: nada está dissociado. Minha pesquisa não se acaba quando saio da sala de ensaio, quando saio da sala de estudo ou quando estou dormindo. Tudo, exatamente tudo está ligado. E, talvez por isso, seja tão difícil para mim organizar como o processo se deu, como cheguei em determinados lugares criativos. O que apresento é uma tentativa de mostrar ao leitor minhas inspirações, minhas vivências, os sonhos, os textos, as poesias, os filmes, os documentários, as matérias de jornais, as imagens fotográficas que tive acesso durante a pesquisa.

Comecei com a terra, que dá cor e vida aos seres. Na *Assemblagem*, a concretização do corpo da boneca em barro, assim como todos os outros elementos que compunham a obra, me mostravam uma ligação com esse elemento da natureza. Ao mesmo tempo, a presença da mala, dos óculos e das lupas me levava para outro caminho, um lugar mais contemporâneo, de tecnologia atual, de cidade e urbanização.

Minha chegada a Salvador, em fevereiro de 2016, me trouxe lembranças da época em que eu residia na cidade e treinava capoeira nos meus ensaios de teatro. Foi quando as canções da capoeira, que cantam a história e o povo daquela terra, fizeram mais sentido.

*No navio negreiro*<sup>22</sup>

*No navio negreiro  
 No tempo da escravidão  
 Seguia sem rumo o negro  
 Sem rumo o seu coração  
 No canavial  
 Negro era o carro forte  
 Entre a vida e a morte  
 Negro era a solidão  
 Hoje negro é vida  
 Negro é luz é um talento  
 Mas é que em certos momentos  
 Sinto em seu peito uma dor  
 Pra tentar esquecer  
 Das angustias do passado  
 Daquele rosto marcado  
 Faz meu corpo enfraquecer  
 Mas algo  
 Dentro de mim é mais forte  
 Me conduz além da morte  
 E guia meu coração  
 Sinto em meu peito  
 A força da capoeira  
 Essa arte brasileira  
 Luta de libertação  
 Por isso  
 Quando eu toco um berimbau  
 Sinto arrepiar a alma  
 Sinto a mente mais calma  
 Minha dor se vai então  
 Sinto arrepiar a alma  
 Sinto a mente mais calma  
 Minha dor se vai então  
 Camarada...*

*Ê! Viva meu Deus!*

A aproximação com o Categoria fez emergir a relação com as questões religiosas e o processo de catequização aos preceitos cristãos, realizados pela igreja católica na época de colonização do Brasil. Homem cego, negro, pobre, com família pertencente a religião do Candomblé, opta por abandonar tudo e desacredita em qualquer outra religião que não seja a cristã. Com essa informação e as demais apresentadas no conto ‘O enviado de Deus’ senti a necessidade de durante o processo ir em busca de uma memória ancestral, deixada para trás. No intuito de uma

---

<sup>22</sup> A música ‘No navio negreiro’ pode ser encontrada no CD do Grupo Abadá Capoeira intitulado ‘Músicas de Capoeira’ – Vol. IV, com letra de Brucutu e Magôo, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=D-H4iawjAQ8&index=1&list=RDD-H4iawjAQ8>> Acesso em 05 de jun. 2017.

aproximação com essas informações, trouxe para os treinos/ensaios músicas da capoeira que contassem histórias do tempo da escravidão, como ‘No navio negreiro’. Trouxe, também, músicas em yorubá que traziam mensagens dos orixás, bem como algumas músicas da umbanda (ponto de Preto Velho) e músicas cantadas na igreja católica. Trabalhar inspirada em Categoria, para mim, é entrar em contato com o sincretismo religioso, que se faz presente nos festejos, no dia-a-dia de Salvador e nas letras dos cantos da capoeira.

Com esses materiais, compus os primeiros experimentos apresentados na *Ação Poética*, que assume uma divisão baseada nos ciclos de vida de Categoria, sem o interesse de representá-lo, mas mostrar sua história através das ações.

A *Ação Poética*, apresentada no espaço externo do prédio de Artes Cênica da UnB, espaço com grama rodeado por árvores, foi constituída por um banco de madeira que se encontrava centralizado na parte de traz onde acontecia a ação, uma bacia de metal sujo que continha uma mistura de água e argila, dois pedaços de madeira (um menor e outro maior), uma calça de tecido de saco (algodão cru tingido com argila). A *Ação Poética* durou mais ou menos meia hora e aconteceu da seguinte maneira:

### **1 – Canto**

A Ação começou com o canto, ‘Navio Negreiro’, e com os movimentos da capoeira. Desse modo pude aquecer, alongar e mostrar à plateia um pouco do que acontecia nos ensaios. A voz estava um pouco embargada, tímida e cansada pelos movimentos. O barulho do entorno, ao mesmo tempo em que fazia a minha voz ficar menos audível, compunha a sonoplastia da cena.

### **2 – Tempo**

Depois do canto, visto a calça e me coloco na parte de traz, afastada do banco. Realizo três caminhadas, lentas até o banco. Nas três tento fazer um percurso diferente, porém três vezes chego ao mesmo lugar – o banco. Neste momento, as inspirações vieram na sala de ensaio, quando eu tentava entender a relação de Categoria com o tempo que, ao meu ver, tinha um certo ar de contemplação da vida e por estar naquela praça. Tentei entender, também, sua relação com a cegueira: como ele não se considerava cego, os ensaios que começaram com um bastão (simulando uma bengala de cego) foram retirados. A ação Tempo demonstra, para mim, a rotina e cotidiano de Categoria, sempre chegando no mesmo lugar.

### **3 – Homem no banco**

Homem no banco foi a ação que demonstrou o estado de contemplação de Categoria, seu sorriso marcante que demonstrava o quanto ele estava agradecido por estar num lugar tão cheio de árvores, pássaros e etc.

#### **4 – A Infância**

De repente, o estado de contemplação me leva a um lugar de memória, um homem que lembra de sua infância, de suas brincadeiras. Saltar, aú, negativas, pular, olhar o pássaro, comer, são ações que guiaram este momento.

#### **5 – O Candomblé**

De criança, a relação com a família e a religião. A revolta, o corte com o cordão umbilical – chegou a hora de seguir seu próprio caminho. Para a abertura de caminhos Exú, a entidade que simboliza o guardião das pessoas de rua, dos pobres, miseráveis.

*Laroyê Exu  
Exu é Mojubá!*<sup>23</sup>

#### **6 – A Renovação**

Depois de ter largado a família, Categoria começa a passar por um período de renovação, que começa pelos pés. Neste momento levo os pés para dentro da bacia e começo a passar a lama no meu corpo, pés, pernas, braços e cabeça. O momento dos olhos significa a chega da cegueira, pois Categoria ainda enxergava quando decidiu ir morar na praça. Sinto dor, a lama escorre pelos meus olhos.

#### **7 – A Renovação do corpo e da alma**

A renovação do corpo segundo o próprio Categoria é apenas o início para a renovação da alma. Na cena, é chegada a hora da renovação da alma: eu pego a bacia e despejo seu conteúdo, no banho dolorido com gritos silenciosos.

#### **8 – Beatificação**

---

<sup>23</sup> Saudação a Exu, significa “Laroyê Exu = Mensageiro eu te saúdo; Exu é Mojubá = Meus respeitos”  
Disponível em: < <https://tungracas.wordpress.com/> > Acesso em: 30 de jun. 2017.

Neste momento o ciclo se completa: Categoria agora se torna santo e puro para o encontro com Deus. Eu pego os dois pedaços de madeira posicionados ao lado da bacia, coloco-os em formato de cruz e saio em passos lentos para me integrar à natureza; viro árvore abraçada na árvore.

O contato com o chão é muito aparente nas pessoas em situação de rua, o que me remete à ideia de um retorno às origens, aos antepassados, ao processo de criação do homem a partir do barro. Para isso fiz uso dos exercícios de enraizamento, propostos pelo LUME em Ferracini (2003, p.153 – 155), que visa a proporcionar, principalmente, a base do meu trabalho de atriz. O autor divide o corpo em três partes: a primeira vai dos pés até a coxofemoral; a segunda da coluna até a cabeça; e a terceira, o quadril, que funciona como uma ligação entre a primeira e a segunda. Desse modo, “esse trabalho visa enraizar, pesar, afundar a parte de base do ator no chão, começando pela ponta dos dedos dos pés indo até o coxofemoral” (FERRACINI, 2003, p.153).

Assim, parti dos exercícios de enraizamento para os movimentos da capoeira que me proporcionassem uma maior ligação com o chão, como a cocorinha, rolê, esquiva. Na verdade, grande parte dos movimentos da capoeira têm uma ligação muito forte com o chão e com os apoios encontrados pelo corpo para sua própria sustentação. Nesse caso, acredito que os movimentos citados, além de acontecerem todos em nível baixo, são ‘fixos’ no sentido de ter uma forma um pouco mais paralisada, como no caso da cocorinha e da esquiva, que são movimentos de defesa. Para mim, os dois assumem uma imagem e uma qualidade de ‘pedra’, dura, fixa e forte. Já a rolê é um deslocamento que pode ser lento e ágil e tem, nesse caso, uma qualidade mais ‘água’ – pesada e rápida. Cada um desses foi realizado mantendo o apoio firme dos pés, em tempo lento e com bastante atenção aos apoios necessários à sua execução.

*No início deixar-se levar, não racionalizar, fazer. Meu corpo pensa e demora a entender os comandos – é preciso abandonar-se. Presa à forma, formatos.... Com o cansaço, os movimentos involuntários, às vezes sem controle, explosões, quedas - vozes que surgem dos movimentos. O exercício do enraizamento vem e com ele a sensação do contato direto com a natureza, com seres ancestrais, com aqueles enterrados neste mundo. Durante os exercícios, imagens de profundezas, solo, subsolo, núcleo da terra. Meu corpo se enchia de terra.... Afundava numa lama... Era transportado por areias leves, soltas e por vezes densas, duras e de difícil penetração. Meus pés pareciam criar raízes e as raízes se conectavam com ossos, com larva, com água. Bebia água de bilhões de anos, água sagrada, água que contém energias daqueles que por aqui passaram e por aqueles que por agora passam. Tudo, tudo estava interligado. No meu corpo – eu – e milhares de outras vidas que me atravessam, que ainda estão e são. Sou adubo na terra, fertilizante. Sou terra num sistema de retroalimentação, sou*

*antropofagizada e antropofagizo. Presente e ausente, no passado e no agora. Corpo vibrante. Sou terra e nada mais.... Sou mundo e no mundo me desfaço e refaço.*

Durante os treinos/ensaios, a formação de imagens vinha em fluxo constante e minha tentativa era concretizá-las e torná-las corpo/voz na sala de trabalho. Percebo que isto foi possível e acontecia de forma mais potente com o exercício da repetição dos movimentos, das ações e do canto. Dessa maneira, “é a *percepção* das imagens que determina os processos da imaginação” (BACHELARD, 2008, p. 2). Foi neste processo de imaginação que comecei a compor e ter necessidade de fazer uso de alguns objetos na cena, no caso de Categoria. Além do banho de argila e o uso da bacia, tecidos foram amarrados no corpo. Realizar as amarrações me traziam a imagem do ser humano nascido da terra, do chão, do barro, da sujeira, do asfalto.

Quando um ser humano é desprovido dos recursos básicos para sua habitação, alimentação e higiene, sua forma de viver se aproxima muito da forma de sobreviver dos animais. Assim, como as atrizes do LUME, Colla, Silman, Hirson (2006, p. 258), observaram os macacos, enquanto animais primatas mais próximos do ser humano, eu também me utilizei dessa metáfora e pesquisei músicas e imagens que pudessem colaborar e nutrir a criação. As músicas: *Seres Tupy* de Pedro Luís e a Parede, com a interpretação de Ney Matogrosso, e *A carne dos deuses*, de Alexandre Fontanelli, Graco e Edu Chapéu, cantada na Banda Scambo, serviram como textos que ampliaram meu leque de possibilidades textuais em alguns ensaios. As imagens contidas no livro *Terra* de Sebastião Salgado e fotos da região dos povos banto e sudaneses, também compuseram a pesquisa imagética por estas comporem a formação estética de Salvador, segundo Bião (2000, p.15). O filme *Estamira*<sup>24</sup> (2006), de Marcos Padro, os documentários *Atlântico Negro – Na Rota dos Orixas*<sup>25</sup> (1998), de Renato Barbieri, *Profeta Gentileza*<sup>26</sup> (1994), de Luiz Eduardo Amaral e Vinicius Reis, e *Do outro lado da sua casa*<sup>27</sup> (1985) de Marcelo Machado, serviram para tecer relações com pessoas que sobrevivem em situações de precariedade, entre um misto de loucura e esclarecimento de entendimento da vida e do mundo. Ainda a história e as imagens das obras de Arthur Bispo do Rosário<sup>28</sup>, homem negro, pobre e nordestino que vivia uma misto de loucura e realidade, na espera com o encontro com Deus.

<sup>24</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=KFyYE9C8ssuo>> Acesso em: 30 de jun. de 2017.

<sup>25</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY>> Acesso em: 30 de jun. de 2017.

<sup>26</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=1Cs883NS88E>> Acesso em 30 de jun. de 2017.

<sup>27</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Bukln1-eDvY&t=7s>> Acesso em 30 de jun. 2017.

<sup>28</sup> Disponível em < <http://museubispodorosario.com/bispo/obra-vida/>> Acesso em 02 de jul. de 2017.

Neste trabalho minucioso que é a pesquisa, cheio de possíveis caminhos, encontrei na obra textual de João do Rio (1908) '*A alma encantadora das ruas*', que possibilitou ampliar meus treinos e ensaios a partir de um texto.

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopéia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas (...) A rua faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça, tipo diabólico que tem dos gnomos e dos silfos das florestas, tipo proteiforme, feito de risos e de lágrimas, de patifarias e de crimes irresponsáveis, de abandono e de inédita filosofia, tipo esquisito e ambíguo com saltos de felino e risos de navalha, (...) depois de ter conhecido todos os males da cidade, poeira d'ouro que se faz lama e torna a ser poeira – a rua criou o garoto! (RIO, 1908, p. 2)

No momento da entrada desse texto, algumas definições já se delineavam dentro da pesquisa. A capoeira se evidencia não só como treino, mas como elemento constitutivo da criação e da dramaturgia de atriz. Os exercícios com as canções eram mais frequentes e a decomposição da canção *Oa Oaê* começou a abrir o ensaio concomitante às movimentações, deixando com que o cansaço interferisse na minha forma de cantar e falar o texto. Tentei estabelecer uma ligação ainda mais forte com o chão e com a terra, sentia que poderia 'nascer', 'brotar' do chão, das entranhas do subsolo do mundo, dando mais lugar aos exercícios de enraizamentos.

Dessa maneira, começo a organizar as ações a serem apresentadas na Qualificação, no início de setembro de 2016. Desta vez, diferente da *Ação Poética*, organizei uma ação cênica<sup>29</sup> com mais ou menos doze minutos, dividida em três momentos: o início, onde trazia o trabalho com a canção (1); o segundo, o trabalho com o texto (2) e (3); o terceiro, o trabalho com Categoria (4), aonde revelei o texto que guiou a *Ação Poética* e que tinha sido mostrado apenas pelas ações, sem exposição verbal:

---

<sup>29</sup> As imagens, compreendidas entre 14 a 19 foram prints da filmagem realizada por Jessiara Menezes.

## 1 – Das profundezas da terra

No início um ser sem identidade, sem identificação. Estava nas profundezas, nos emaranhados de raízes, dos fósseis e ossos. É difícil sua saída. Mãos fincadas no chão, corpo baixo, cantava um canto ‘primitivo’.

**Imagem 14 Canto – Das profundezas da terra.**



## 2 – Ser, ser de rua

Em seguida, o fragmento do texto de Rio (1908), mostrado acima, começa a ser verbalizado, cada vez que ele era dito, imagens se formavam e tentavam ser expostas através de partituras cênicas. Nesse momento tentei buscar na capoeira movimentos que pudesse tecer relações. Nem sempre o movimento vinha completo como nos treinos, aparecendo aos pedaços. Mais do que os movimentos, eu buscava imprimir e ressaltar as suas qualidades, movimentos baixo, leve, pesado, alto.

**Imagem 15 Ser, ser de rua I**



“Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres...”

*A atenção estava voltada para o quadril, os movimentos deviam surgir do centro (umbigo) e dessa maneira guiar todos os outros movimentos. Durante o exercício comecei a imaginar objetos e o esforço realizado na caminhada para chegar até eles, que deveria ser acionado pelo quadril. Uma caixa (imaginária) – peguei-a no chão, pesava muito. O movimento lento que advinha do peso da caixa colocava meu corpo no estado de atenção e consciência. Devia voltar a atenção para os pontos de equilíbrio, na parte do corpo onde colocava o peso, com esse peso esses pontos iam se modificando de acordo com a posição dos meus pés no decorrer da caminhada. Com a caixa, caminhei, soltei, descansei, peguei novamente, subi na caixa, entrei na caixa. Dentro da caixa me senti envolvida no plástico (muitas vezes eu via moradores em situação de rua em Salvador, dormindo cobertos por grandes plásticos*

**Imagem 16 Ser, ser de rua II**



“...tipo proteiforme, feito de risos e de lágrimas, de patifarias e de crimes irresponsáveis...”diabólico...”

*transparentes ou pretos), eram lembranças da rua, de observações.... Na época que eu trabalhava na feira, também utilizávamos esses tipos de plásticos para cobrir as barracas de madeira. Na época de chuva cobríamos as mercadorias para não molhar e, muitas vezes, vi os feirantes usando como capa de chuva improvisada. Esse mesmo plástico, agora, era usado como cobertor: me envolvi e andei como se anda preso por um plástico, cobri minha cabeça, deixando apenas meus olhos amostra.*

**Imagem 17 Ser, ser de rua III**



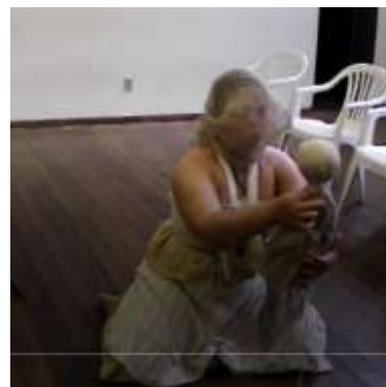
“...a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça, tipo diabólico...”

### **3 – Mãe Rua**

Nesse momento aquele ser, quase hermafrodita, aparece como mãe, como ser que pare. A mesma mãe que pare é a que deixa, que abandona pela necessidade do simples deixar ir. Ela permanece como Rua, no imaginário dos seres. Parindo e acalentado junto ao seu chão sujo, frio, às vezes permissível e limitador em outras situações. Chão da rua, chão de mãe, espaço de mãe que acolhe e rejeita.

A primeira parte da ação cênica termina com o corte do cordão umbilical, seu afastamento e seu deixar ir.... Ser, ser em situação de rua. Neste terceiro momento mostrei as mesmas ações da *Ação Poética*, com acréscimo do texto dito por Categoria em uma das conversas tida com ele e a supressão da ação (4) Infância.

**Imagem 18 Mãe Rua**



“...depois de ter conhecido todos os males da cidade, poeira d’ouro que se faz lama e torna a ser poeira – a rua criou o garoto!”

#### 4 – Homem do tempo

Imagem 19 Homem do tempo

Depois da Rua deixar seu filho, passo para Categoria. O ser sentado no banco assume a posição da cocorinha, sem a proteção das mãos na frente do rosto. As mãos são apoiadas nas pernas e se ouve um estalar de dedos que tenta metaforizar um marcador de tempo. Ele marca e contempla o tempo assim como as passagens (2) Tempo e (3) Homem no banco, da *Ação Poética*, como uma tentativa de junção desses dois momentos.



Estou no ano 30, faz trinta anos que estou nesta praça aqui. Vim passar três semanas, daí estou fazendo trinta anos nesta praça, mas está dentro do contexto. Eu não decidi vim pra cá, eu tinha que ir pra onde tivesse um ambiente natural, natural da natureza. Aqui é bem natural, aqui tem árvore, tem aves, tem uma ponta de mar - aí... Pessoas! Então, aqui tem um ambiente natural da natureza legal. Um dia passando por aqui.... Um dia, o espírito me trouxe aqui. Eu gostei e aí ficamos. (CATEGORIA)

Daí por diante, a ação segue na mesma ordem da *Ação Poética*, porém com a supressão da ação (4) Infância. Termine numa caminhada lenta para o lado de fora do semicírculo formado, onde apresentava as ações, carregava a mesma cruz de madeira e, por conta do espaço, não me integro a natureza.

Depois da Qualificação, voltei a Salvador, em fevereiro de 2017, para observar e executar uma nova ação cênica. Esta nova ação cênica assumiu características muito próximas com o que Fabião (2008) chama de ‘ações performativas *programas*’. Segundo a autora, performar programas é executar ações conceitualmente polidas, o que se ‘aproxima’ da improvisação na medida em que a performance não seja previamente ensaiada. Assim, “O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo” (FABIÃO, 2008, p.237).

Neste caso, a ação cênica realizada em Salvador assumiu características de um programa, pois não foi ensaiada: existia apenas uma ideia, um conceito, uma proposta do que poderia acontecer. Na ação, trouxe elementos da *Assemblagem*, como a mala contida na obra e que foi inspirada na sala de malas do Centro POP/ DF. A mala, para mim, consegue sintetizar a imagem do andarilho, da pessoa sem casa, que carrega todos os seus pertences no único objeto. Em um

dado momento, escrevi na mala a frase “Me olhem!”. Esta frase foi mostrada a quem observava a ação e inspirada nas mensagens deixadas em placas de papelão, registrada no subcapítulo (Caminho VI: corpo em estado de rua). Ainda dentro da mala, eu carregava a bacia, garrafas com água, argila e uma pedra que serviu para escrever. No corpo, trazia a mesma roupa e máscara usada nas outras ações, o menino (boneco) amarrado, pendurado rente ao corpo. Minha programação tinha começo e fim, não tinha um meio estabelecido, apenas os elementos levados na mala que poderiam ou não ser usados. Sabia quem eu era, a Rua, mãe, que carregava um menino, mas não sabia o que poderia fazer.

Um programa é um ativador de experiência. (...) Ou seja, uma, experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito de forma, literalmente, uma trans-forma. (FABIÃO, 2008, p. 237)

A experiência de me colocar na rua marca um antes e um depois, reforçando a minha sensação de ter um corpo em estado de rua, de troca com o lugar, como defende a teoria do *corpomídia*, de um corpo ‘vadio’, modo com o qual são tratados os sujeitos em situação de rua, mostrados no trabalho de Filho (1994) e que, a posteriori, torna-se um modo de tratar as pessoas que jogam capoeira. Ela consegue resumir e colocar de modo prático e vivo o que de fato está orgânico e presente no meu corpo transpassado, um corpo aberto, suscetível e cambiante com o espaço. Assim, “a potência dramaturgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. (...) se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo” (FABIÃO, 2008, p. 237).

Dessa maneira, meu material de criação é composto por ações que são recombináveis, que podem ser suprimidas ou impulsionar a composição de outras ações, como raízes que se alargam e se aprofundam no decorrer do processo. Daqui por diante apresento os materiais criativos elaborados a partir dos ensaios, no qual me foquei em Carmen Miranda e Mongo. Porém, não cheguei a apresentá-los publicamente.

Com Carmen Miranda busquei, no treinamento com a capoeira, movimentos que atribuíssem ao meu corpo certa agilidade e rapidez. Carmen é negra, magra, usa um turbante na cabeça, uma bolsinha do lado e tem um andar manco e ligeiro. Nos momentos de trabalho com a ginga a imagem dela era recorrente: pensar em Carmen e realizar a ginga atribuía ao movimento certa altivez, agilidade, que são próximos da capoeira regional. O deslocamento dos pés começava

de maneira lenta, com o tronco levemente curvado, mãos e braços mais próximo ao corpo. Aos poucos fui percebendo a troca de peso necessária na mudança dos pés e, com isso, o deslocar do quadril me trazia o caminhar manco. Penso no lado esquerdo de Carmen. Era como uma ginga de um lado só. Fazer uso do turbante direcionava a atenção para a cabeça, com foco no seu topo e a manutenção do pescoço esguio. Assumir essa postura me trazia um ar delicado, uma atenção diferente, que necessitava de um olhar ligeiro e de cima. As qualidades do ar me ajudavam a dar leveza no momento de executar a ginga e conseqüentemente sentir a altivez delicada misturada com miséria e loucura advinda da história e dos momentos que eu presenciei com Carmen.

*Aos poucos, tento encontrar a energia de Carmen. Quando trabalho a ginga, me encontro com um estado de desequilíbrio, tento variar o ritmo – sair do ritmo convencional da música de capoeira. Aos poucos a pisada fica mais rápida, lembro do cavalo marinho, de um galopar leve, é preciso caminhar, caminhar com energia dessa dança híbrida entre capoeira, cavalo marinho e Carmen Miranda – difícil. Lembro-me de Carmen bêbada, esse passo rápido, desequilibrado podia ser dela.*

Como objeto de cena, alguns tecidos iam assumindo lugar de turbante e de saia. A inspiração na cantora Carmen Miranda chegou através da música ‘O que é que a baiana tem’, de Dorival Caymi. A tentativa de tocá-la no berimbau fez o ritmo se aproximar do samba, lugar assumido pelo instrumento em épocas mais distantes. Nas ações de Carmen, andar rápido, comer (biscoito e leite em pó), beber (cerveja quente), existe um certo ar de loucura e desprezo, também na realização dos movimentos. Fazer uso do leite em pó no processo me faz lembrar das pessoas que usam algum tipo de droga em pó e que estão em situação de rua. O leite em pó me foi solicitado por Carmen em uma das minhas conversas com ela na rua, em Salvador. Carmen me pediu para comprar um pacote de leite em pó e um de biscoito.

Já as marcas de Mongo chegam com o barulho do ranger do ferro, com o olhar distante, disfarçado, olhar de quem não vê, não percebe, mas vê e percebe muito mais do que a gente pode imaginar. Sujeito forte, louco, que faz uso de droga. Mongo arquiteta e desenha no passeio os devaneios de sua mente.

É o sujeito malicioso, atento, pronto para se defender e afastar aqueles que o olham demais. Paradoxalmente, possui um olhar vago, longe e despreocupado com o que está acontecendo ao seu redor. Ele tem um tempo próprio, tempo dele, que faz seu corpo doente e maltratado se diferenciar do tempo ligeiro daqueles que estão passando. Corpo apático e que calcula. Mongo

é ar e terra ao mesmo tempo, cabeças nas nuvens e pés fincados no chão – mãos fincadas no chão. Ele literalmente vive numa encruzilhada boa parte do seu tempo, e mais uma vez teço ligação com Exu (entidade que é representada nas encruzilhadas). Mongo gira o ferro da placa, e sinto que sua permanência na rua, na encruzilhada, faz com que seu corpo seja um ponto de convergência admitindo um estado de turbulência de sensações, como se no meio da encruzilhada formasse um redemoinho de movimentos rápidos e lentos, como se ele, nos momentos de crise esquizofrênica e calma por doping de remédios, acalmasse seu comportamento inquieto.

Mongo, para mim, é o capoeirista que sofreu, que foi jogado na rua, que perdeu o contato familiar e parece ter perdido a memória. Não perdeu, no entanto, a atenção, a mandinga, a malícia necessária para sua sobrevivência.

No momento atual, as ações demonstradas no decorrer da pesquisa são transpassadas pela estrutura dramática que percebo nas rodas de capoeira, assumindo uma arrumação espacial de semicírculo, no qual todos os objetos necessários para a cena são dispostos como na roda, de frente, de forma quase retilínea ao público. O berimbau ocupa a região central da cena e ele, junto com o toque e o canto, dá início aos trabalhos. Na capoeira, os ancestrais são chamados pelo toque do gunga (berimbau de tamanho maior e som mais grave) e pelo Iê (canto) alongado dado pelo mestre que toca o gunga e pelo canto de uma ladainha. As ações começam com a mãe Rua, que banha e pare seu filho na água com argila. Depois, intercaladas com sons de rua e canto, são mostradas ações parecidas com o roteiro apresentado na qualificação. Mais uma vez intercalo músicas com as ações da Carmen Miranda e Mongo, ‘concluindo’ com um Iê curto, como fazemos nos términos das rodas de capoeira. A dramaturgia de atriz, para mim, é um campo móvel que está em constante desenvolvimento, tornando minha cena viva, meu corpo atento e aberto às possíveis interferências.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE AS HISTÓRIAS QUE VIVI E OUVI

*Adeus povo bom adeus  
Adeus eu já vou me embora  
Pelas ondas do mar eu vim  
Pelas ondas do mar  
eu vou me embora<sup>30</sup>*

Depois de todas essas etapas, observei que o trabalho atorial, enquanto processo criativo e de escrita, é algo extremamente solitário, fazendo com que eu necessitasse ampliar minha percepção para concepção da cena, da pesquisa e da atuação. Talvez, pela minha caminhada no teatro ter sido sempre parte de um grupo, muitas vezes tive medo de encarar a sala de ensaio, pois nela eu me encontrava comigo mesma, com minhas ideias, desejos e fantasmas. Pensei que não fosse conseguir. Duas presenças foram importantes no primeiro semestre de 2016: Karla Juliana, que conduziu os ensaios pelo menos uma vez na semana, e desse modo diminuiu a sensação de solidão, colaborando com suas sugestões, direcionamentos, exercícios de enraizamento e elementos da natureza que me ajudaram e compuseram o processo como um todo; e Jessiara Menezes, que conduziu um importante ensaio disparador de sensações e memórias corporais singulares e que me fez entender a dimensão de um trabalho psicofísico com a capoeira. Abrir o trabalho para os colegas, professores, professoras e público em geral, foi, no todo, a melhor coisa a ser feita. Sozinha, na sala de ensaio, por muitas vezes me perdia nas minhas próprias propostas e sentia a necessidade de trocar, ouvir comentários e saber como estava sendo a percepção sobre o que eu mostrava.

Outro ponto importante, sobre o qual também respondi com estranhamento, foi a proposta do treinamento com a capoeira, pois o jogo da capoeira não se joga só. Com isso senti falta de alguém que pudesse dialogar no decorrer dos ensaios. Acredito que esse ponto, o treinamento convergente à criação, como foi mostrado nesta pesquisa, precisa ser amadurecido, explorado, para que se encontre um equilíbrio entre treino teatral e capoeira, pois em alguns momentos me peguei dividindo, colocando-os em compartimentos separados. O exercício com as canções, com o canto, com o tocar, também é algo que precisa ser explorado. Um estudo dos disparadores vocais, sua ligação com os cancioneiros populares, dos estados do corpo causado pela repetição, é algo que me impulsiona a dar continuidade.

---

<sup>30</sup> Música ‘Adeus povo bom adeus’ domínio público.

Um fator importante nesta pesquisa e que pode ser aprofundado em trabalhos futuros são as histórias e composições poéticas inspiradas em mulheres em situação de rua. Essa mudança de gênero carrega outras tantas dificuldades e problemáticas diferentes das dos homens heterossexuais, assim como os homossexuais. Percebi que, para sobreviver, as mulheres precisam se masculinizar, ter apoio de algum companheiro para não ser violentada nas ruas e talvez por isso é mais difícil encontrar mulheres que se desvinculam da família e ‘escolhem’ morar na rua, a exemplo de Categoria. Poderia ter sido melhor aprofundada a questão dos gays em situação de rua que possuem características mais afeminadas, como no caso de Carmen Miranda, assim como crianças, jovens e outros lugares que ampliam e apresentam especificidades diferentes de serem tratadas. Assim, a rua espelha a configuração de nossa sociedade machista e heteronormativa, e se amplia de maneira bem mais violenta e sem intervenção das autoridades competentes.

Outros desdobramentos da pesquisa que me instigam a continuar produzindo por perceber a quantidade de caminhos artísticos que podem advir desse estudo, é dar continuidade e aprofundar nas elaborações dos contos que, para mim, são uma possibilidade de contar a história destas pessoas por meio da literatura ficcional.

A produção de mais obras artísticas, ao meu ver, ajudaria a dar mais visibilidade a estas pessoas, ajudando no desenvolvimento de políticas públicas, mais adequadas, como já podemos ver no grande passo que foi a aplicação do censo 2010, elaborado através do estudo desse nicho da população, que contabiliza e comprova o que já encontramos nas ruas todos os dias em Salvador. O crime de limpeza social, algo comum na cidade, recorrente em épocas festivas, é algo ainda pouco divulgado e abafado pela grande mídia. Durante os quatro anos que morei na cidade ouvi comentários dos soteropolitanos sobre este descaso, mas nunca tinha lido nenhuma matéria de jornal, ou contato com moradores que foram retirados dos seus espaços para dar lugar as comemorações da cidade. Porém, em uma das minhas idas, tive a infelicidade de ouvir o depoimento de uma senhora desesperada por conta do seu amigo, um senhor que guardava carros no Corredor da Vitória e que eu já tinha visto várias vezes. Ela gritava dizendo que, no período de carnaval, policiais o levaram para um bairro pobre, mais distante, e o mataram.

A pesquisa, para mim, apresenta um teor político, artístico e cultural muito forte e repleto de outros desdobramentos, dos quais apenas dei os primeiros passos. No mestrado pude encarar a pesquisa artística e suas complexidades, exercitar a escrita como algo a ser aprendido e ser desenvolvido, assim como todo o processo em desenvolvimento. Percebo que a organização e

o recorte da pesquisa é algo fundamental e que nos faz chegar a alguns de nossos objetivos, porém a atenção do cartógrafo, como fala Kastrup (2012), colaborou para que eu me colocasse inteira dentro da pesquisa, atenta aos acontecimentos. A atenção do cartógrafo também me garantiu a percepção de que não há necessidade de já ter algo pronto e acabado, pois tudo é um processo de lapidação, de diálogos, de entendimento, tanto comigo mesma enquanto pesquisadora, quanto com minha orientadora que me ajudou a trilhar esse caminho, quanto com aqueles que me rodeavam e teciam comentários entorno da pesquisa com suas percepções.

Os desafios chegaram, as propostas foram lançadas. Deveria me aproximar das histórias dos sujeitos poetizados, que se tornaram poetizados em respeito a eles e às suas identidades não reveladas, que aos poucos tornaram-se parte poética da construção. A necessidade de me colocar na rua, algumas noites sem dormir por conta do medo do que poderia acontecer e por não ter definido minhas ações como geralmente faço quando apresento algum espetáculo teatral foram obstáculos que me fortaleceram não só como pesquisadora, mas sobretudo como artista propositora de minha própria arte, de minhas vontades em busca de conteúdos que me movem a criar. Com certeza, ao sair dessa pesquisa, sairei mais forte e capaz de dar continuidade aos caminhos encontrados, bem como trilhar novos caminhos, sendo oportunizada e oportunizando novos trabalhos. No início desta pesquisa havia apenas um desejo, o de construir uma dramaturgia a partir das pessoas em situação de rua da cidade de Salvador; hoje busco dar continuidade com meu treino pessoal a partir da capoeira, investir e me aprofundar nas suas canções e no trabalho vocal/corporal encontrado neste exercício.

Dessa maneira, ‘concluo’ esta pesquisa com a feitura e a concretização de algumas obras artísticas que se mostram para mim de grande riqueza, principalmente pelo modo como foram sendo tecidas e mostradas em várias linguagens artísticas. No início, com a *Assemblagem*, Ação Poética, Ação Cênica, o Experimento Cênico – *Me Olhem*, disponível no link: [https://youtu.be/Hp2jgQn5d\\_g](https://youtu.be/Hp2jgQn5d_g), apresentado nos dias 23 e 24 de agosto de 2017, tentei expor e articular os vários materiais encontrados na sala de ensaio e na vivência nas ruas de Salvador. Por fim, produzi o curta ‘Cor de gente, cor de asfalto’, disponível no link: <https://youtu.be/cE5X1V-CyzM>, com vinte minutos de duração, filmado em Salvador e em Brasília, que demonstra mais uma possibilidade de criação de uma dramaturgia da atriz.

Assim, as relações e as escolhas estéticas vão aos poucos fazendo sentido e as ligações culturais entre Salvador e Pernambuco vão sendo reveladas. Um exemplo dessa compreensão que, pouco a pouco, fica menos turva, é o figurino que foi se compondo sem justificativa prévia, apenas com a intenção e a inspiração nas pessoas em situação de rua que acumulavam roupas e tecidos

envoltos no corpo. Foi curioso perceber como o figurino se assemelha às roupas dos orixás. Mesmo não sendo pertencente à religião do Candomblé, essa inspiração se faz presente indiretamente na construção artística, como também acontece na relação da Orixá Nanã e sua ligação com o barro, com a vida e a com a morte de todos os seres.

Por fim, aprendi que a dramaturgia de atriz foi se compondo aos poucos, como peças de um quebra cabeça que, devagar, encontra seu lugar, e tudo, exatamente tudo é importante quando se está em cena: as escolhas, a concepção poética, os lugares, a presença ou não de público, tudo isso altera nossa percepção como atriz criadora e modifica a composição da dramaturgia, pois a dramaturgia de atriz é escrita com o corpo e o corpo fala por si só. Nele encontro as marcas de minhas memórias e posso imprimir outras, dependendo da intenção que desejo comunicar.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio. **A cena como processo de conhecimento**, In: RAMOS, LF. (org.). *Arte e Ciência: Abismo de Rosas*. São Paulo: ABRACE, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A Epistemologia**. Tradução de Fátima L. Godinho e Mário C. Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações. 2012.
- \_\_\_\_\_. **A canoa de Papel**. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARROS, Almílcar Borges de. **Dramaturgia Corporal: acercamiento y distanciamiento hacia la accion y la escenificacion corporal**. Chile: Cuarto Proprio, 2011.
- BIÃO, Armindo. **A vida ainda breve da etnocenologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo**. Revista Cátedra de Artes. n. 10, p. 106 – 123. 2011.
- \_\_\_\_\_. **Etnocenologia, uma introdução**. In.: GREINER, Chistine e BIÃO, Armindo. (org.), *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade**. In.: **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume: GIPE-CIT, 2000.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRASIL. Decreto nº 7.053, de 23 de dezembro de 2009, que institui a política nacional para população em situação de rua e seu comitê intersetorial de acompanhamento e monitoramento. **Diário Oficial [da Republica Federativa do Brasil]**, Brasília, v. \_\_, n. \_\_\_\_
- CAPOEIRA, Nestor. **Capoeira Jogo Corporal e Comunicultura: a capoeira como fenômeno civilizatório com real aptidão comunicativa e transcultural**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Capítulos disponíveis em: <<http://www.nestorcapoeira.net/livros.htm>> Acesso em: 16 ago. 2016.
- \_\_\_\_\_. **O Pequeno Manual do Jogador de Capoeira**. Rio de Janeiro: Ground, 1946.
- \_\_\_\_\_. **Capoeira: os fundamentos da malícia**. Ilustração: Carybé. – Rio de Janeiro: Record, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Capoeira: galo já cantou**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- COLLA, A. C., SILMAN, N., HIRSON, R. S. *Um dia... – Um passo adiante*. In.: FERRACINI, Renato. *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo: Hucitec, 2006. (p. 219 – 269).
- COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME**. São Paulo: Hucitc, 2006.

\_\_\_\_\_. **Caminhante, não há caminho. Só Rastros.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.  
CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico.** Brasília: Editora Dulcina, 2013.

CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando os fios de uma trama espessa. Ver. Bras. **Estud. da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 923 – 928, set/dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Diálogos com Barba. **Mimus** – Revista on-line de mímica e teatro físico. Salvador: Padma/Faculdade Social, Ano 01, no. 2, julho, 2009, p. 39-62. Disponível em: < [www.mimus.com.br](http://www.mimus.com.br)>. Acesso em: 22 de ago. de 2016.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** Tradução de Luiz Roberto Sali- nas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DIAS, Kênia. **Da Rua à Cena:** trilhas de um processo criativo. Dissertação. Unb – Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Arte – Universidade de Brasília. 2005.

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem Cênica. **Revista Rascunhos.** v.1, n. 1, p. 5-12. Jan/jun. 2014.

DOMINGOS, Cássia B. **Maracatu Nação Pernambuco:** das ruas para o palco – um olhar sobre a trajetória. Dissertação – UFBA – Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta.** v. 8, 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>> Acesso em: 07 de dez. de 2015.

\_\_\_\_\_. Corpo Cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos** – Eletrônica. v. 10, n. 3, set.-dez., 2010. (p. 321 – 326).

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento.** Tradução de Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites:** teoria e prática do teatro. Tradução: J. Guinsburg. 1 e.d. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta.** v. 8, 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>> Acesso em: 07 de dez. de 2015.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Café com Queijo:** corpos em criação. São Paulo: Hucitec, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de Atuação.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp. 2013.

FERREIRA, Emília Biancardi. **Ôlele Maculelê.** Ed. Especial. Brasília, 1969.

FILHO, Walter Fraga. **Mendigos e Vadios na Bahia do século XIX**. Dissertação. UFBA – Pós-Graduação em História. Universidade Federal da Bahia. 1994.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Trabalhar com Foucault**: arqueologia de uma paixão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRAGELA, Simone Miziara. **Corpos urbanos errantes: uma etnografia da corporalidade de moradores de rua em São Paulo**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas/SP, 2004.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1968.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E., KASTRUP, V e ESCÓSSIA, L. (orgs). **Pistas do Método da Cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2012. (p. 32 – 51)

LEHMANN, Hans-Ties. **Teatro pós – dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Ties. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Revista Sala Preta**. v.3, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114/60102>> Acesso em: 07 de dez. de 2015.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira de Angola como treinamento para o ator**. Dissertação. UFBA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia. 2002

LIMA, Adalberto Salles. **Periferias e subjetividades juvenis em Salvador/Bahia**. Dissertação. Unb - Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas do Centro de Estudos sobre as Américas – Universidade de Brasília. 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. – São Paulo: Martins Fonte, 1999.

MIRANDA, Nadja C. de J. **Espaços públicos de Salvador: uso e apropriação pelos moradores de rua – uma análise do espaço concebido, vivido e percebido**. Dissertação – UFBA – Pós-Graduação em Geografia. Instituto de Geociência – Universidade Federal da Bahia, 2006.

NEIDE, Neves. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: Revista de Sociopética e Abordagens Afins**. v. 1, n. 2, mar/ago. 2009. Disponível em: <[http://www.entrelugares.ufc.br/index.php?option=com\\_phocadownload&view=category&id=17:artigos&Itemid=12](http://www.entrelugares.ufc.br/index.php?option=com_phocadownload&view=category&id=17:artigos&Itemid=12)> Acesso em: 01 de abr. 2017.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, capoeira e passo**. Recife: Ed. de Pernambuco, 1971.

OKAMOTTO, Eduardo. **O ator-montador**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas/ SP, 2004.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira angola**. 3.ed. Salvador: Fund. Cult. Est. Bahia, 1988.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Brasiliense. 1989.

PEQUENO, Mestre João. **Uma vida de capoeira**. Salvador [s.n.], 2000.

REGO, Waldeloir. **Capoeira angola: ensaio-etnográfico**. Salvador: Itapoá, 1968.

REVEL, Judith. Foucault: conceitos essenciais. Tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. - São Carlos: Claraluz, 2005.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro. 1908. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/alma\\_encantadora\\_das\\_ruas.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf)> Acesso em: 14 de abr. de 2016.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In FURTADO, B. e LINS, D. (org) **Fazendo rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008. (p. 25-44)

SALVADOR, Prefeitura Municipal de. **Relatório da Pesquisa sobre a população em situação de rua no município de Salvador-Ba/ Prefeitura Municipal de Salvador**. 1. ed. – Salvador: Programa Salvador Cidadania, 2010.

SAMPAIO, M. E. A. **Dramaturgia de uma nau de corposoutros: uma possibilidade cênica**. Tese. USP. Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2014.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagens: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na Capoeira**. v. 4, 2. ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo, limiar e Encruzilhadas: processo de criação em dança**. 2. ed. – Goiânia: Editora UFG, 2016.

\_\_\_\_\_. **Mandinga da rua:** a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, Campinas, SP, 2004.

SCHIMITH, Mateus. **Estados de corpo:** vias de aproximação entre capoeira na poética de um ator. Dissertação – UFBA – Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia, 2013.

VILLAR, Fernando Pinheiro. La Fura dels Baus e performance arte: dramaturgias e ação. **Revista ILNIX.** n.2, 2012. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/144>> Acesso em: 07 de dez. de 2015.

**ANEXOS**