

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Guerreiras e Heroínas em Performance
Da Artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas

LUCIANA DE FÁTIMA ROCHA PEREIRA DE LYRA

Campinas
Fevereiro
2011



LUCIANA DE FÁTIMA ROCHA PEREIRA DE LYRA

Guerreiras e Heroínas em Performance
Da Artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de *Doutorado em Artes*. Área de Concentração: Artes Cênicas. Orientador: Prof. Dr. John Cowart Dawsey.

Campinas
Fevereiro
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L995g	Lyra, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Guerreiras e Heroínas em Performance; Da Artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas. / Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.
	Orientador: Prof. Dr. John Cowart Dawsey. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
	1. Teatro. 2. Máscara. 3. Arte - Etnografia. 4. Mito - Metodologia. I. Dawsey, John Cowart. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
	(em/ia)

Título em inglês: "Warriors and Heroines in Performance; From
Artethnography to Mytodology in Drama".

Palavras-chave em inglês (Keywords): Theatre ; Mask ; Art – Etnography ; Myth
- Methodology.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. John Cowart Dawsey.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Prof.ª. Dr.ª. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof.ª. Dr.ª. Marianna Francisca Martins Monteiro.

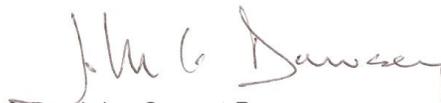
Prof.ª. Dr.ª. Rita de Cássia Almeida Castro.

Data da Defesa: 07-02-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

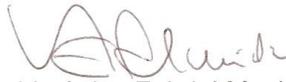
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra - RA 22722 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. John Cowart Dawsey
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular

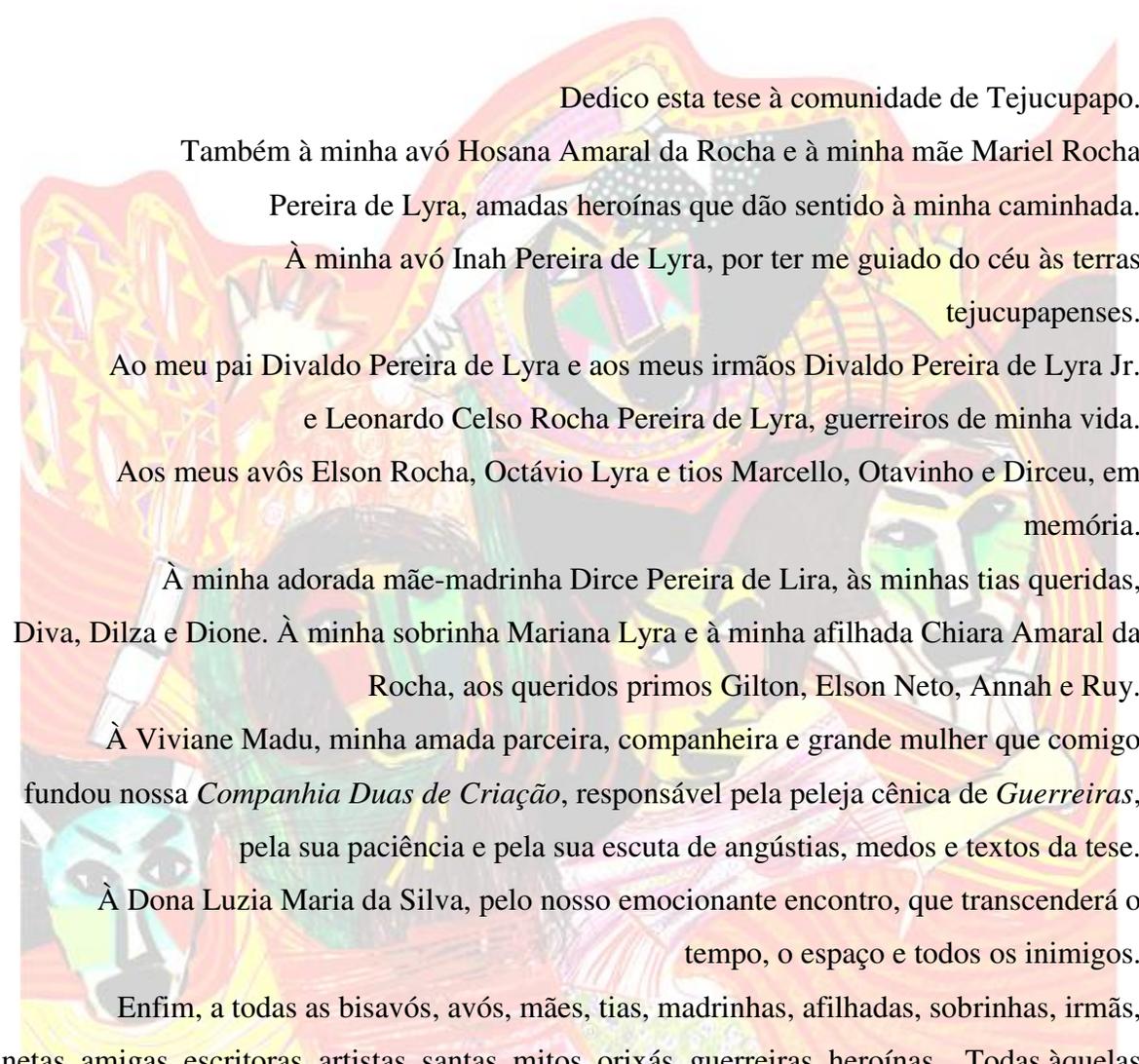


Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro
Titular



Profa. Dra. Rita de Cássia Almeida Castro
Titular





Dedico esta tese à comunidade de Tejucupapo.
Também à minha avó Hosana Amaral da Rocha e à minha mãe Mariel Rocha Pereira de Lyra, amadas heroínas que dão sentido à minha caminhada.
À minha avó Inah Pereira de Lyra, por ter me guiado do céu às terras tejucupapenses.
Ao meu pai Divaldo Pereira de Lyra e aos meus irmãos Divaldo Pereira de Lyra Jr. e Leonardo Celso Rocha Pereira de Lyra, guerreiros de minha vida.
Aos meus avôs Elson Rocha, Octávio Lyra e tios Marcello, Otavinho e Dirceu, em memória.
À minha adorada mãe-madrinha Dirce Pereira de Lira, às minhas tias queridas, Diva, Dilza e Dione. À minha sobrinha Mariana Lyra e à minha afilhada Chiara Amaral da Rocha, aos queridos primos Gilton, Elson Neto, Annah e Ruy.
À Viviane Madu, minha amada parceira, companheira e grande mulher que comigo fundou nossa *Companhia Duas de Criação*, responsável pela peleja cênica de *Guerreiras*, pela sua paciência e pela sua escuta de angústias, medos e textos da tese.
À Dona Luzia Maria da Silva, pelo nosso emocionante encontro, que transcenderá o tempo, o espaço e todos os inimigos.
Enfim, a todas as bisavós, avós, mães, tias, madrinhas, afilhadas, sobrinhas, irmãs, netas, amigas, escritoras, artistas, santas, mitos, orixás, guerreiras, heroínas... Todas àquelas que me inspiraram e me abençoaram com a sabedoria e a força feminina!



AGRADECIMENTOS

No Nordeste, região do Brasil de onde me origino, quando chega a hora da despedida, costuma-se render bênçãos e agradecer sem reservas. Gratidão sempre! Por isso, quero desfiar um rosário de graças e brindar a todos os guerreiros e guerreiras que comigo avançaram na jornada do mundo. Preliminarmente, quero agradecer ao Prof. Dr. John Dawsey pela orientação, pela compreensão e pelo diálogo permanente acerca da minha poética artística nos meandros da academia.

Em especial, gostaria de expressar minha gratidão ao grande exército que se formou na batalha pelo projeto *Guerreiras*. Devo isso à tropa em marcha formada por: Cris Rocha, Katia Daher e Simone Evaristo, talentosas atrizes co-responsáveis e co-criadoras da encenação e dramaturgia de *Guerreiras*, juntamente comigo e Viviane Madu. À Vânia Medeiros, amiga preciosa, guerreira do espaço cênico e das imagens. À parceira querida Alessandra Leão, que aguçou seus sentidos, e, com uma escuta delicada, criou a linda trilha sonora da peça, cheia de afeto e histórias. À Luciana Raposo, pela sua crença no projeto e pelo seu olhar feminino-criador para as luzes e atmosferas da dramaturgia, ajudando-me a transformar texto em encenação. À Karla Martins, minha querida Karlinha, meus ‘orgulho’, ‘minhas bênção’ à sua linda trajetória de atriz e produtora. Aos guerreiros João Maria, Zé Valdir Albuquerque, Anselmo Madureira, Felipe Ferreira, Antônio Apolinário, Almir Negreiros, Tiago Silva, Sávio Alexandre e Juan Leal pela bandeira fincada no chão, pela força masculina e entrega ao projeto. À Carla Carvalho, pelo apoio e carinho de sempre. À Raquel Lima, pelo empenho na divulgação do trabalho de *Guerreiras*. À Val Lima, pelas lindas fotografias do *Circuito de Guerra*. Aos Gustavo Silvestre e Alexandre Sampaio, pelos confrontos superados.

À Profa. Dra. Regina Muller (UNICAMP/SP), pela generosidade em me acolher como artista e pesquisadora. À Profa. Dra. Luzilá Gonçalves Ferreira (UFPE), pela inspiração como mulher criadora. Ao Prof. Dr. Ricardo Bigi (UFPE), pelo apoio de tantos anos. Aos professores da Unicamp, em particular, à Profa. Dra. Verônica Fabrini, ao Prof. Dr. Cassiano Quilici e à Profa. Dra. Sara Lopes, pelas trocas ao longo da pesquisa. À Profa. Dra. Danielle Pitta (UFPE), pela disponibilidade em receber meus escritos já tão próximos à defesa. Ao Prof. Dr. Antônio Busnardo (UNG), pela compreensão acerca de minhas necessidades enquanto pesquisadora, durante a docência na Universidade. Ao Prof. Dr. Marcos Galindo (UFPE) e às Profas. Dras. Marianna Monteiro (UNESP) e Rita Almeida (UnB), pelos encontros.



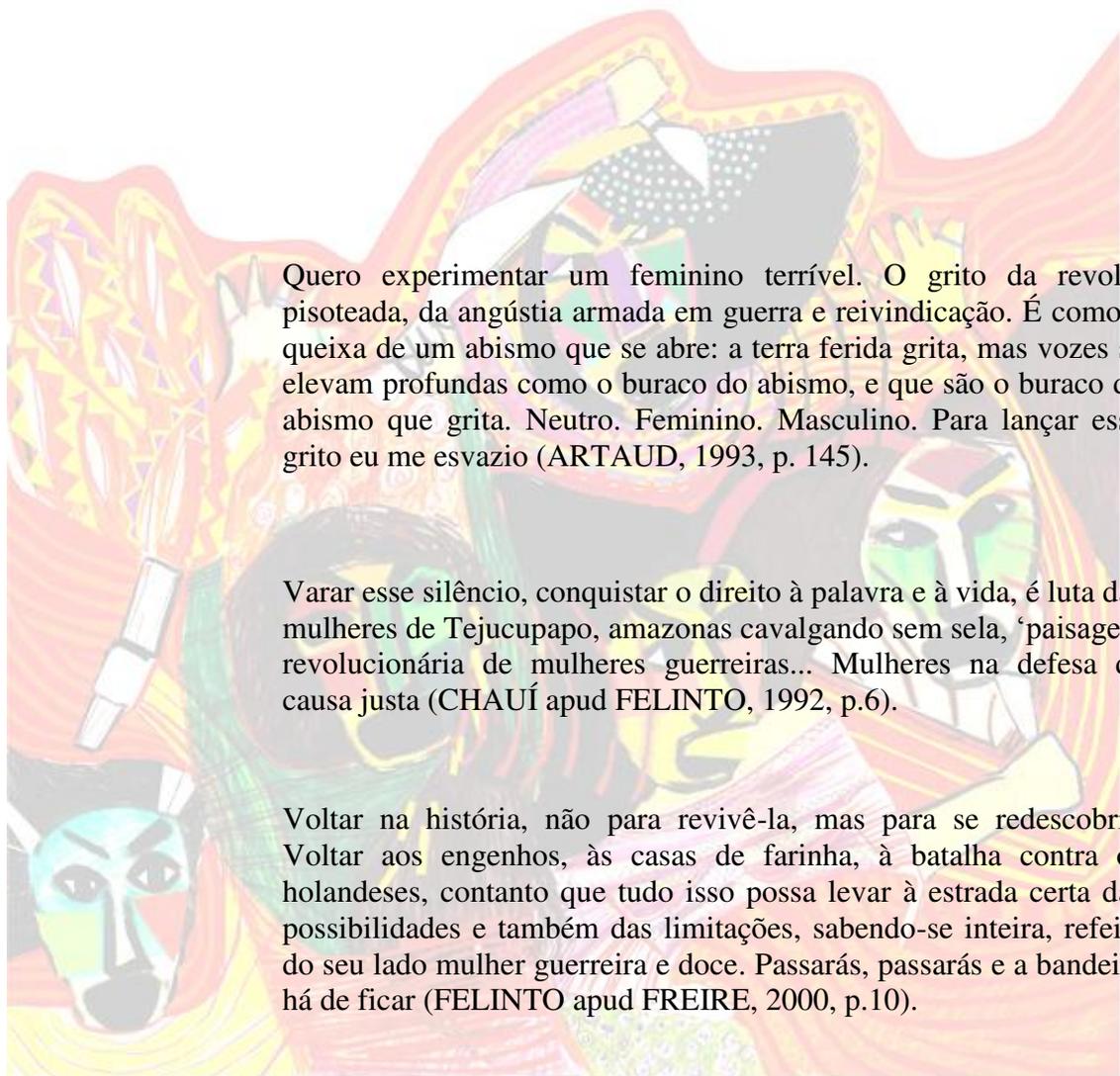
Aos meus ex-alunos da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP), Universidade Guarulhos (UNG-SP), Faculdade Paulista de Arte (FPA-SP) e escolas estaduais e particulares, no Recife e em São Paulo. À companhia *Os Fofos Encenam-SP*, pelo apoio constante e pelo exército teatral que somos juntos. Ao *Coletivo Joanas Incendeiam-SP*, por estar comigo na continuação da pesquisa *artetnográfica* e *mitodológica*, agora no processo de construção do espetáculo *Homens e Caranguejos*. Ao grupo temático de pesquisa NAPEDRA/USP e também ao novo grupo de pesquisa *Terreiro de investigações cênicas: teatro, brincadeiras e vadiagens*, da UNESP-SP, pelas trocas incessantes. Ao *Laboratório Cisco* e ao Marcelo Lordello, pela edição dos filmes do processo.

Ainda, ao amigo querido Newton Moreno, por seu afeto e sua presença artística inspiradora na consultoria generosa à dramaturgia de *Guerreiras*, também pela compreensão das conexões entre *Guerreiras* e o espetáculo *Memória da Cana*, abrindo espaço para que eu, Viviane Madu e Katia Daher pudéssemos estreitar laços entre as pesquisas. Ao querido amigo Luiz Felipe Botelho, pelo livro que me presenteou e que ‘botou fogo’ no meu ‘juízo’ dando início à pesquisa, além disso, pelos seus delicados escritos acerca da investigação dramática de *Guerreiras* e pela confiança no universo cênico que construímos. À Maria José e à Tatiane Ferreira, Tainá e Valentina Madureira pela carinhosa e constante presença. Aos amigos: Maria Goretti Medeiros, Elaine Kauffman, Denise Fernandes, Fredyson Cunha, Paulo Nunes, Carlos Ataíde, Maria Agrelli, Helena Silva, Jorge de Paula, Conrado Falbo, Arilson Lopes, Fernando Esteves, Denise Aquino, Eneida de Souza e Shima.

À Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP), pelo subsídio essencial na fase culminante da investigação. À Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP), à Universidade de São Paulo (USP-SP), à Universidade Estadual Paulista (UNESP-SP) e à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pelos apoios concedidos. À FUNARTE-MINC, ao FUNCULTURA-PE e ao PROAC-SP, pelos patrocínios aos projetos artísticos frutos desta pesquisa. Às Prefeituras de Goiana e Recife, ao Governo do Estado de Pernambuco.

Por fim e especialmente, às Dona Zinha, Nuca, MÔ, Dona Biu de Vinuca, Dona Biu Brito, Dona Mada, Dona Joana, Dona Linda, Dona Caçula, Dona Geni, Dona Aurenita, Dona Bau, Dona Gercina, Dona Vinha, Dona Duda, Denise, Vânia, Neci, Claudenir, Camem, Selma, Eliane, Eva, Dayse. Aos Evandro (Neguinho), Quinho, Raminho, Valdir, Ronaldo, Bêja, Zinho, Geovane e Almir. Às crianças, Índia, Linda, Ceça, Gabriel, Davi, Wedson, Junio, e às demais pessoas que fazem parte da comunidade de Tejucupapo, pilares deste projeto! Bênçãos a todos!!!!!!!



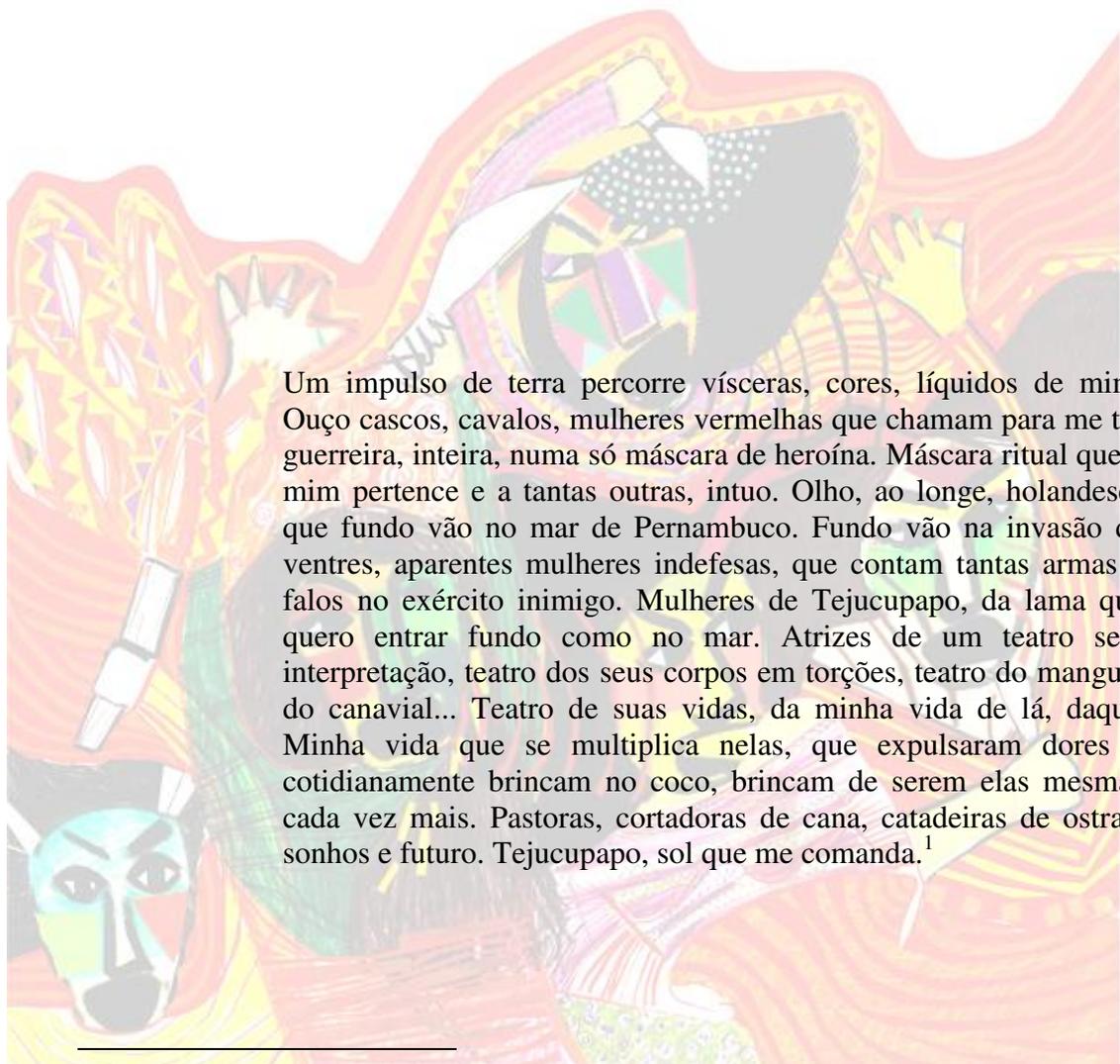


Quero experimentar um feminino terrível. O grito da revolta pisoteada, da angústia armada em guerra e reivindicação. É como a queixa de um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas vozes se elevam profundas como o buraco do abismo, e que são o buraco do abismo que grita. Neutro. Feminino. Masculino. Para lançar esse grito eu me esvazio (ARTAUD, 1993, p. 145).

Varar esse silêncio, conquistar o direito à palavra e à vida, é luta das mulheres de Tejucupapo, amazonas cavalgando sem sela, ‘paisagem revolucionária de mulheres guerreiras... Mulheres na defesa da causa justa (CHAUÍ apud FELINTO, 1992, p.6).

Voltar na história, não para revivê-la, mas para se redescobrir. Voltar aos engenhos, às casas de farinha, à batalha contra os holandeses, contanto que tudo isso possa levar à estrada certa das possibilidades e também das limitações, sabendo-se inteira, refeita do seu lado mulher guerreira e doce. Passarás, passarás e a bandeira há de ficar (FELINTO apud FREIRE, 2000, p.10).





Um impulso de terra percorre vísceras, cores, líquidos de mim. Ouço cascos, cavalos, mulheres vermelhas que chamam para me ter guerreira, inteira, numa só máscara de heroína. Máscara ritual que a mim pertence e a tantas outras, intuo. Olho, ao longe, holandeses que fundo vão no mar de Pernambuco. Fundo vão na invasão de ventres, aparentes mulheres indefesas, que contam tantas armas e falos no exército inimigo. Mulheres de Tejucupapo, da lama que quero entrar fundo como no mar. Atrizes de um teatro sem interpretação, teatro dos seus corpos em torções, teatro do mangue, do canal... Teatro de suas vidas, da minha vida de lá, daqui. Minha vida que se multiplica nelas, que expulsaram dores e cotidianamente brincam no coco, brincam de serem elas mesmas cada vez mais. Pastoras, cortadoras de cana, catadeiras de ostras, sonhos e futuro. Tejucupapo, sol que me comanda.¹

¹ Texto *performático* acerca da investigação, produzido pela pesquisadora Luciana Lyra, na aula da disciplina *Teoria das Artes “A questão da imagem”*, ministrada pelos professores Verônica Fabrini e Cassiano Quilici, em nove de março de dois mil e sete, na Universidade Estadual de Campinas-SP.

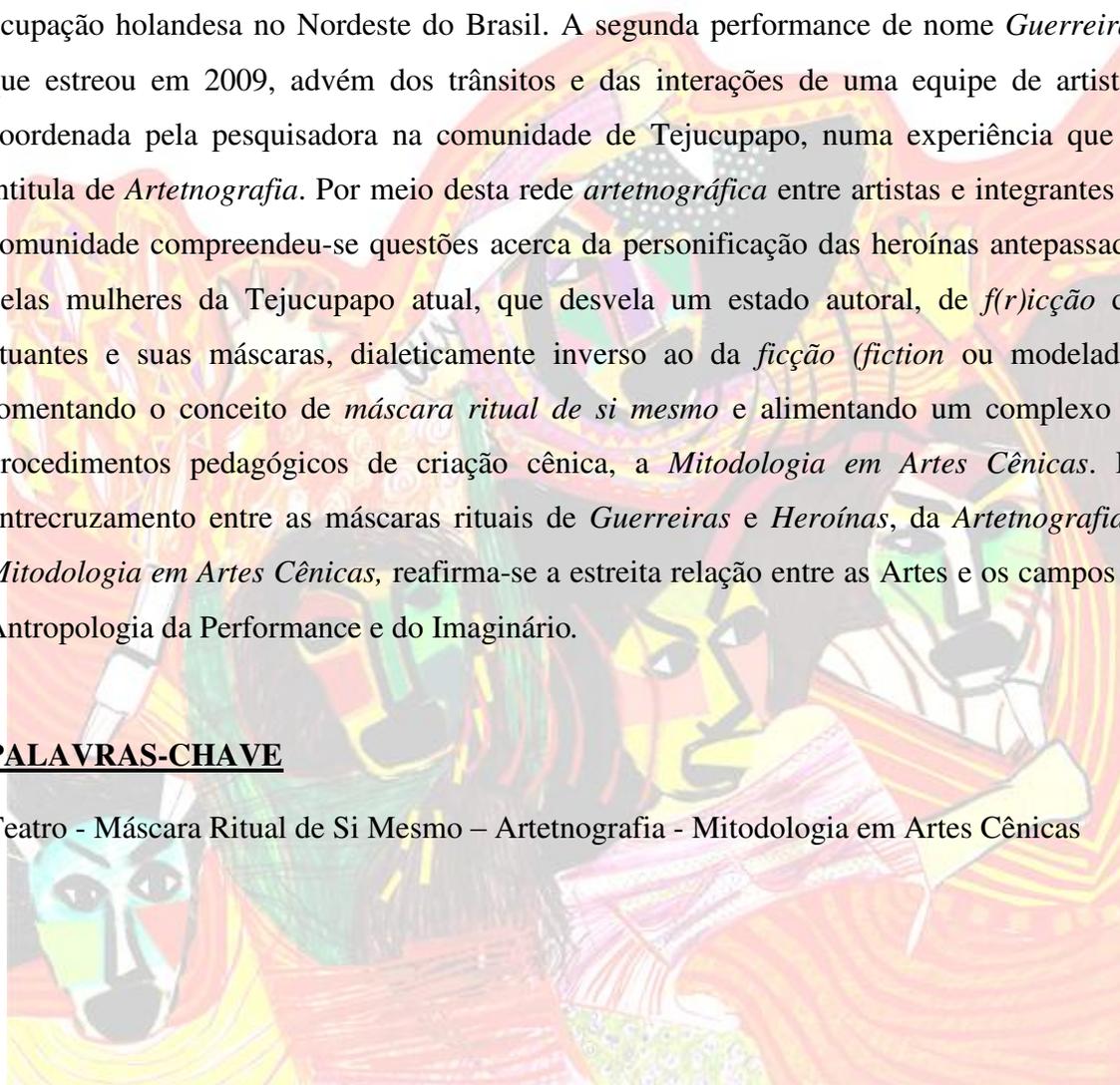


RESUMO

Partindo de uma escrita performática, esta pesquisa descortina a trança entre duas performances estéticas, quais sejam: *A Batalha das Heroínas* e *Guerreiras*. O espetáculo *A Batalha das Heroínas*, realizado pelas mulheres de Tejucupapo, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, desde 1993, restaura episódio histórico do século XVII, quando ocorreu, pela primeira vez, a participação de um coletivo de mulheres em conflito armado, durante a ocupação holandesa no Nordeste do Brasil. A segunda performance de nome *Guerreiras*, que estreou em 2009, advém dos trânsitos e das interações de uma equipe de artistas, coordenada pela pesquisadora na comunidade de Tejucupapo, numa experiência que se intitula de *Artetnografia*. Por meio desta rede *artetnográfica* entre artistas e integrantes da comunidade compreendeu-se questões acerca da personificação das heroínas antepassadas pelas mulheres da Tejucupapo atual, que desvela um estado autoral, de *f(r)icção* das atuantes e suas máscaras, dialeticamente inverso ao da *ficção* (*fiction* ou modelado), fomentando o conceito de *máscara ritual de si mesmo* e alimentando um complexo de procedimentos pedagógicos de criação cênica, a *Mitodologia em Artes Cênicas*. Do entrecruzamento entre as máscaras rituais de *Guerreiras* e *Heroínas*, da *Artetnografia* à *Mitodologia em Artes Cênicas*, reafirma-se a estreita relação entre as Artes e os campos da Antropologia da Performance e do Imaginário.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro - Máscara Ritual de Si Mesmo – Artetnografia - Mitodologia em Artes Cênicas





ABSTRACT

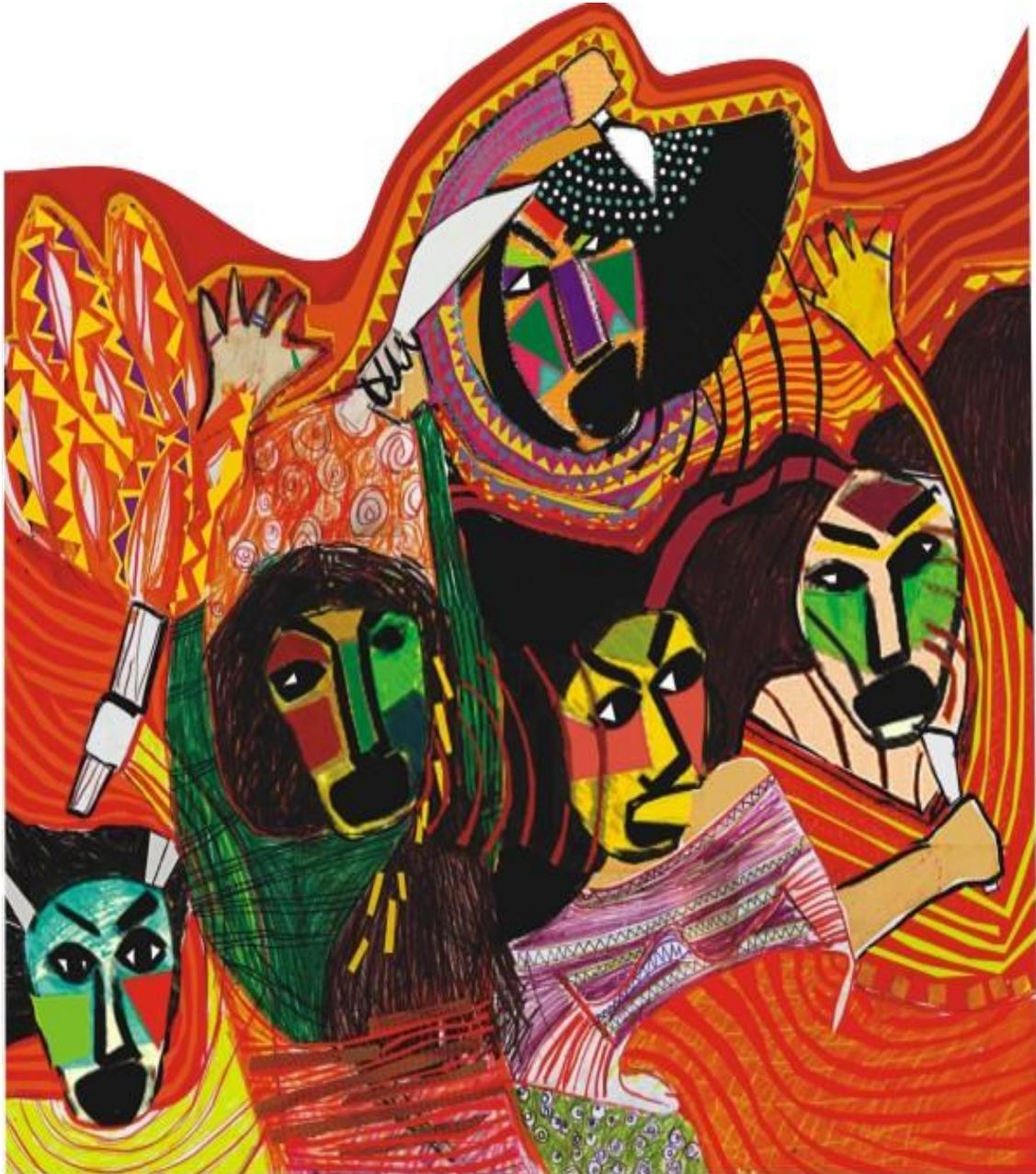
Beginning with a performative writing, this research unveils the braid made from two aesthetic performances: *A Batalha das Heroínas* (The Battle of the Heroines) and *Guerreiras* (Warriors). *A Batalha das Heroínas* (The Battle of the Heroines) performed since 1993 by the women of Tejucupapo, situated in northern Pernambuco, Brazil. The performance restores the XVII century historical episode when for the first time an armed group of women took part in the battles during the Dutch occupation in north-eastern Brazil. The second performance called *Guerreiras* (Warriors) premiered in 2009 and is a result of the interactions between a group of artists led by the researcher and the community of Tejucupapo in an experience called *Artethnography*. This *artethnographic* network of artists and community members intended to achieve an understanding of questions involving the personification of the ancestor heroines by the present Tejucupapo women. This personification reveals a state of *f(r)iction* between the performers and their masks, dialectically opposed to the *fiction* (modeled), fomenting the concept of the *ritual mask of the self* and making possible a complex of pedagogical procedures related to scenic creation, the *Mythodology in Drama*. From the crossing of the ritual masks in *Guerreiras* and *Heroínas*, from *Artethnography* to the *Mythodology in Drama*, we reaffirm the close relationship between the Arts and the fields of Anthropology of Performance and Imaginary.

KEYWORDS

Theatre - Ritual Mask of the Self - Artethnography - Mythodology in Drama



SUMÁRIO





Movimentos da Jornada

PRÓLOGO

DO ALERTA MANIFESTO	31
---------------------	----

I MOVIMENTO DE COMO GUERREIRAS CONFRONTARAM HEROÍNAS

DAS GUERREIRAS

Ataque na sequência total da performance

(I) Cessar Fogo: Esfriamento, sequelas e cicatrizes de guerra	53
(II) Sobre barricadas e campos minados	62
(III) Guerreiras nos terreiros de batalha: Recife –Tejucupapo – Recife	68
(IV) Munições e petrechos de guerra... Símbolos e metamorfoses no discurso cênico	79
(V) Exército de Personas, Figuras, Máscaras rituais de si mesmo	118
(VI) Na encruzilhada das jornadas: cartografia dos movimentos da dramaturgia	148
(VII) Estratégias de criação	170
a) Das reflexões: a tríplice jornada	174
b) Das práticas: procedimentos metodológicos e atuação das criadoras	176
c) Das Experiências Coletivas em campo: Zona livre de fogo	182

DAS HEROÍNAS

Contra-Ataque na sequência total da performance

(I) Silêncio na permanência da peleja	191
(II) Guerreiras como holandeses	195
(III) Heroínas demarcando território: O teatro como refém	203
(IV) Sombras e marcas de outros combates	208
(V) Novas alianças e bandeiras	211
(VI) Tejucupapo em dois tempos	220
(VII) Joana na tocaia das Heroínas	243



II MOVIMENTO
DE COMO O FIO VERMELHO LIGOU GUERREIRAS E HEROÍNAS

DA REDE TRANÇADA ENTRE PASSADO E PRESENTE

- (I) O *atuante* e a *máscara* tendo o *mangue* como metáfora: abordagens de ficção e de f(r)icção _____ 259
- (II) Guerreiras e Heroínas: mito, performance e máscara _____ 290

III MOVIMENTO
DE COMO JOANA RETORNOU AO SI MESMO

DA ARTETNOGRAFIA À MITODOLOGIA EM ARTES CÊNICAS

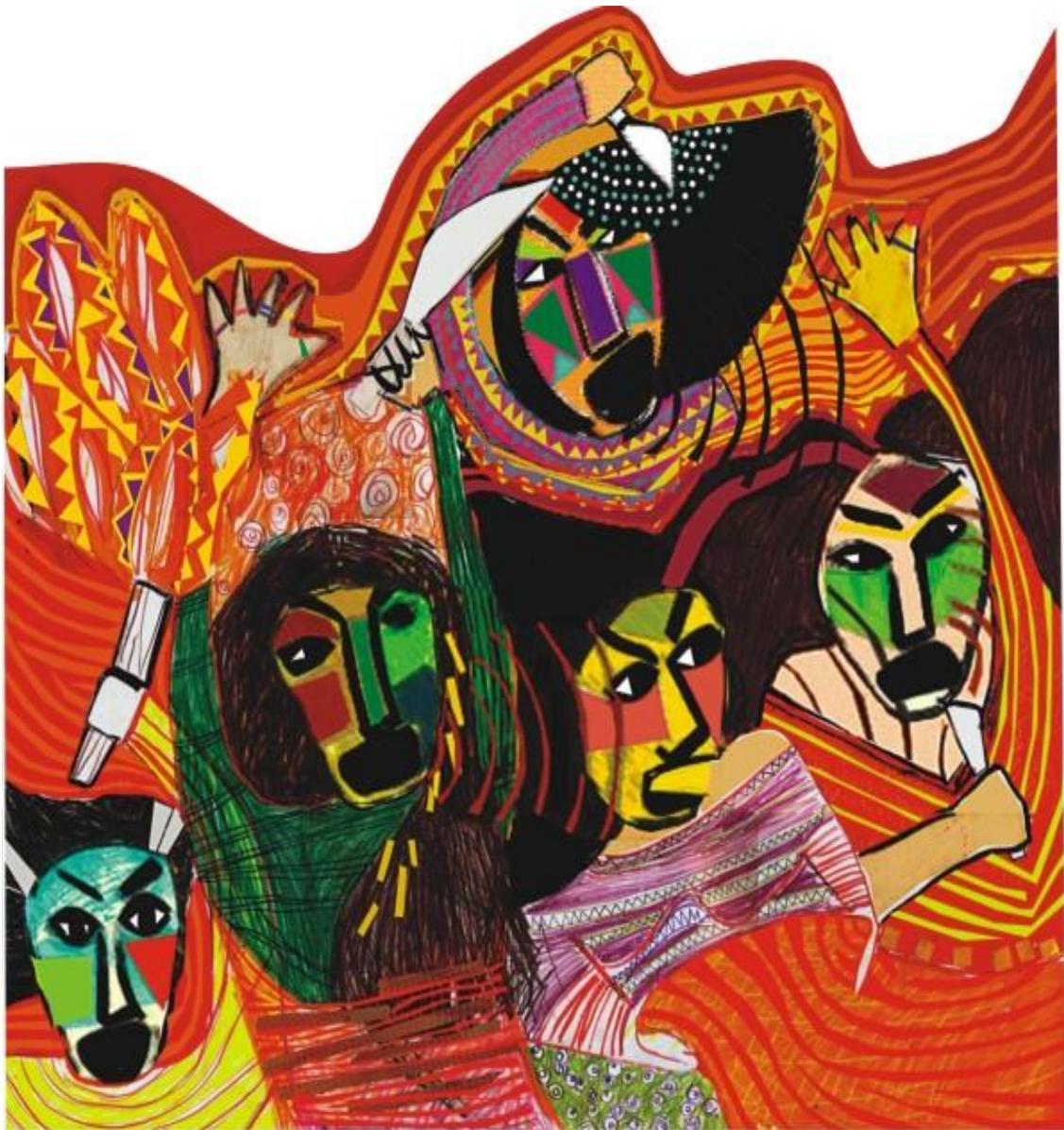
- (I) (Des)envolvimento da *Mitodologia* em *Artes Cênicas: Diretrizes, Pressupostos, Princípios, Procedimentos* _____ 319
- (II) Joana: Memórias e ecos da experiência de si _____ 394

EPÍLOGO

- DAS OUTRAS JORNADAS...** _____ 405
- BIBLIOGRAFIA** _____ 413
- ANEXOS** _____ 427



PRÓLOGO







PRÓLOGO

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. (...) Sinto que não estou escrevendo ainda. Pressinto e quero um linguajar mais fantasioso, mais exato, com maior arroubo, fazendo espirais no ar. (...) Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. Vida que me perturba e deixa o meu próprio coração trêmulo sofrendo incalculável dor que parece ser necessária ao meu amadurecimento – amadurecimento? Até agora vivi sem ele! É. Mas parece que chegou o instante de aceitar em cheio a misteriosa vida dos que um dia vão morrer (LISPECTOR, 1978, pp. 13-16).



DO ALERTA MANIFESTO

O período de ocupação do Nordeste do Brasil, em particular, de Pernambuco, pelos holandeses, entre 1630 e 1654, foi um dos mais documentados da história do país. Apesar de diversificadas bibliografias e documentações visuais, parece contraditório que importantes personagens e episódios dessa etapa da história – como a *Batalha de Tejucupapo*, quando ocorreu, pela primeira vez no Brasil, a participação de um coletivo de mulheres em um conflito armado – ainda estejam desconhecidos, sejam pouco investigados ou carentes de registros precisos.

Passados mais de 300 anos da Restauração Pernambucana, pouca coisa mudou na Zona da Mata, onde se situa o município de Goiana e onde se localiza, por sua vez, o vilarejo de Tejucupapo. De pequenos roçados de cana-de-açúcar e um manguezal, alguns séculos mais devastados do que o existente no Brasil Colônia, extrai-se a substância de algumas dezenas de famílias. A cata de mariscos e ostras corta as mãos, prejudica as colunas e corrói a beleza das mulheres que se contam como descendentes daquelas históricas guerreiras.

Neste mesmo lugarejo marginal, em pleno século XX, Dona Luzia Maria da Silva, enfermeira do posto de saúde do lugar, repetia em situações de maiores dificuldades, como crises financeiras ou doenças, a expressão: “*sou uma heroína*”, desempenhando este papel em todos seus feitos até então, sem jamais ter ouvido falar, com detalhes, da batalha ocorrida ali, quando suas antepassadas tiveram importante função na resistência aos invasores holandeses.

Em 1984, porém, um inesperado problema de saúde surgiu para mudar sua vida. Acometida de um nódulo em um dos seios, aportou no Recife, onde recebeu o apoio dos médicos e de uma colega enfermeira, que passou a tranquilizá-la sobre seu estado, dizendo que “*toda mulher de Tejucupapo é uma guerreira*” e que, sendo Dona Luzia de lá, precisava ter forças para superar a adversidade. Foi a nova colega que lhe falou, com

minúcias, sobre as corajosas mulheres tejudcupapenses, que haviam expulsado os invasores holandeses no longínquo século XVII, exatamente no local onde ela nascera, crescera, casara e tivera seus filhos.

A descoberta de seu *fundamento* a fez estabelecer uma promessa a si mesma: a recuperação de sua saúde em troca da restauração da história de Tejudcupapo, da sua história. Embora nunca tivesse assistido a um espetáculo cênico “oficial” em toda a sua vida, Dona Luzia arranjava tempo para escrever, dirigir e atuar, criando peças de teatro para propagar os ensinamentos bíblicos. Sua formação artística abraçava as manifestações “oficiosas” do povo, como o *Coco*, o *Pastoril* e o *Cavalo Marinho*, tão presentes e basilares na constituição das sociedades da Mata Norte.

O teatro foi a linguagem que Dona Luzia encontrara para transformar a peleja das mulheres numa história restaurada, que passou a acontecer no último domingo de abril, ano após ano, desde 1993 até os dias de hoje, com o nome de *A Batalha das Heroínas*, ampliando-se, em 2002, para um evento intitulado *A Festa das Heroínas*, constituído de shows, feira típica, apresentações de grupos tradicionais e a culminância com o espetáculo teatral.

A peça *A Batalha das Heroínas* tem como protagonistas as próprias mulheres do lugarejo, “atrizes” recrutadas entre donas-de-casa, servidoras públicas, agricultoras e pescadeiras – como são chamadas aquelas que vivem da maré, catando mariscos e ostras para a venda na sede do distrito. *No teatro, as mulheres trazem à tona as suas próprias vidas* (BEZERRA, 2004, p. 64).

Durante a *Festa/Peça*, o que era rústico, pobre e rural, torna-se admirável, guerreiro, utópico, e irrompe em pleno *Monte das Trincheiras*, antigo *locus* da batalha das heroínas de 1646, agora palco da encenação. Em ensaios e apresentação, no decorrer de todo mês de abril, as mulheres simples tomam à frente do combate das heroínas ancestrais, alimentando-se de suas máscaras, e oferecendo a estas mesmas máscaras, pelo caminho inverso, a possibilidade da restauração pela experiência performática. As máscaras das heroínas

antepassadas pareciam abalar o *eu* das heroínas atuais, abriam-nas para o mundo e, no mundo, a abertura para o outro.

Em 2001, na cidade do Recife, acometida por repetidas imagens oníricas, também eu trouxe à cena uma guerreira. Com formação “oficial” em teatro, *corporifiquei* o mito de *Joana d’Arc*², desdobrando-o em diversos outros mitos femininos, que deram origem a uma seqüência de movimentos de uma performance, que longe da *Joana francesa*, viria dialogar com a cultura popular pernambucana. Existia um dado de continuidade entre mim e Joana, a máscara também abalava um *eu*, ou do que pensava ser *eu*, com aberturas para o outro e para mim mesma, no sentido de que sou ela.

Entre os anos de 2003 e 2005, *Joana* serviu de mote à investigação de mestrado intitulada *Mito Rasgado; Performance e Cavalão Marinho na Cena In processo* (LYRA, 2005) e defendida na Universidade Estadual de Campinas-SP. Nesta pesquisa, onde é destrinchada uma *poética* de criação cênica, a partir de experiências na *linguagem da performance*³ e no espetáculo de *Cavalão Marinho*⁴, defrontei-me com o trabalho sob a *máscara ritual* (COHEN, 2007, p. 58), enquanto procedimento de atuação comum ao *performer* e ao *brincante*, ambos *mediadores* destas expressões cênicas.

Passou-se a compreender, por meio desta investigação, que trabalhar sob a *máscara ritual* significava cenicamente, que o *performer* ou o *brincante* ao atuarem, compunham algo que era diferente de sua pessoa do dia-a-dia, mas não vinha a interpretar algo, vinha simbolizar algo em si, rompendo com o advento da interpretação e se aproximando

² Santa guerreira do calendário cristão e a mais intrigante das estranhas personalidades da Idade Média. Nascida na França, lutou na *Guerra dos cem anos*, na qual franceses e ingleses disputavam territórios, num real conflito dinástico (LYRA, 2005, pp. 125-126).

³ Visando *dessacralizar* a Arte, tirando-a de sua mera função estética, a linguagem de soma da *performance*, originada oficialmente com o advento da modernidade na Europa e nos Estados Unidos objetivava resgatar a característica ritual da Arte, levando-a, paradoxalmente, a um movimento de *reintegração* por meio da quebra de convenções.

⁴ De acordo com numerosos especialistas, *Cavalão Marinho* ou o *Bumba* de Pernambuco e da Paraíba, é a mais original, a mais complexa das manifestações do povo brasileiro, sendo encontrado em todo território nacional, com ênfase, porém, nas regiões Norte e Nordeste, em zona de pescadores e na faixa litorânea da cana-de-açúcar.

estritamente da vida. À denominação *máscara ritual* antes empregada pelo pesquisador Renato Cohen, acresci a terminologia *de si mesmo*, apontando assim o procedimento de atuação sob a *máscara ritual de si mesmo*.

Foi sob a égide da *máscara ritual de Joana*, que desenvolvi a *performance Joana In Cárcere* (2005), descortinando um trajeto pessoal, na restauração da minha própria história por meio do mito, desconhecendo que, antes e bem perto de mim, em Tejucupapo, como que fazendo ecoar um imaginário comum, trincheiras tinham sido escavadas na proteção da identidade e da história de outras mulheres.

Em 2006, na leitura do livro *Tejucupapo: história, teatro, cinema* (BEZERRA, 2004), tomei contato com a existência das mulheres do distrito goianense, percebendo ressonâncias entre a cena de *Joana* e o espetáculo *A Batalha das Heroínas*. Esta aproximação constelar parecia acontecer por intermédio de três aspectos: *um mesmo mito fundava ambas as encenações; as experiências performáticas articulavam passado e presente por meio de imagens; as máscaras das atuantes advinham de um campo eminentemente autoral, eram autoreferentes*.

Impulsionada pela percepção das estreitas relações entre minha poética e o imaginário tejucupapense, parti, no ano de 2007, para o aprofundamento da *máscara ritual* da guerreira *Joana*. Junto à comunidade, iniciei minha investigação de *Doutorado em Artes* (UNICAMP), interessada em perseguir as possíveis interfaces entre o encaminhamento de meus trabalhos artísticos e a montagem teatral deste coletivo da Mata Norte, convergindo, especificamente, para o modo como as mulheres atuam no espetáculo *A Batalha das Heroínas*, no que tange às *máscaras* e aos *vetores simbólicos* que as animam na *expressão performática*.

Neste mesmo período, além de estabelecer contato inicial com bibliografia acerca de estudos sobre a *Antropologia do Imaginário*⁵ em disciplina do doutorado, integrei minha pesquisa ao projeto temático do *Núcleo de Antropologia, Performance e Drama - NAPERDRA*⁶, intitulado “*Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual*”. Por estas experiências, a investigação afirmou-se como processo interseccional entre a *Antropologia* e as *Artes Cênicas*, fomentando uma *trança*, onde os fenômenos da *performance* e do *imaginário* desvelam-se como vértices do processo criativo em artes.

Desenvolvida entre os anos de 2007 e 2010, a investigação passou a representar um processo de confluência de campos afins, que ampliou o foco em relação aos meus estudos de *Especialização em Ensino da História das Artes e das Religiões* (UFRPE/2002) e *Mestrado em Artes* (UNICAMP/2005), ambos orbitando em torno de procedimentos pedagógicos para criação de poéticas cênicas, com base em: memória, identidade, manifestações populares, performance e mito.

Nos dois primeiros anos, a pesquisa realizou-se, fundamentalmente, por meio de minha atuação na comunidade, enquanto uma *observadora*, que aos poucos alçou o patamar de *participante familiar* nas ações coletivas, elaborando reflexões e construindo pontes entre a experiência em campo, as disciplinas acadêmicas e as leituras da bibliografia selecionada.

Em fins do segundo ano, porém, principiou-se o processo de criação do espetáculo *Guerreiras*⁷, desenvolvido sob minha direção, com um grupo de artistas-pesquisadores, em

⁵ O campo da *Antropologia do Imaginário* vem ganhando espaço na academia brasileira, principalmente pela atuação de pesquisadores do departamento de Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco e da Faculdade de Educação da USP, que realizam pesquisas acerca de configurações simbólicas expressas por *práticas sociais diversas*, imagens que integram um sistema antropológico a partir dos arquétipos coletivos.

⁶ O Napedra, formado por pesquisadores da PPGAS/USP e IA/UNICAMP, em ação desde 2001, vem desenvolvendo pesquisas de fronteira, entre Artes e Antropologia, especialmente acerca da *Antropologia da Performance*, campo que aborda os fenômenos rituais e estéticos.

⁷ A performance *Guerreiras* foi subsidiada pelo Funcultura-PE, em 2008 e apresentada, em abril de 2009 no Recife e em Tejuçupapo. Em julho deste mesmo ano, foi novamente apresentada como parte da qualificação da pesquisa, na USP/SP, com o apoio do projeto temático do NAPERDRA. Em janeiro de 2010, cumpriu nova temporada em antigas fortificações do Recife, pelo projeto *Guerreiras em Circuito de Guerra*, também contemplado pelo *Prêmio Funarte Myriam Muniz de Teatro e Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua-2009*.

São Paulo e no Recife, tendo por base principal o universo das mulheres tejudcupapenses. Além da inspiração nas heroínas da Zona da Mata, deusas de todos os tempos fomentaram a montagem de *Guerreiras*, assim como uma camada predominantemente pessoal concluiu um tripé de estímulos à criação, que estreou em abril de 2009, sendo apresentada no Recife, em Tejudcupapo e São Paulo.

Com o lançamento do espetáculo sob minha direção, o jogo entre o grupo por mim orientado, que ora denomino *guerreiras* e as mulheres de Tejudcupapo, que ora denomino *heroínas*, tornou-se *estranho*, passou de não somente complementar e familiar, mas também concorrente e antagonista. O resultado ruidoso que teve como mote a encenação de *Guerreiras* no embate com a encenação de *A Batalha das Heroínas* aponta a complexa trama entre estes dois dramas estéticos, mediados por uma mesma máscara-base, impulsionada por um mesmo mito-guia.

Esta tese toma justamente como eixo, a interpretação desta rede tecida por trânsitos e interações, interferências e implicações da experiência das *guerreiras* com as *heroínas*, tendo o intuito de desvelar as camadas sobrepostas, superpostas e simultâneas desta experiência, desde o meu acompanhamento e minha assessoria na realização do espetáculo da comunidade, às oficinas de teatro ministradas no lugarejo, passando pelo processo de criação com artistas-pesquisadores e as apresentações de *Guerreiras*, incluindo aí os ruídos e as rupturas decorrentes destas últimas ações.

O objetivo da pesquisa não é transcrever a vivência em campo como fato estanque, hermético e pontual, mas alargar o discurso na percepção do contexto dinâmico no qual a comunidade encontra-se, entrelaçando as ações simbólicas deste coletivo com a minha experiência pessoal e também simbólica, além da experiência da equipe de artistas por mim coordenada e envolvida na investigação, todos eminentes sujeitos da pesquisa.

Para o desarmamento das barricadas de *guerra*, o lastreamento teórico *transdisciplinar*, focado na interseção entre os campos da *Antropologia da Performance*,

da *Antropologia do Imaginário* e das *Artes Cênicas* mostra-se não somente natural, pela minha trajetória enquanto pesquisadora, mas essencial para o desdobramento da investigação, no sentido de destrinchar as camadas profundas estendidas sobre uma característica tão cara ao Teatro, quanto à *Antropologia: a aventura do outro em si mesmo*, o encontro com a alteridade.

Com relação ao eixo teórico da *Antropologia da Performance*, as ideias de Victor Turner (1988) representam um núcleo a partir do qual agregamos outros referenciais: o autor entende que a *Antropologia da Performance* toma parte de uma *Antropologia da Experiência*. Performance é uma expressão de experiência vivida e nesta estão inclusos momentos em que imagens e símbolos do passado se articulam ao presente, abordagem promissora para analisar tanto o teatro produzido pela comunidade de Tejucupapo, como o seu complementar/opositor: o espetáculo *Guerreiras*, além, naturalmente, da intrínseca relação entre ambos.

Apontando a peleja entre *Guerreiras* e *Heroínas* da perspectiva da *antiestrutura* e do vigor que se impõe para reconstituir uma estrutura, reflexões acerca de *liminaridade*, *espelhamento* e experiência de *communitas*, também cunhadas por Turner como parte do cabedal de conceitos da *Antropologia da Performance*, são de fundamental importância na análise destes dramas estéticos. Complementando a visão do antropólogo britânico, firma-se diálogo com trabalhos relevantes no âmbito dos *estudos da performance* (SCHECHNER, 2003; DAWSEY, 2005), especialmente no que tange à: *seqüência total da performance; performance como comportamento restaurado e de lócus de estranhamento do eu*.

Também neste *topos*, procura-se uma investigação nos estudos de Clifford Geertz (2008) e sua ideia de *performance* como *metacommentário* social, além de sua abordagem acerca da *descrição densa* na investigação do campo, que se contrapõe a modos de avaliação sistemáticos das culturas, apontando uma abordagem simbólica e complexa, onde o pesquisador situa-se como também sujeito da investigação, empreendendo sua própria construção a partir de construções pré-existentes e interpretando a cultura como *um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e*

comentários tendenciosos, escrito não com sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2008, p. 7).

No processo etnográfico, segundo Geertz (2008), as teorias existentes da Antropologia e outras disciplinas são submetidas a estados de risco. Na relação com a comunidade, evoca-se a imagem de um círculo hermenêutico. *Saltando-se em duas direções, para trás e para frente, entre um todo percebido através das partes que o atualizam e as partes concebidas através do todo que as motiva, procuramos transformá-las, através de um tipo de movimento intelectual perpétuo, em explicações uma da outra* (GEERTZ apud DAWSEY, 2004).

Espectáculos como *A Batalha das Heroínas* e *Guerreiras*, pelas suas origens e constituições, são favoráveis para o surgimento de símbolos poderosos, cuja multivocalidade reúne elementos contrastivos que energizam a comunicação. Como campo para fulguração expressiva capaz de completar uma experiência, a performance constitui uma forma de linguagem e um gênero de ação simbólica (TURNER, 1982), por meio dela o suprimido se revela. Algo acontece no nível da percepção: imagens do passado são evocadas de forma aguda, emoções são revividas, o passado e o presente são presentificados, criando uma nova rede de significação.

Justamente por trazer à tona tensões simbólicas e imagens do passado que se unem ao presente por meio da performance, outro enfoque teórico firmado nesta pesquisa configura-se a partir da *Antropologia do Imaginário*. Deste campo, capta-se os estudos sobre a relação das culturas com imagens/arquétipos. Segundo a *Antropologia do Imaginário*, entre o universo físico e o ser humano existe a dimensão simbólica que institui o ser e o seu mundo. O ser não lida diretamente com as coisas e sim com os significados atribuídos às coisas pela sua cultura. O ambiente cultural, portanto, é formador do simbolismo tanto ao nível lógico quanto ao nível do significado; aliás, ambos os níveis se interpenetram mais do que se distinguem.

O mundo do ser não é um mundo de fatos; é um mundo de percepções: a razão, e linguagem, lógica e conceitual, são, por isso, dimensões imaginárias. Não há contraposição entre o real e o imaginário porque o real é construído socialmente, o real, portanto, é a

interpretação que os homens atribuem à realidade através das incessantes trocas entre as objetivações e as subjetivações das quais resultam configurações específicas, ou seja, sistemas simbólicos particulares: linguagem, mito, arte, religião, política, ciência, economia; que, expressos por várias formas com diferentes conteúdos, possibilitam que o estudo do imaginário possa ser abordado a partir de múltiplas problemáticas e do ângulo de diferentes disciplinas.

Entendendo que a característica de dar significado liga-se ao plano simbólico, justifica-se o interesse pelo estudo dos símbolos, das imagens e do imaginário, cujo início foi dado por Gaston Bachelard (2006), o qual afirma que os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma, mas de sua força expressiva. Gilbert Durand (2002), referência desta linha de investigação, foi um dos alunos de Bachelard e fundou um *Centro de Estudos do Imaginário*, na França, tendo influência também do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1964), que contribuiu com o conceito de imagens simbólicas coletivas – arquétipos.

A teoria de Gilbert Durand organiza-se sob o método da convergência, isto é, os símbolos se (re) agrupam em torno de núcleos, as constelações, as quais são estruturadas por isomorfismos, que dizem respeito à polarização das imagens; indica que há estreita relação entre os gestos do corpo e as representações simbólicas. Os símbolos constelam porque vêm de um mesmo tema arquetípico. Baseando-se nas imagens e nos símbolos recorrentes, a teoria durandiana aponta os mitos regentes em cada período e cultura. A *mitodologia* vem a ser, precisamente, a estratégia elaborada para apreender as constelações.

Desta perspectiva antropológica, também são abordadas investigações de Danielle Rocha Pitta (2005), que vem trabalhando a obra de Durand em âmbito nacional, além de outros predecessores e contemporâneos do pesquisador francês, como Mircea Eliade (1991), Henry Corbin (1969), Edgar Morin (1995) e James Hillman (1988), que com ele comungam do aprofundamento acerca do imaginário.

Naturalmente, no trajeto da pesquisa, firma-se contato com interlocutores no âmbito das *Artes Cênicas*, os quais rejeitam a ideia de *interpretação do ator* e margeiam ou mesmo

assumem o enfoque da *máscara ritual de si mesmo* nas suas proposições acerca da atuação cênica. Pensadores tais como Antonin Artaud (1993), Jerzy Grotowski (1992), Eugênio Barba (1995), Renato Cohen (1989), Luiz Otávio Burnier (2001) e Renato Ferracini (2001), dentro de suas respectivas reflexões, ampliam o sentido das *Artes Cênicas*, abordando-as não somente como conjunto de linguagens artísticas, mas como campo de expressão engajado na percepção simultânea de si e do mundo, uma dinâmica existencial infinita e inseparável do ser e da cultura.

Ainda no terreiro das *Artes*, o diálogo sucede-se com Hermilo Borba Filho (2007) e Marco Camarotti (2003), a partir de seus estudos sobre os brincantes na relação com as máscaras e o *Teatro do Povo do Nordeste*. Borba Filho e Camarotti, presenças constantes em minha dissertação de mestrado continuam, nesta pesquisa, a constituir-se base na reflexão do teatro tejudcupapense, tendo em vista que suas investigações encaminham-se na mesma direção dos pensadores acima mencionados, relevando a experiência artística do povo nordestino à dimensão de ruptura e resistência, funcionando como uma reordenação interpretativa da experiência social.

Como esteio para o embate das teorias acima apontadas, é mapeado, transversalmente, um percurso historiográfico por meio dos estudos sobre os holandeses em Pernambuco e da trajetória do distrito de Tejudcupapo (SILVA, 2005; MELLO, 2001; MELO, 1980; BEZERRA, 2004; FREIRE, 2000), bem como se estabelece contato com as pesquisas de gênero (GALVÃO, 1998; PRIORE, 2004; MEAD, 2001), além de outros títulos nos campos das Teorias e História do Teatro e da Performance, Literatura, Psicologia, Mitologia, Antropologia e História. No entanto, faz-se mister frisar que mesmo ante ao panorama de interlocuções teóricas e ao enfoque nas abordagens antropológicas de Turner e Durand, estas são reconhecidas aqui enquanto fontes, não como doutrinas.

Em síntese, a investigação tem como escopo explorar o modo como as imagens das heroínas, advindas da batalha contra os holandeses no longínquo século XVII articulam-se ao presente, na experiência teatral dessas mulheres/performers da atual *Tejudcupapo*,

transformando-se em mito-guia, e, posteriormente em *máscara ritual de si mesmo*. E mais, visa entender como a experiência comunitária pôde afetar a mim, enquanto artista-pesquisadora no agenciamento da mesma máscara de heroína, e a equipe de artistas por mim dirigida, suscitando um processo criativo em teatro, que resultou na montagem do espetáculo *Guerreiras*, com seus embates, suas rupturas e seus desdobramentos.

Desta forma, pode-se afirmar que o trabalho posiciona-se num lócus dialógico entre a prática artística-etnográfica ou, o que passo a denominar *Artetnografia* e a teoria. Lócus, onde a *vivência em campo*, o *processo de criação cênica* e as *apresentações de Guerreiras* entrecruzam-se com estudos da performance e do imaginário, descortinando a trama de ações objetivas e subjetivas intrínsecas à experiência, no sentido de compreender como esta se desdobra, enfim, num *complexo de procedimentos pedagógicos para criação em artes cênicas: a Metodologia em Artes Cênicas*.

Pelo caráter pessoal da pesquisa, opto por uma escrita híbrida nos três capítulos ou *movimentos* que seguem este prólogo. Uma escrita sob o signo da performance, composta binariamente por uma *vontade documental* e uma *vontade poético-literária*. Este processo combinatório, ou, digamos, *alquímico*, talvez, à primeira vista, afaste-me da produção de um discurso de cunho estritamente acadêmico, simetricamente formal. Entretanto, desejo exercitar-me na seara dos estudos pós-graduados em Artes. Livrar-me de mim poeticamente, por que *dar irreabilidade à imagem ligada a uma forte realidade, coloca-nos no alento da poesia* (BACHELARD, 1993, p. 66).

No sentido de evitar excessos do exibicionismo personalista, mas ao mesmo tempo utilizando-os em favor da mencionada pesquisa, duplico-me em uma espécie de *máscara ritual*, em *Joana: persona-guia* destes escritos. *Joana*, mito pessoal que me conduziu na produção da investigação do mestrado, entre 2003 e 2005, continua sua jornada nesta pesquisa, transformando-se agora em personagem da performance *Guerreiras* e meu *alter-ego* literário, em protagonista desta tese, uma figura que chefiará o exército de memórias, reflexões e articulações teóricas, fabricando uma realidade ficcional, a partir da fricção

entre os universos simbólicos dos envolvidos na pesquisa. Uma escrita f(r)iccional, que ela própria se pretende performática.

Este jogo com a escritura, esta arbitrariedade poética, esta *collage* de impressões e vivências, esta justaposição de imagens desvelam meu eu-artista, interessado sobremaneira, no *modus* de atuação liminar dos brincantes das manifestações do povo, e dos performers na *Arte da performance*, instância desvelada na dissertação de mestrado e em minhas ações artísticas, desde o ano 2000.

A transgressão tempo-espaço e o fluxo lúdico da escrita propõe um deslocamento do “eu”, para o “eu-persona”. *Joana*, a máscara, o “não-não-eu”. Um estranhamento de um *eu* que, no entanto, não se transforma em um “outro”, pois segundo Schechner (apud DAWSEY, 2000), a condição subjuntiva, que envolve a capacidade de ser outro, “não-eu”, também requer um estranhamento de um “eu” vendo-se sendo visto de outro lugar pelo “outro”, como “outro”, como “não-não-eu”, o estado característico da performance é assim, a experiência liminar entre o “não-eu” e o “não-não-eu”.

Assim como as mulheres de Tejucupapo agem na vida cotidiana e no teatro como *Marias Camarão*⁸, atuo e escrevo como *Joana*, abordando os demais *artetnógrafos* também nas suas respectivas máscaras. Enquanto a escritura dá-se, desvelo outra camada da experiência *artetnográfica*, reafirmando um corpo que se multiplica na subjetividade, tornando-se ponto de passagem de diferentes estados e energias, que o atravessam sem jamais cristalizar-se num único significado ou interpretação.

Ao aventurar-me nesta jornada, inspiro-me, sobremaneira, em Bachelard que entende ser somente por meio do devaneio poético que se explora uma poética, desvelando assim, as propriedades objetivas do devaneio. Procuro conduzir-me pela pulsão artaudiana, *experimentando pensamentos nômades, produzindo uma escrita das vísceras, elaborando conceitos grávidos de acontecimentos e trabalhando citações inseridas no universo da contaminação e não da cópia* (LINS, 1999, p. 8).

⁸ Líder da batalha de Tejucupapo, em 1646. Personagem principal da peça *A Batalha das Heroínas*.

O critério utilizado para definição da escrita performática advém, concomitantemente, da crença em que uma resposta metafórica e imaginativa à experiência é mais fecunda pelo aprofundamento e elaboração das imagens, em detrimento de uma resposta descritiva ou literal, que dissipa ou programa as imagens numa significação rasa ou fixamente dogmática. *As imagens devem, de fato, ser estudadas por outras imagens, o que implica igualmente uma escrita, um estilo poético adaptado* (PITTA, 2005, p.43).

Talvez pensamentos e ações polifônicas possam vir a confundir a sistematização da pesquisa, mas certamente elucidam a intenção metodológica de uma aproximação global das imagens, imagens que são resistentes à separação sujeito-objeto. Desta forma, sob a máscara de *Joana*, implemento uma estratégia f(r)iccional que se traduzirá nos três *movimentos* seguintes, traçados retrospectivamente em *flashes* de memórias, numa grande jornada mítica, sob a ótica da *partida, realização e retorno*⁹, no entender de Joseph Campbell (2001) ou mesmo sob a perspectiva dos ritos de passagem: separação, transição e reagregação, na proposta de Van Geneep (1978).

Nesta elaboração cartográfica, as fronteiras entre mim, as mulheres de Tejucupapo e os demais *artetnógrafos* envolvidos na pesquisa, são borradas, criando um caminho multifacetado e entrecortado pelas múltiplas possibilidades de percursos, ao mesmo passo, *verticalizando* reflexões e desvendamentos. De olhos voltados ao passado, *Joana* restaura cada etapa da experiência pelo evento mais recente, brincando com a espiral do tempo.

Os três *movimentos*, partes da grande jornada, vertem-se assim, numa operação tática com a finalidade do desenvolvimento de um *complexo de procedimentos pedagógicos*, a *Mitodologia em Artes Cênicas*, que tem como fundamento abordagens sobre o mito e a máscara, advindos dos campos das antropologias da performance, do imaginário e de estudos sobre o atuante da cena.

A *Artetnografia* ou *descrição densa* da experiência em campo é abordada no *primeiro movimento*, de título *De como Guerreiras confrontaram Heroínas*. Neste

⁹ Estações ou etapas da trajetória do herói. *É o feito típico do herói* (CAMPBELL, 2001, p. 144).

movimento inscrevo, por meio de imagens/textos, o embate entre as guerreiras (grupo de pesquisa cênica por mim dirigido) e as heroínas (mulheres da comunidade de Tejucupapo).

Sob as asas das memórias de *Joana*, o *movimento* inicia-se com o último circuito de apresentações de *Guerreiras*, em janeiro de 2010, passando por sua temporada de estreia, em abril de 2009 e desembocando em seu processo de criação, entre 2008 e 2009, incluindo aí tópicos que versam acerca de: *Espaço cênico; Elaboração conceitual e material dos símbolos do discurso cênico (cenário, figurino, adereços, desenho de luz, trilha sonora); Construção das personas/figuras(máscaras rituais de si mesmo) e Escritura da dramaturgia, além das Estratégias ditas, metodológicas de criação (práticas mitodramáticas e mitocênicas; reflexões teóricas e experiência na comunidade)*. Esta primeira parte denomina-se *Das Guerreiras; Ataque na sequência total da performance*.

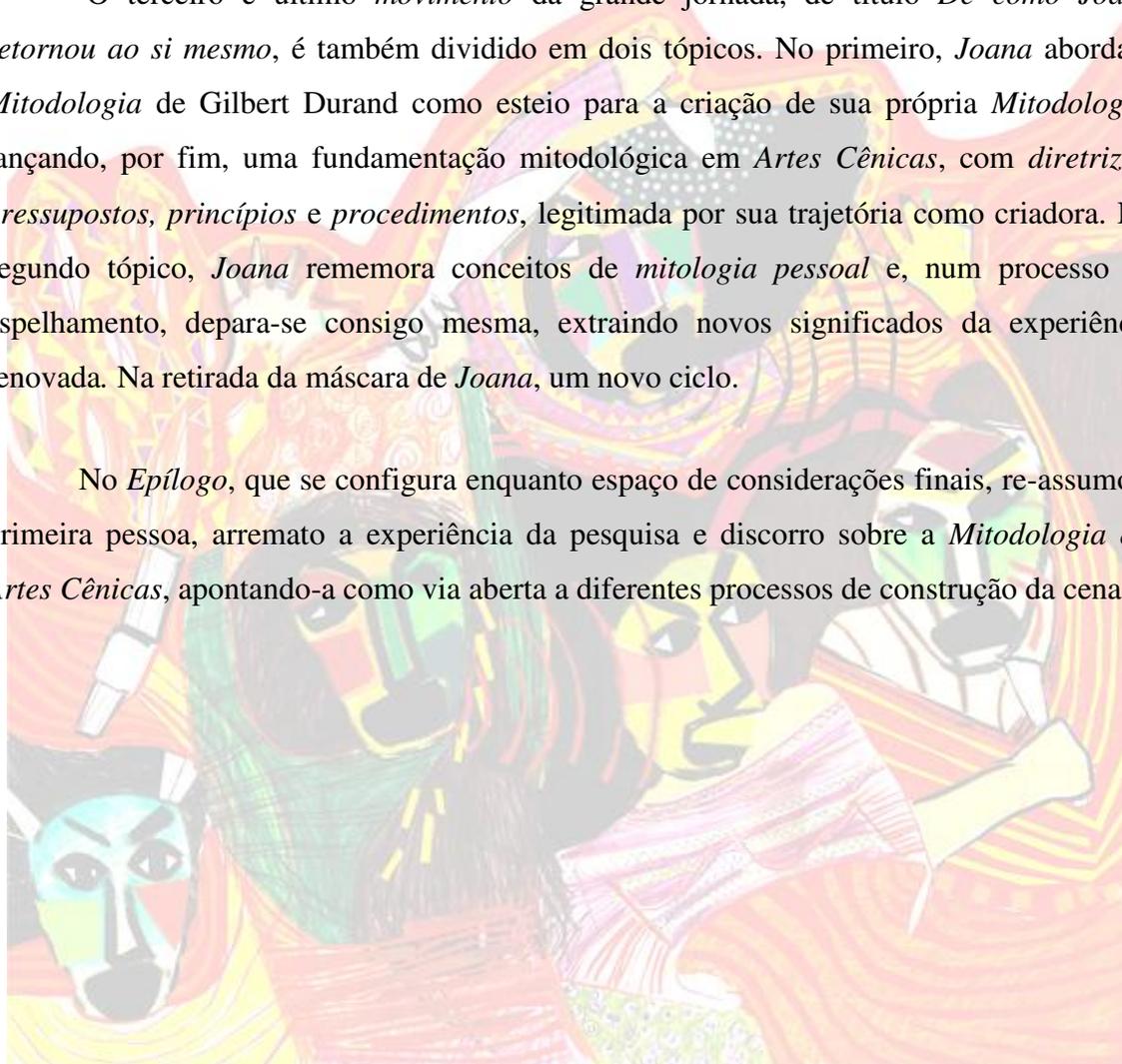
Na segunda parte deste primeiro *movimento*, com subtítulo *Das Heroínas; Contra-ataque na sequência total da performance*, *Joana* enfatiza os ruídos gerados pelo processo criativo de *Guerreiras*, no sentido de compreender o estranhamento por parte das *Heroínas de Tejucupapo*, assim como as ações destas mulheres na demarcação de seu território, onde o teatro apresenta-se como refém do conflito instaurado. Nesta mesma parte, há um retrocesso até as primeiras vivências de *Joana* em campo, entre 2007 e 2008, terminando no primeiro encontro de *Joana* com as *Heroínas* e seus relatos sobre o teatro na comunidade. A *descrição densa* de ambas as partes do *primeiro movimento* é entremeadada por reflexões antropológicas e teatrais, dentro do lastreamento teórico já mencionado, com destaque às questões geradas pelo conflito.

O *segundo movimento*, de título *De como o fio vermelho ligou Guerreiras e Heroínas*, foi dividido em dois tópicos, sendo destinado às manobras entre a *práxis* e a teoria, com enfoque maior nesta segunda. Utilizando o manguenzal como metáfora de entrelaçamento, *Joana* implementa, no primeiro tópico, uma navegação historiográfica acerca da relação entre atuante e a máscara(persona) nas Artes Cênicas, re-visitando teorias do teatro que se referem ao ator e analisando abordagens, que fazem desembocar na ideia de *ator f(r)iccional*.

Ao aportar nas terras lamacentas do porto à beira do mangue, *Joana* media uma discussão entre a Antropologia francesa do *imaginário* e a britânica da *performance*, tecendo uma rede, onde *mito* e *experiência* são suportes para o surgimento da *máscara ritual de si mesmo* empunhada pelo *ator de f(r)icção*, e esta máscara como base para criação performática. Neste segundo tópico do *movimento*, conceitos advindos das teorias antropológicas, além de reflexões do campo teatral, fundamentam a ligação fecunda entre *Guerreiras e Heroínas* por meio do mito-guia, pela via da *máscara ritual de si mesmo*, apontando o delineamento da *Mitodologia em Artes Cênicas*.

O terceiro e último *movimento* da grande jornada, de título *De como Joana retornou ao si mesmo*, é também dividido em dois tópicos. No primeiro, *Joana* aborda a *Mitodologia* de Gilbert Durand como esteio para a criação de sua própria *Mitodologia*, lançando, por fim, uma fundamentação mitodológica em *Artes Cênicas*, com *diretrizes, pressupostos, princípios e procedimentos*, legitimada por sua trajetória como criadora. No segundo tópico, *Joana* rememora conceitos de *mitologia pessoal* e, num processo de espelhamento, depara-se consigo mesma, extraindo novos significados da experiência renovada. Na retirada da máscara de *Joana*, um novo ciclo.

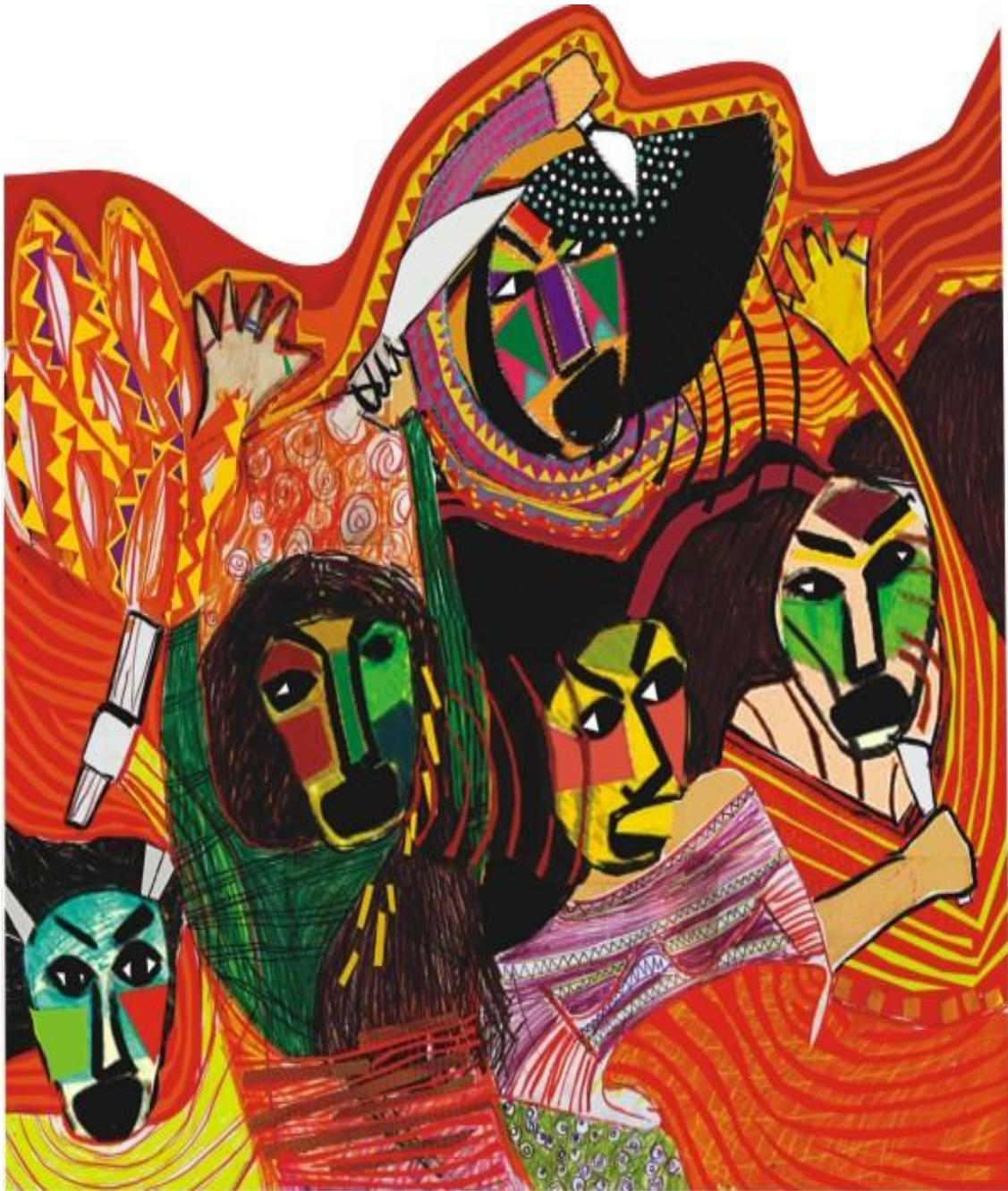
No *Epílogo*, que se configura enquanto espaço de considerações finais, re-assumo a primeira pessoa, arremato a experiência da pesquisa e disorro sobre a *Mitodologia em Artes Cênicas*, apontando-a como via aberta a diferentes processos de construção da cena.





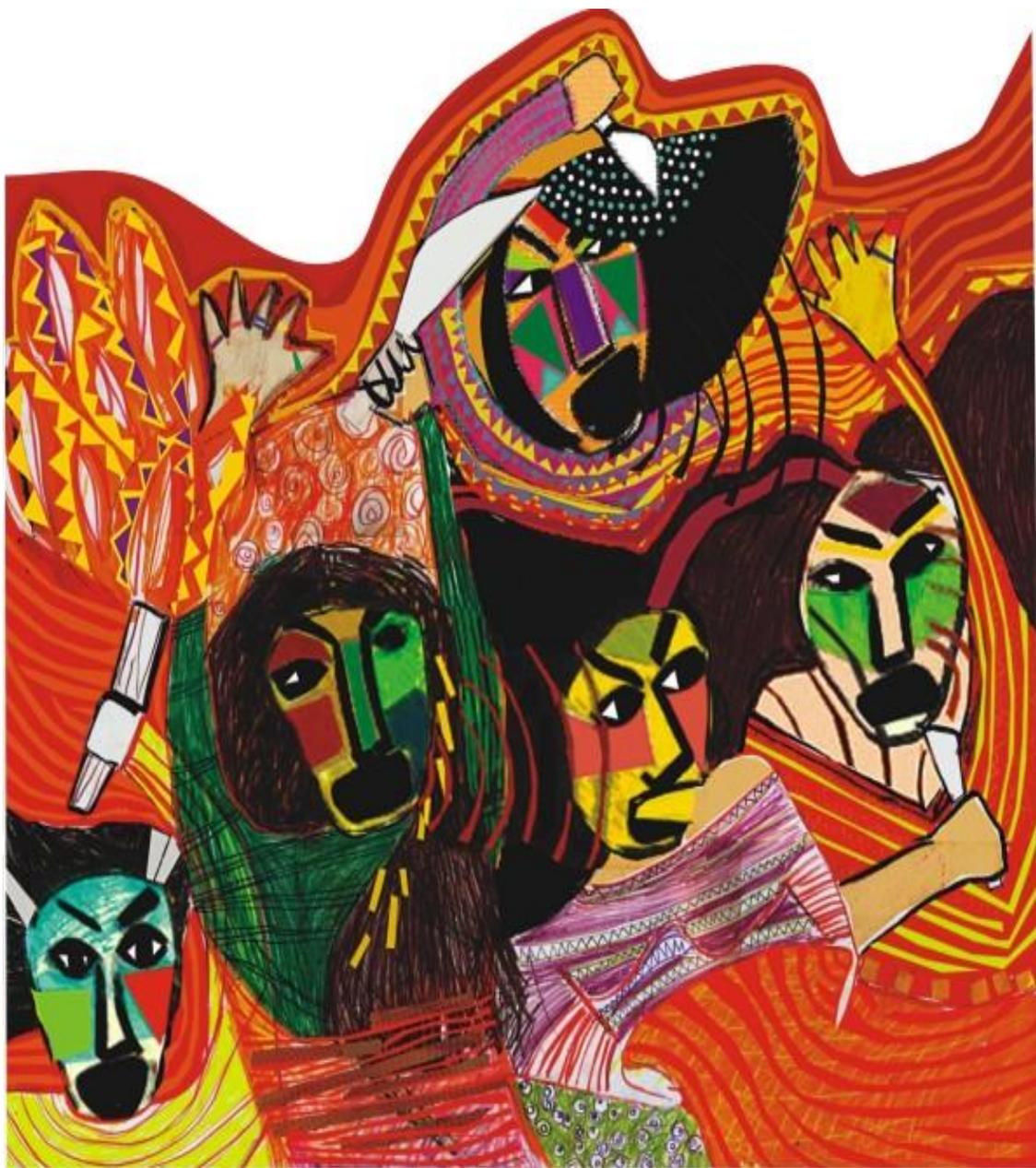
JORNADA

Em três movimentos





I MOVIMENTO







DE COMO GUERREIRAS CONFRONTARAM HEROÍNAS

Vejo um sonho que tive: palco escuro abandonado, atrás de uma escada. Mas, no momento em que penso “palco escuro” em palavras, o sonho se esgota e fica o casulo vazio. A sensação murcha e é apenas mental. Até que as palavras “palco escuro” vivam bastante dentro de mim, na minha escuridão, no meu perfume, a ponto de se tornarem uma visão penumbrosa, esgarçada e impalpável, mas atrás da escada. Então terei de novo uma verdade, o meu sonho (...). Agora os pensamentos já se solidificavam e ela respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo. Alguma coisa balbuciava dentro dela, porém seu cansaço era grande, tranquilizava seu rosto em máscara lisa e de olhos vazios. Das profundezas a entrega final. O fim... (LISPECTOR, 1974, p. 193).



DAS GUERREIRAS

Ataque na sequência total da performance



10

(I) Cessar Fogo: Esfriamento, sequelas e cicatrizes de guerra

A noite já se mostrava inteira em Recife, capital pernambucana. Era uma quinta-feira, por volta das vinte horas, 14 de janeiro de 2010. Haviam-se passado momentos ou cem anos? O instante é feito de minúsculas partículas e *Joana* queria guardar aquele na caixa de presentes de sua memória. A plateia repleta de crianças, jovens e adultos formava um exército de 250 pessoas prontas a receber *Guerreiras* no campo cênico de batalha montado sobre uma lona estendida, que amarrotada, mais parecia lama movediça do manguezal. Entre gambiarras armadas acima deste tapete de um cinza rústico, podia-se ver

¹⁰ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no *Campo do Trancheira Futebol Clube* – Tejucupapo, abril 2009 (foto João Maria).

a lua, que na ordem natural, brilhava soberana, embora seu sorriso minguante anunciasse o fim do ciclo, as horas escuras.

Esta seria a última noite de um *circuito de guerra* travado há quatro anos, quando *Joana* avançou inquieta em sua pesquisa sobre *guerreiras* e *heroínas* atuais e antepassadas, especialmente acerca das mulheres do distrito de Tejucupapo, município de Goiana-PE. O *Sítio da Trindade*, no bairro de Casa Amarela, fora o local escolhido para a última peleja cênica de *Guerreiras*. Lá, à época da *Invasão Holandesa* foi erguido um Forte por Matias de Albuquerque, o *Forte do Arraial do Bom Jesus*, também conhecido como *Arraial Velho do Bom Jesus*¹¹. Lá, a céu aberto e ao som de ruídos urbanos, este Forte, agora soterrado, mantinha-se imponente em essência, ostentando larga extensão de terra, com um mato rasteiro, que deve ter feito o contetamento de cavalos e homens em antigos combates.

De repente, deste campo extenso, avista-se uma clareira que dissolve um pedaço de escuridão. Um som é escutado ao longe, um canto, uma música de preparação. Uma marcha rangida de mulheres. Vozes rachadas. Estandartes ao vento, archotes em fogo! *Guerreiras* avançam tomando o espaço como ervas germinam na terra, bacias nas cabeças, como lavadeiras, uma rede de pesca envolve a todas como um véu coletivo. Novamente, o canto ecoa. Elas carregam um grande barco, que aporta no espaço armado. Postam-se em posição de guerra.

Formando uma tropa de atuantes junto a *Joana; Canu, Tânia, Linda e Nanã*¹² revelam uma experiência em explosões de contínuos testemunhos e histórias que foram, que existem, que são, que estão. *Heroínas* de Tejucupapo, deusas míticas, vivências pessoais, uma rede de imagens entre o passado e o presente se articula, repete-se, restaura-se pela via única do mito, pois o imaginário, no qual o mito é principal narrativa, lida com

¹¹ Posteriormente, o terreno do Arraial Velho foi reocupado, passando às mãos da família Trindade Paretti, e o local passou a ser denominado de Sítio da Trindade. Em 1952, o Sítio da Trindade foi desapropriado e declarado como um bem de utilidade pública. No dia 17 de junho de 1974, o local foi classificado como um conjunto paisagístico e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

¹² Leia-se por Canu, Tânia, Linda e Nanã, as atrizes-criadoras Viviane Madu, Simone Evaristo, Katia Daher e Cris Rocha, respectivamente.

um pluralismo que se configura pela existência de fenômenos que se situam em espaço e tempo, completamente diversos. É o que afirma Gilbert Durand:

Aqui, trata-se do *illud tempus* do mito, que – segundo Eliade, o qual também é um romancista e escreveu narrativas profanas como o conto, a lenda, o romance... – contém seu próprio tempo numa espécie de relatividade (generalizada) bem específica e “não-assimétrica” (Olivier Costa de Beauregard), onde o passado e o futuro independem entre si e os eventos são passíveis de reversão, de uma releitura, de litâneas e rituais repetitivos... Como foi apontado pela filosofia pré-socrática como o termo *enantiodromia* ou retrocesso ou “dar a meia-volta”. É também o “não-onde”, caro a Corbin, dos fenômenos “não-separáveis”, como fio constatado pela física contemporânea em certas áreas materiais (2004, pp. 80-81).

Ou mesmo o que discorre Richard Schechner:

Mas milhares de anos antes dos filmes, os rituais eram feitos de seqüências, de comportamento restaurado: ação e conservação da ação coexistiam no mesmo acontecimento. Um grande conforto emanava das representações rituais. Pessoas, ancestrais e deuses, se reuniam num ‘eu fui’, ‘eu sou’ e ‘eu serei’ simultâneos (apud BARBA e SARAVESE, 1995, p. 206).

Assim, numa sucessão de vinte e duas trincheiras ou portais, a tecedura cênica de *Guerreiras* desenrola-se por cerca de uma hora dicotomicamente sólida e imaterial, que ultrapassa o tempo cronológico. Impossível explicar. As guerreiras atravessam cena a cena daquela jornada revivendo intensidades experimentadas no passado na descoberta do mundo dentro e fora delas mesmas, especialmente, do universo tejuducupapense, seu mais privilegiado *objeto de pesquisa*. Sobre esta reversibilidade, diz Durand:

O tempo tornou-se reversível. Não só há tempos locais, como na teoria de Einstein, mas há tempos reversíveis. E o espaço já não se torna a própria medida de um fenômeno, (...) (1981, p. 49).

E mais:

O tempo não provoca ou resulta de uma evolução irreversível, pode haver tempos reversíveis. É aquilo a que chamarei o princípio da repetitividade (1981, p. 50).

Joana observava que a performance vinha a provocar um tempo reversível dentro do tempo irreversível e esse conhecimento advém de saberes antigos. Sabe-se, por exemplo, que o princípio da homeopatia é: *onde está doença está o meio de curar*, ou seja, o semelhante trata o semelhante. O que implica a filosofia de um microcosmo e de um macrocosmo e um universo de homologias.

O mito unia estes tempos, aparentemente, díspares, o mito levava à redundância, à repetição e, gradativamente, as guerreiras afundavam-se na região líquida e insondável das mulheres de lá, misturando-se alquimicamente. Vinculado à performance, o mito não deixava de ser o caminho de volta para cada uma. Pelo rito, pela performance, realizavam-se as experiências fundadoras da própria performance, abrindo trilhas para as diferentes mensagens advindas desta vivência.

Ao passarem pelas heroínas do século XVII, pelas mulheres da atual Tejucupapo e por elas mesmas, as guerreiras entravam numa espécie de limen, entre a imagem das antepassadas e das mulheres tejucupapenses de hoje, personas míticas (não-eu), e a inervação dos seus próprios corpos (não não-eu).

Da experiência no *limen*, propiciada por dramas sociais, surgem poderosos símbolos multivocais. Assim se articulam diferenças. Os fios que tecem as redes de significados unificam-se em tramas carregadas de tensões (TURNER apud DAWSEY, pp. 166-167).

E ainda:

A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que frequentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte. (...) Cada uma dessas produções tem caráter multivoco, possui várias significações, sendo capaz de mover os homens simultaneamente em muitos níveis psicobiológicos (TURNER, 1974, pp. 156-157).

O compasso dessa perigosa dança de tempos completava-se pela performance, como mais uma vez ressalta Turner, descrevendo os cinco momentos que constituem a estrutura processual de cada experiência vivida:

1) Algo acontece ao nível da percepção (tudo é sentido em maior intensidade; 2) Imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) Emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) O passado articula-se ao presente numa ‘relação musical’, tornando possível a descoberta e construção de significado; 5) A experiência se completa através de uma forma de ‘expressão’. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (TURNER apud DAWSEY, 2005, p. 164).

Pela performance, um círculo de vidas vai, aos poucos, fechando-se. O trabalho quase findo. Naquele momento único de realização, as guerreiras sentiam que estavam vivendo o quanto podiam para que nunca esquecessem. Não formavam somente um grupo de teatro, e sim um grupo de mulheres-atrizes impulsionadas por uma profunda necessidade pessoal: descobrir-se no outro

No tempo suspenso dos aplausos, Joana olhou a plateia em comunhão, grávida de sensações, por que *em momentos de maior intensidade, performances produzem estados de flow. Performers e público sentem, nesses instantes, que algo especial, da ordem do indizível aconteceu* (DAWSEY, 2006, p. 4). Com um denso sorriso nos lábios e lágrimas nos olhos agradeceu em reverência, percebendo-se numa estranha constatação: sentia um incômodo neste espetáculo. Um ruído de quem sente um filho nascido do conflito e que se revela no conflito. Realmente não era momento de simular, pois, para ela, o teatro como simulação se rompia com a experiência. Ela sentia um incômodo. As heroínas de Tejucupapo não estavam lá somente em fragmentos de imagens harmoniosas de integração e semelhança, estavam também como opositoras e eis um fato.

O espelho mágico dos rituais se parte. Em lugar do espelho mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade

de cambiantes, irrequietas e luminosas imagens (TURNER apud DAWSEY, p. 167).

Sobre o conflito, diz Turner:

O conceito de conflito passou a se relacionar com o conceito de estrutura social, desde que a diferenciação das partes se torna oposição entre as partes, e a situação insuficiente se torna objeto de lutas entre pessoas e grupo que pretende alguma coisa (TURNER, 1974, pp. 153-154).

Joana sentia um incômodo e poderia até refletir sua pulsão-Medeia, matando este espetáculo, filho de parto doloroso, fruto de um duro litígio, mas as guerreiras eram suas testemunhas e não permitiriam o sacrifício do inocente.

- Não, Joana! – Entoavam as guerreiras em coro, num espaço guardado de sua memória.

Doía ou alegrava o que se revelava em cena? - pensava – A luta era parte do jogo do teatro? - Perguntava-se e refletia sobre Huizinga:

Chamar o “jogo” à guerra é um hábito tão antigo como a própria existência dessas duas palavras. (...) Muitas vezes, as duas ideias parecem inseparavelmente confundidas no espírito primitivo. E não há dúvida que toda luta submetida a regras, devido precisamente a essa limitação, apresenta as características formais do jogo. Podemos considerar a luta como a forma de jogo mais intensa e enérgica, e ao mesmo tempo, a mais óbvia e mais primitiva (2004, p. 101).

Ou como apontam Chevalier e Gheerbrant:

O jogo é fundamentalmente um símbolo de luta, luta contra a morte (jogos funerários), contra os elementos (jogos agrários), contra as forças hostis (jogos guerreiros), contra si mesmo (contra o medo, a fraqueza, as dúvidas, etc.). Mesmo quando são puro divertimento, incluem gritos de vitória, pelo menos pelo lado do ganhador. Combate, sorte, simulacro ou vertigem, o jogo é por si só um universo, no qual através de oportunidades e riscos, cada qual precisa achar o seu lugar. O jogo não é apenas a atividade específica que leva seu nome, mas ainda a totalidade das figuras, dos símbolos ou dos instrumentos necessários a essa atividade ou ao funcionamento de um conjunto complexo (2006, p. 518).

Naquele momento *Joana* afirmava-se em seu duplo trânsito entre a observadora estrangeira da comunidade de Tejucupapo e a diretora-atriz de *Guerreiras*, o seu mundo próprio, na dialogia entre o eu e o outro. E a duo-essência inerente ao jogo do ator era vivificada.

De uma perspectiva existencial, a atitude irônica nos remete à capacidade humana de agir e, ao mesmo tempo, assistir-se. Capacidade da consciência de efetuar contínuos desdobramentos, colocando-se na posição de espectadora do “jogo do mundo”, do qual é impossível subtrair-se totalmente. Esse paradoxo é especialmente ilustrado pelo ofício do ator, que, ao estar em cena, pode também interiorizar o papel do espectador, mantendo-se numa atitude de auto-observação. Essa percepção simultânea, do mundo e de si mesmo, poderá adquirir tonalidades mais reflexivas, gerando uma perspectiva crítica de se ver os costumes, a moral, as relações sociais, etc (QUILICI, 2004, p. 23).

Comungando com essa teia de jogos de alteridades, a experiência de *Guerreiras* sem dúvida desvelava-se como um rito de passagem, como assim definiu Van Gennep:

Ritos que acompanham toda mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade. É um conceito mais amplo do que ‘status’ ou ‘função’, e refere-se a qualquer tipo de condição estável ou recorrente, culturalmente reconhecida (1978, p. 27).

Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou transição caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou limen ou limiar no latim) e agregação. Por separação entendamos que é o comportamento simbólico de afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um estado) ou ainda de ambos. O limiar carrega características do sujeito ritual (transitante), por isso é ambígua e traz atributos do passado ou do estado futuro. Já na agregação consuma-se a passagem, o sujeito permanece em situação estável novamente (TURNER, 1974, p. 117).

Foram as discussões sobre os ritos de passagem que influenciaram Turner acerca da *Antropologia de Experiência*. O percurso de Turner vai do ritual ao teatro, do liminar ao liminóide. Turner supõe que ritos de passagem, assim como dramas sociais, evocam uma

forma estética que está na tragédia grega (DAWSEY, 2005, p. 164). As formulações da *Antropologia da experiência e da Performance* remontam o modelo de drama social criado por Turner, que por sua vez desdobra-se em quatro momentos: 1) ruptura 2) crise e intensificação da crise 3) ação reparadora (performance) 4) desfecho que pode levar à harmonia ou a cisão social.

Por esta formulação, Turner foca a tensão, aponta que para entender uma estrutura, é preciso suscitar um desvio, lócus onde elementos não resolvidos da vida social se manifestam. Irrompem substratos mais fundos do universo social e simbólico. As relações sociais se iluminam a partir de fontes de luz subterrânea (DAWSEY, 2005, p. 165).

Pela estrutura formulada por Turner a partir de Van Gennep, *Joana* entendia que estava próxima ao desfecho do drama, o que Campbell chama de *retorno*, pela perspectiva da jornada do herói. Imagens de morte sondavam-na como nuvens, desvelando o risco corrido na completude do processo. É preciso dizer que a etimologia de experiência, como ressalta o mesmo Turner, deriva do indo-europeu *per*, com o significado literal, justamente, de “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Experiência e perigo vêm da mesma raiz. A derivação grega, *perao*, “passar por”, também chama a atenção de Turner pelo modo como evoca os ritos de passagens (DAWSEY, 2005, p. 163).

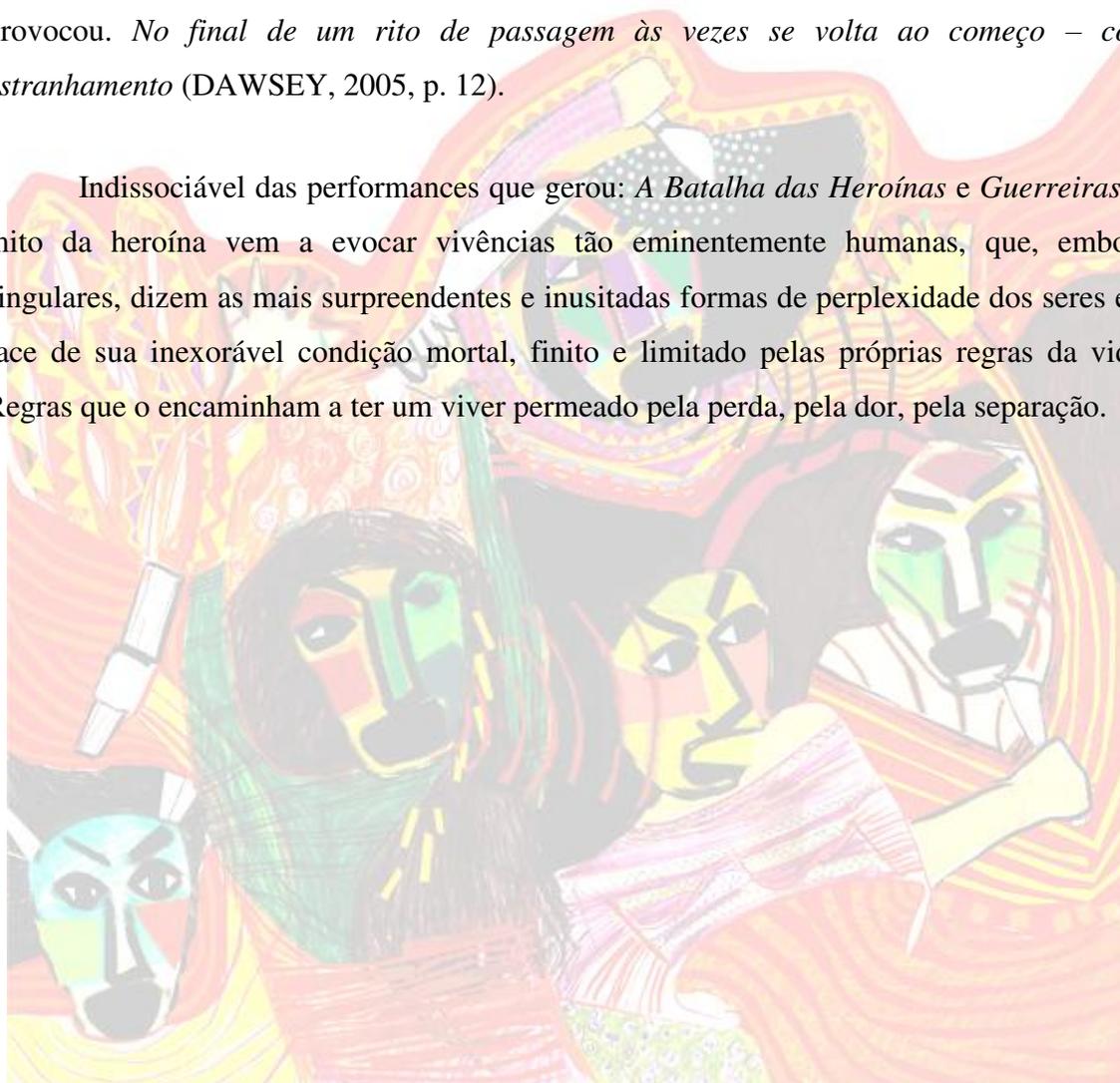
A ideia de *rito de passagem* em associação com *Guerreiras* não deixa de ser sugestiva. Sendo assim, o final feliz tão desejado, o estado de *communitas*, defendido por Turner (1974, p. 154), onde ficam suspensas as relações cotidianas e as pessoas podem ver-se frente a frente, sem mediações, voltando “a sentir-se como havendo sido feitas DO MESMO BARRO DO QUAL O UNIVERSO SOCIAL E SIMBÓLICO (DAWSEY, 2005, p. 166), não elimina os ruídos, pois os desfechos harmonizantes tendem a oferecer soluções parciais ou provisórias.

E assim, após a completude da *performance propriamente dita*, ou quinto momento dos sete que compõem a *seqüência total da performance*, instituíam-se o *esfriamento* e o

desdobramento, segundo Schechner (DAWSEY, 2006, pp 7-8). Hades, Senhor do submundo, vinha cobrar a moeda de conclusão do ciclo, a frieza mortal anunciava a passagem para outro estado e o luto necessário para a renovação. *Revelação e introdução a um só passo*.

Desta perspectiva, *Joana* entendia que o mito da heroína, como caminho de retorno a si, era experiência que permitia o cicatrizar sem que a cicatriz se apague. Na *re-vivência*, o mito era experiência que crê que uma ferida só pode cicatrizar quando a flecha que causou o ferimento tocá-la de novo. Há feridas que só podem cicatrizar pela arma que as provocou. *No final de um rito de passagem às vezes se volta ao começo – com estranhamento* (DAWSEY, 2005, p. 12).

Indissociável das performances que gerou: *A Batalha das Heroínas e Guerreiras*, o mito da heroína vem a evocar vivências tão eminentemente humanas, que, embora singulares, dizem as mais surpreendentes e inusitadas formas de perplexidade dos seres em face de sua inexorável condição mortal, finito e limitado pelas próprias regras da vida. Regras que o encaminham a ter um viver permeado pela perda, pela dor, pela separação.



(II) Sobre barricadas e campos minados



13

O ano de 2010 só estava a cinco dias de seu princípio. A casa respirava renovação. A casa era o espelho de *Joana*. Seus pais haviam mudado, mas a essência da casa natal permanecia. *Joana* também havia mudado, o Recife continuava brilhando no seu amarelo intenso. De súbito recolhera-se no quarto, precipitando-se ao telefone. O aparelho chamava até romper-se o ansioso silêncio:

- *Dona Luzia!* – *Falou Joana - Estamos com uma a nova temporada de Guerreiras. O circuito nos fortes de Recife, lembra que lhe falei?*

PAUSA

- *Sim, respondeu a heroína com seca desconfiança.*

- *Então, gostaria de ir buscá-la em Tejucupapo para uma palestra com um professor da Universidade Federal de Pernambuco sobre a invasão holandesa, que abrirá a temporada. Fazemos questão de sua presença!*

Uma respiração pesada, opressa foi mais que escutada, foi sentida.

- *Olhe, não vai ser possível, vi? Conversei com meu filho, que é o atual presidente da Associação das Heroínas, agora eu só fico mesmo na peça, entreguei tudo a ele: o resto, a organização do teatro e tudo, daí ele disse que eu seria mesmo que uma traidora se tivesse*

¹³Imagem de uma Heroína – Ensaio no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril 2008 (foto Luciana Lyra).

do lado de vocês. Ele quer saber quanto vocês estão ganhando com esses projetos sobre as guerreiras de Tejucupapo?

PAUSA

Joana aproximou-se da janela tentando absorver a brisa constante da capital pernambucana, mas sentia apesar do calor, um frio a penetrar em sua coluna, que procurava manter a retidão. Era impossível não se revoltar contra esta acusação ruidosa. Partiu guerreira em ataque e a cada mina pisada, *Joana* explodia perguntas para poucas respostas. Era um desabafo perante a desconfiança da heroína. *Joana* tentava respirar com medo de parar de sentir.

Como ondas os pensamentos moviam-se... Lembrava de uma entrevista concedida por Barba em 1974, para uma televisão dinamarquesa. Ele respondia perguntas sobre sua experiência numa aldeia no sul da Itália...

-Até que ponto sua iniciativa tem uma finalidade altruísta? Fazem isto verdadeiramente para as pessoas daqui ou fazem para vocês mesmos?

-Recebemos dinheiro pelo nosso trabalho, logo não podemos ser filantropos. Porém, a pergunta toca um ponto fundamental: as conseqüências do que se empreende (BARBA, 1991, p. 103).

Em novos surtos de pensamento, *Joana* indagava: O que significaria uma traição? Hobbes, em “Do Cidadão” (2004), classificava como traidor aquele súdito que se voltava contra o seu soberano ou contra a sua cidade, declarando não mais obedecê-lo total ou parcialmente. Apenas isto já era considerado traição. Considerava também traidor o que pegasse em armas contra a cidade, o que debandasse para o lado inimigo durante a guerra ou o que cometesse algum ato de violência contra o soberano ou alguém sob suas ordens. Sustentava que a traição era uma violação não das leis civis, mas das leis naturais, aquelas que nasceram com os homens, declaradas por Deus em sua palavra eterna. Por conta disto, concluía Hobbes que os traidores deveriam ser punidos não pelo direito civil, dos homens,

mas pelo direito natural, ou seja, pelo direito de guerra, porque eram inimigos das cidades. Veja-se por suas próprias palavras:

Os rebeldes, traidores e todas as outras pessoas condenadas por traição não são punidos pelo direito civil, mas pelo natural: isto é, não como súditos civis, porém como inimigos ao governo – não pelo direito de soberania e domínio, mas pelo de guerra (HOBBS, 2004, p. 233).

No entanto, não se pode analisar o conceito de traição sem considerar o conceito de confiança, refletia Joana. Georg Simmel (1970, p. 340) define a confiança como uma *hipótese sobre a conduta futura de outrem, hipótese que oferece segurança suficiente para fundar nela uma atividade prática*. Desta perspectiva, apresentar-se como membro de uma comunidade ou de qualquer outro grupo social é comprometer-se a respeitar suas regras. Não respeitá-las é trair uma confiança.

Caso rompa a solidariedade que a confiança sustenta e supõe, esta se esvai rapidamente. Falar de *traição* e de *traidores* é atribuir determinados significados a eventos e pessoas, e tal atribuição nunca é uma função automática do conteúdo dos conceitos definidos abstratamente, mas o produto de um processo concreto de interpretação socialmente delimitado. É preciso, pois, ater-se a cada situação social em toda a sua complexidade.

Então, em que ponto Joana havia traído as heroínas? Havia sido desleal em montar *Guerreiras*? Por que Dona Luzia temia estar do lado dela? Por que as guerreiras tornaram-se opositoras das heroínas? Algo persistia na ideia de que a integração e o espelhamento entre guerreiras e heroínas, traziam consigo a sombra do heroísmo maniqueísta. Elas, as mulheres de Tejucupapo, entendiam-se enquanto as reais descendentes das heroínas do século XVII, aquelas que descobriram sua própria história, as guerreiras seriam assim, simulacros da virtude heroica, e talvez por serem simulacros fossem merecedoras de retaliação como as reais traidoras.

O mito da heroína indicava caminhos feitos de grandezas, sem contradições e produto da iniciativa, da capacidade e do esforço. Ela, Dona Luzia, na condição de heroína

e líder, não poderia entrar em dúvidas sobre seu caminho e armar barricadas contra as *perigosas* guerreiras estrangeiras era a atitude esperada dentro da função que ocupa. Colocar obstáculos defensivos na proteção da história das heroínas antepassadas significava não sucumbir a mais aquela invasão ou, ao menos, entender como lucrar com ela, o que efetivamente queria seu filho.

Joana angustiava-se, numa reflexão de teor shakespeariano:

Podemos viver em um mundo do qual conhecemos as regras. Ou bem podemos abandoná-lo e partir. Que encontramos então? Encontramos homens que não reconhecem nossa moeda (BARBA, 1991, p. 136).

O que se tornava necessário, pensava a guerreira, era dar às supostas heroínas as dimensões e limites do seu tempo e situar a sua atuação em contextos concretos. História e herói são parte de um todo orgânico, compreendendo época, sistema, estrutura, classe social e contradição de classe. Desmistificar o herói é atribuir ao indivíduo a sua verdadeira dimensão na realidade: mostrar que o ser faz a História, mas nas condições ditadas pela própria História. Só deste modo a História se aproxima do povo, e ele pode entender que é o verdadeiro protagonista das transformações.

Se a História não é produto da ação impulsiva, isolada e solitária dos heróis, torna-se evidente que as mudanças e transformações dependem de nós e que os heróis e líderes nada mais são que o resultado das necessidades que os produzem. O líder surge em decorrência de contradições e conflitos combinados com a circunstância. E são exatamente os conflitos e contradições das épocas subsequentes que alimentam a mitificação dos indivíduos e do seu papel na época anterior.

O que significa, então, ser uma heroína? Ser alguém a quem atribuímos qualidades extraordinárias, fora do comum, alguém que perdeu, digamos que as suas qualidades humanas e se transformou numa espécie de deus terreno, de deus profano. A morfologia da heroicidade é, naturalmente, vasta e variada. A heroína, refletia *Joana*, não tinha uma linha de pureza ou de impureza. Os impuros de uns são os puros de outros e vice-versa. As heroínas eram tantas quantas as nossas necessidades em guias, em referenciais, em modelos

de conduta, em territórios de combate. E, regra geral, elas emergem consoante a intensidade e a extensão das lutas entre grupos sociais ou nacionais. Não era uma propriedade de um só grupo.

Heróis são seres que, com o tempo, unificamos psicológica e socialmente numa matriz comportamental única e virtuosa, da qual eliminamos os defeitos e, até, as qualidades humanas mais elementares. Pela teoria junguiana (1983), geralmente, o herói tem um nascimento humilde, mas milagroso, submete-se a provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão é rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, porém, sua falibilidade diante da tentação do orgulho, e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heroico”, levam-no sempre à morte. Também possui forças tutelares ou guardiãs, que lhe permitem realizar as tarefas sobre-humanas que seriam impossíveis de executar sozinho.

A força pode ser simbolizada pela astúcia/inteligência ou força física. Mas, o ego do herói sempre há de *correr riscos*, pois se ele não lutar por um objetivo mais alto do que aquilo que lhe é fácil obter, não poderá vencer os obstáculos que vai encontrar posteriormente, sendo que ele jamais recua diante das dificuldades. O sacrifício ou morte do herói é a cura necessária para o orgulho cego, segundo a teoria junguiana.

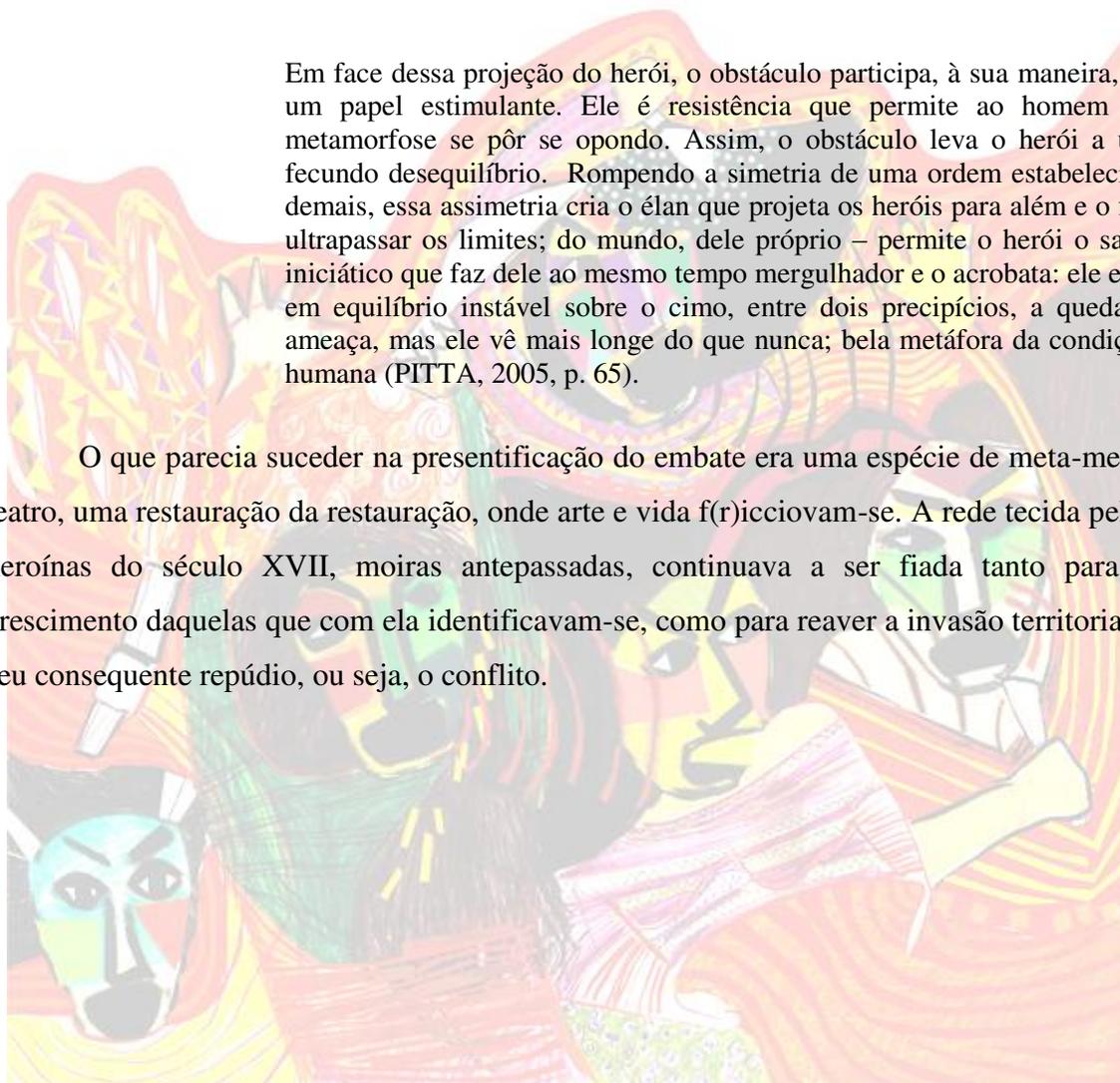
E o que define o heroísmo para as guerreiras? – pensava *Joana* - O heroísmo consiste em terem coragem de serem inteiramente *si mesmas* e enxergarem, sem negação, o que são, mantendo-se abertas para o aprendizado das lições que a vida oferece, pois sabiam como artistas que, por mais que lutassem para alcançar objetivos, a “luta” sempre haveria de continuar. Sabiam, também, que, não eram imortais e um dia pereceriam.

Heróis: são homens fortes, intrépidos e belos de alma, de mente e de corpo. E mesmo que não tenham sido assim, da maneira como queria a fantasia humana naqueles antigos e míticos tempos, de qualquer modo eles existiram, pois sempre houve e sempre haverá heróis (STEPHANIDES, 2000).

Na vertigem dos pensamentos, *Joana* entendia que na trama de interesses velados, os dominadores ou os que se consideram *donos da História das heroínas tejudcupapenses*, ganham força, mas equivocadas pelos silêncios, a comunidade de Tejudcupapo e a própria Dona Luzia mergulham na alienação, alimentando a persistência dos interditos: acreditando, sem ousarem dizer e se tornando coniventes com os carrascos interessados em se fazer passar por vítimas. Em verdade, parecia que pelos caminhos cruzados entre guerreiras e heroínas, a contaminação era inevitável e a repetição da guerra, o eterno retorno a que faz jus o mito do herói precisava se presentificar. A trajetória heroica revelava o princípio dos opostos.

Em face dessa projeção do herói, o obstáculo participa, à sua maneira, de um papel estimulante. Ele é resistência que permite ao homem de metamorfose se pôr se opondo. Assim, o obstáculo leva o herói a um fecundo desequilíbrio. Rompendo a simetria de uma ordem estabelecida demais, essa assimetria cria o élan que projeta os heróis para além e o faz ultrapassar os limites; do mundo, dele próprio – permite o herói o salto iniciático que faz dele ao mesmo tempo mergulhador e o acrobata: ele está em equilíbrio instável sobre o cimo, entre dois precipícios, a queda o ameaça, mas ele vê mais longe do que nunca; bela metáfora da condição humana (PITTA, 2005, p. 65).

O que parecia suceder na presentificação do embate era uma espécie de meta-meta-teatro, uma restauração da restauração, onde arte e vida f(r)icciovam-se. A rede tecida pelas heroínas do século XVII, moiras antepassadas, continuava a ser fiada tanto para o crescimento daquelas que com ela identificavam-se, como para reaver a invasão territorial e seu conseqüente repúdio, ou seja, o conflito.



(III) Guerreiras nos terreiros de batalha: Recife –Tejucupapo – Recife

Familiares vozes internas levavam *Joana* à temporada nos fortes do Recife em janeiro de 2010, uma necessidade defensiva restringia o campo da encenação. Naquele momento não se sentia segura em expor *Guerreiras* em campo aberto como na primeira temporada, em abril de 2009, era uma precisão estratégica de cercar o *circuito de guerra*. Parecia espacializar seus pensamentos e seus sentimentos, procurando entender sua geografia íntima (BACHELARD, 2005, p. 221).

Nos fortes do *Brum*, das *Cinco Pontas* e no próprio *Sítio da Trindade*, revivia a sensação de acolhimento e proteção. As grossas muralhas pareciam isolar o universo construído cenicamente das influências terrestres, mantendo, porém, o caminho aberto à recepção das influências celestes. Aquelas estruturas arquitetônicas militares, projetadas para a guerra defensiva, condensavam uma variedade de desígnios crescentemente complexos.

Sobre o símbolo da fortaleza, dizem Chevalier e Gheerbrant:

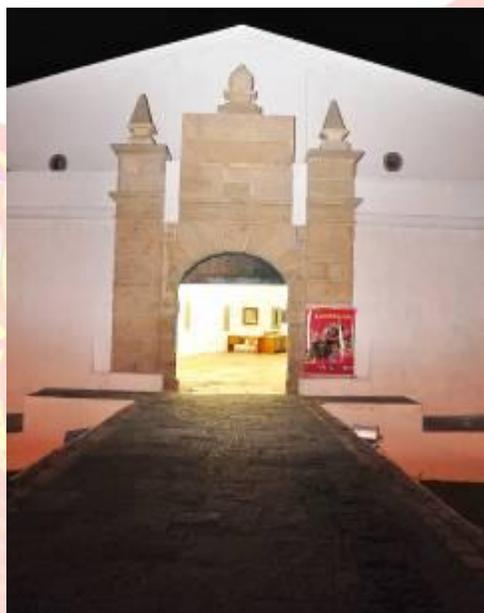
O castelo fortificado (ou o forte), a fortaleza, é, quase universalmente, o símbolo do refúgio interior do homem, da caverna do coração, do lugar privilegiado de comunicação entre a alma e a Divindade, ou o Absoluto (2006, p. 448).

Em termos técnicos, uma fortaleza é composta por duas ou mais baterias de artilharia, distribuídas em obras independentes, e com largo intervalo entre si. Por outro lado, um forte é composto de uma ou mais baterias na mesma obra. Algumas instalações militares são conhecidas como fortes, embora nem sempre sejam fortalecidos. A palavra fortificação também pode se referir à prática de melhorar a defesa de uma área com trabalhos de defensiva.

Aqueles lugares inscritos de história a que se destinava a encenação de *Guerreiras* naquela nova temporada, não eram fortificações de campanhas, construídas no contexto de um combate ou de uma guerra, por tropas no campo, sem que exijam muita preparação,

mas sim, fortificações permanentes, erguidas com todos os recursos que um Estado pode prover em termos de habilidade construtiva e mecânica, empregando materiais duradouros.

O *Forte do Brum*, localizado no centro do Recife Velho, foi edificado na iminência das Invasões holandesas do Brasil. Face à precariedade das defesas do Recife, o Superintendente da Guerra da Capitania, Matias de Albuquerque, ordenou a demolição do arruinado *Forte de São Jorge*, e com o material deste, e a sua artilharia, a construção de um novo forte. Hoje, este novo forte, denominado *Forte do Brum* é administrado pelo Exército brasileiro, encontrando-se restaurado e aberto ao público, abrigando, desde janeiro de 1987, o Museu Militar do Forte do Brum, que exhibe armamento e peças arqueológicas.



14



15

O *Forte das Cinco Pontas* erguido pelos holandeses em 1630, com cinco pontas, depois foi reconstruído pelos portugueses em 1677 com quatro pontas. Quando da

¹⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Forte do Brum - Recife, janeiro 2010 (foto Val Lima).

¹⁵ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

Restauração Pernambucana, o *Forte das Cinco Pontas* foi a última fortaleza a ser conquistada pelas tropas luso-brasileiras. Também tombada pelo IPHAN, a fortificação adquiriu suas feições atuais, que conserva o traçado regular e quatro bastiões poligonais.



16



17

O *Sítio da Trindade*, último espaço do circuito, apesar de sua longa extensão de terra, sem muralhas para o cerco defensivo, carregava em sua íntima memória soterrada uma cinta protetora que encerra um mundo e evita que nele penetrem.



18

¹⁶ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro 2010 (foto Val Lima).

¹⁷ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro 2010 (foto Val Lima).

¹⁸ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro 2010 (foto Val Lima).

Os muros erguidos em torno da encenação pareciam simbolizar a separação entre os *outros e o eu*, entre as heroínas e as guerreiras. Uma comunicação havia sido cortada com a comunidade, mas dentro das fortalezas, ainda com pés ficados no chão de terra, sorratamente, fazia-se presente nas redes das imagens, como que sobrevivendo em resistência. Nos fortes, em diálogo com a plateia, as guerreiras podiam expressar a teia de relações urdidas com fios de respeito e amizade, a cada portal aberto às tantas narrativas. Era como pérolas dentro de ostras.

O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que refluí para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dos dois lados (BACHELARD, 2005, p. 221).

O *circuito de guerra* em janeiro de 2010 representava mais do que uma nova temporada, era uma reação após a fase de estreia em abril de 2009. Diz-se reação, na medida em que foi na temporada de estreia que a crise se instaurara entre guerreiras e heroínas. Após abril de 2009, *Joana* sentia-se solta do que criara. Um estado de solidão parecia estar gravado em seu corpo. As *guerreiras* estavam emudecidas, como soldados saídos do trauma da primeira grande batalha.

O enfraquecimento da experiência artística parecia iminente perante a fragmentação da coletividade-guerreira construída pela via do conflito. O cansaço e a perplexidade na revivência do mito em sua totalidade conflituosa provocavam uma debilidade de comunicação no exército de guerreiras, uma necessidade de inaugurarem-se numa fase de certo abandono da criação, um mutismo, que *Joana* torcia para não ser mais do que um período de silêncio.

O silêncio e o mutismo têm uma significação muito diferente. O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, pp. 833-834).

Interessante estar discursando sobre o silêncio tendo em vista que no processo de criação de *Guerreiras*, havia-se fomentado um espaço cênico à semelhança dos festivos e barulhentos terreiros das brincadeiras populares, onde se estabelece entre artistas e público uma posição maleável e cambiante, conduzindo, gradativamente a um modelo oposto ao *estético*, um modelo de integração, denominado *mítico* pelo pesquisador Renato Cohen:

A diferença em relação ao modelo estético é que do ponto de vista psicológico o público é participante, oficiante e não meramente espectador. A relação mítica, porém, não implica, necessariamente, a participação direta do público (2007, p. 128-129).

A vivência nas *rodas* ou nos *terreiros* de *Cavalo Marinho* durante sua pesquisa de mestrado tinha levado *Joana* a crer nos espaços abertos, naturais e continuamente transformáveis, como instauradores de um campo forte de sintonia entre atuantes e público. Sobre o espaço dos *brincantes*, diz Camarotti:

(...), a participação dos espectadores é um dos aspectos mais destacados de toda representação do povo. Essa participação é naturalmente facilitada pelo fato desses espetáculos serem representados no chão, com os espectadores em pé, formando um círculo ao redor dos atores. (...) Os espectadores conseguem se misturar e fazer contato com os atores, completamente livres para se movimentarem a qualquer hora e para onde queiram. A proximidade física com os atores e as muitas possibilidades fornecidas pela estrutura aberta desses espetáculos são um estímulo constante para a participação dos espectadores (2002, p.207).

As *rodas* ou os *terreiros* de chão batido dos *brincantes* traziam todo um contexto de raízes, de origens que parecia fortalecer o assentamento das imagens colhidas na comunidade e nos estudos em sala de ensaio, mobilizando um cabedal de memórias corporais. O contato direto com a terra, com a vegetação, com cheiros e luzes em seus estados naturais poderia estimular a relação mítica proposta por Cohen:

Esse modelo cênico-teatral, geralmente não acontece em edifícios-teatro. Ele se dá em praças, galpões, campanários etc., como os espaços sugeridos por Artaud para seu “teatro sagrado”. (...) Exemplos desses espaços são utilizados para *performances* (2007, pp. 128-129).

Antes da temporada dos fortes, as experimentações no campo *hipernaturalista* (fora do contexto da representação) tomaram corpo na temporada de estreia no *campus da Universidade Federal de Pernambuco*, também no *Sítio da Trindade* e, por fim, no *Campo do Trincheira Futebol Clube*, em Tejucupapo, Goiana. Estas vivências não só adensaram a relação de atuação no modelo mítico antes descrito, como fomentou o que Renato Cohen denomina de “cena do deslocamento”, ou seja, uma apropriação do espaço público, enquanto “topos de artisticidade” (2007, p.101).

No entanto, mais do que promover a experiência no modelo acenado por Cohen, a temporada de estreia abriu a cortina do confronto. Arte e vida entravam em inevitável atrito. As dificuldades já anunciadas durante o processo de criação do espetáculo alcançavam um grau crítico quando das três apresentações no *Campo do Trincheira Futebol Clube*.

Era o dia 25 de abril de 2009, quando as guerreiras aportaram na praia de Pontas de Pedras, perto do distrito de Goiana. Fora do território tejucupapense, elas hospedar-se-íam para as últimas apresentações da temporada de abril. O mês dedicado ao São Jorge guerreiro continuava chuvoso e sua luta contra o dragão parecia estimular maiores demandas entre guerreiras e heroínas. A *Festa das Heroínas* começava a ferver em Tejucupapo.

O *Monte das Trincheiras*, onde acontecia *A Batalha das Heroínas*, do alto de sua imponência e precariedade, no tocante às luzes elétricas e à situação estrutural, não permitia que lá fossem realizadas as apresentações de *Guerreiras*, apesar de terem sido assim divulgadas. Em verdade, a intenção das guerreiras ocuparem o mesmo *habitat* das heroínas ocasionara uma espécie de drama na demarcação do território cênico por parte das últimas, desdobrando em polêmica somente resolvida com o acolhimento das guerreiras no campo de futebol do distrito: o *Campo do Trincheira Futebol Clube*.



19

O *Campo do Trincheira*, como o próprio nome diz, não era lugar tão pacífico, até por que é sabido que tanto a arte, como futebol mobilizam paixões e controvérsias. As dimensões socioculturais relevantes que integram o futebol fazem do mesmo um fenômeno multifacetado como a arte. Lá, no *Trincheira*, arena “paradoxal da falta de consenso”, das disputas e da competição, depois dos trancos do presidente do clube e dribles das guerreiras, o gol do acordo foi realizado, estabelecendo-se o centro do campo para armação do cenário da peça, que acabou contando com a solidariedade e o carinho de uma parcela marginalizada da comunidade tejudupapense: o *povo da rua do campo*.

¹⁹Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação para a comunidade no *Campo do Trincheira Futebol Clube* – Tejudupapo, abril 2009 (foto João Maria).



20



21



Pois foi a generosidade do *povo da rua do campo*, de Dona Joana, Dona Linda e das tantas crianças das redondezas, que tornou mais leve e reconfortante a estadia das guerreiras em Tejucupapo, no mês de abril de 2009, atraindo espectadores de várias partes do distrito para assistir ao espetáculo, inclusive Dona Luzia e outras heroínas. Ali, as guerreiras inseriram-se geograficamente, o povo estava enlevado e disposto a arrebatá-las também.

²⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Apresentação no *Campo do Trincheira Futebol Clube*, em Tejucupapo. Em foco, Cris Rocha, Simone Evaristo e Luciana Lyra – Tejucupapo, abril de 2009 (foto João Maria).

²¹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Montagem de cenário no *Campo do Trincheira Futebol Clube*, ao fundo, visualiza-se as casas de Dona Joana e Dona Linda, mulheres, que, gentilmente, cederam suas residências como camarins às guerreiras, durante a temporada em Tejucupapo – Tejucupapo, abril 2009.

Já não é o teatro que quer conquistar o povo, e sim o povo que quer seduzir o grupo; e, ao tentar isto, descobre a necessidade de ter teatro, algo que antes ignoravam e que, se trazido do exterior em forma de presente, seria sentido com algo estrangeiro, pertencente a outro planeta (BARBA, 1991, 125-126).



22

Mas *Joana* sabia que, apesar dos esforços de parte da comunidade em acolhê-las ao fim da temporada, a energia do combate já havia tomado corpo desde a estreia de *Guerreiras*, em dia 15 de abril de 2009 e este corpo ostentava a máscara de Ares, o deus da Guerra. Neste dia 15, com duas horas de atraso, a comunidade, especialmente convidada para abertura do projeto, chegava ao campus da UFPE. O retardamento do ônibus solicitado como apoio à prefeitura de Goiana pelo projeto *Guerreiras* reafirmava o descompromisso do poder público com operações culturais e provocava a ira da líder comunitária, que ao telefone bradava à produção:

- O povo tá aqui esperando com fome, desde 11 horas. É melhor cancelar essa ida pro Recife. Esse projeto é enrolação. Não adianta mandar uma kombi que não cabe todo mundo. Se não for um, não vai mais ninguém!

²² Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no *Campo do Trincheira Futebol Clube*. Em foco, Dona Luzia assiste ao espetáculo (camiseta vermelha do projeto 'Guerreiras') – Tejucupapo-Goiana, abril de 2009.

Com a chegada do ônibus à comunidade, a viagem para capital estava resolvida, no entanto, a semente de Marte começava já aí a germinar fálica e potente. O veículo goianense ultrapassava a distância sob o comando desse deus sem pai, deus da força bruta e se não fosse a ajuda de Afrodite, deusa do amor, apaixonada pelo vigor do formoso guerreiro, as guerreiras estavam fadadas ao embate explícito e público.

As espumas delicadas de Vênus receberam a comunidade no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal. A palestra ministrada por eminente professora²³ da universidade envaideceu o coletivo carente de reconhecimento. A homenagem prestada por *Joana* amolecia os corações, que se deliciaram depois pelos prazeres proporcionados pelo espetáculo *Guerreiras*, cheio de imagens referentes à vivência em Tejucupapo, em janeiro de 2009.



²³ Palestra proferida pela Profa. Dra. Luzilá Gonçalves, no auditório do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, quando da abertura do projeto 'Guerreiras', em 15 de abril de 2009.

²⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Campus da Universidade Federal de Pernambuco – Recife, abril de 2009 (foto João Maria).

²⁵ Idem.



26



27

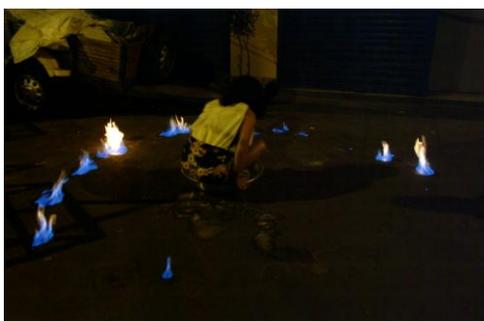
Naquele marciano abril, após sofrerem rechaçamento das heroínas e realizarem ensaios e apresentações sob chuvas torrenciais, que danificaram petrechos de cena e inundaram a alma de incertezas sobre a efetividade do projeto, as guerreiras, apesar de fecundadas artisticamente, temiam o por vir. A presença de Ares, um deus associado ao conflito e ao derramamento de sangue, preocupava *Joana*, no seu senso ateniense de civilidade e de justiça.

²⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Montagem de cenário no Sítio da Trindade – Recife, abril de 2009 (foto João Maria).

²⁷ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Material cenográfico e petrechos de cena (lona e bacias) alagados durante apresentação no Sítio da Trindade – Recife, abril de 2009 (foto João Maria).

(IV) Munições e petrechos de guerra... Símbolos e metamorfoses no discurso cênico

Naquela noite a lua estava cheia. Rodeada de focos de fogo, Canu, a menina, encontrava-se imersa numa bacia com água havia sete dias. Estava acuada. O fogo consumia a seu redor, era o seu castigo.



28



29

Mais adiante, podia-se vê Nanã alçando de sua bacia densa, cheia de argila, filhos enlameados de barro, que esculpia e abençoava, ao mesmo passo que enxugava sua testa e seu busto com um pequeno pano já ensopado de suor.



30



31



32

²⁸ Imagem de 'Guerreiras' – Viviane Madu em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro 2009 (foto João Maria).

²⁹ Imagem de 'Guerreiras' – Viviane Madu em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro 2009 (foto João Maria).

Embevecida, Linda fitava sua própria imagem na bacia como um espelho, enquanto Tânia avançava insinuante, tirando livros de outra bacia, e os lançando ao chão, como roupas a serem lavadas.



33



34



35

³⁰ Imagem de 'Guerreiras' – Cris Rocha em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro 2009 (foto João Maria).

³¹ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Cris Rocha em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março 2009 (foto João Maria).

³² Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Cris Rocha em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março 2009 (foto Shima).

³³ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Katia Daher em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março 2009 (foto João Maria).

³⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Katia Daher Rocha em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março 2009 (foto Shima).

³⁵ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Simone Evaristo em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março 2009 (foto Shima).



36

Com um canto de ninar, *Joana* embalava uma calunga de pano, que também dentro de uma bacia estava.



37



38

Era mês de março, no ano de 2009. São Paulo, as guerreiras estavam em processo de criação. As bacias de alumínio iluminavam estas *vivências mitocênicas*³⁹ como inúmeras

³⁶ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Simone Evaristo em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março 2009 (foto Shima).

³⁷ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Luciana Lyra em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março 2009 (foto Shima).

³⁸ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Luciana Lyra em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro 2010 (foto Val Lima).

luas. Os objetos ajudavam a formar imagens. As bacias, assim como as bonecas ou mesmo a presença das saias, recuperavam um imaginário familiar a *Joana*.

Em experimentos passados, as mesmas bacias haviam sido utilizadas em performance-solo⁴⁰, o que indicava o desdobramento de sua jornada pessoal na ação das demais guerreiras junto aos objetos cênicos. Sim, as bacias continuavam a estimular a cena de *Guerreiras*, metamorfoseando-se em variadas significações, desde *espelho* ao *escudo*, de *berço* à *maré*, ou mesmo seu sentido mais metafórico: *útero*, matriz de fecundidade e regeneração. Dentro das bacias tanto poderia conter a água como o fogo do sacrifício. Eram cavernas de onde se manifestavam todos os nascimentos e por onde transbordavam as mortes.

Segundo Chevalier e Gheerbrant:

A mitologia do útero ou matriz está universalmente ligada à manifestação (...) A mitologia está cheia de mitos de Mãe Terra, homóloga da matriz dos mundos subterrâneos, das cavernas, dos precipícios. (...) As minas são também matrizes, de onde se extrai, por métodos associados à obstetrícia, os minerais, embriões que ali amadureceram (2006, p. 599).

Por ser fonte primeira dos petrechos cênicos de *Guerreiras*, as bacias permitiam-se a várias metamorfoses. Na sua simbologia *espelho* servia-se ao reflexo, como uma superfície de água, ou mesmo para adivinhação, para interrogar espíritos. O espelho simboliza a reciprocidade das consciências. *O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre.* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.39).

³⁹ A explicitação do significado das vivências mitodramáticas e mitocênicas será feita mais adiante ainda neste I movimento, no tópico acerca dos procedimentos mitodológicos em Artes Cênicas, assim como no III movimento da Jornada. Por ora, entenda-se vivência mitodramática e vivência mitocênica como vivências lúdica e cênica advindas da dissertação de mestrado da autora, baseadas, por sua vez, na ideia de jogos dramáticos e teatrais, respectivamente (LYRA, 2005).

⁴⁰ Diz respeito à performance *Joana In cárcere*, relatada em dissertação de mestrado (LYRA, 2005).



41



42



43

⁴¹ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Katia Daher em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março 2009 (foto Shima).

⁴² Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Katia Daher em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro 2010 (foto Val Lima).

⁴³ Imagem Porto de Tejucupapo – Tejucupapo, abril 2008 (foto Luciana Lyra).

Na função *escudo*, trabalhada especialmente no *movimento da guerra* (LYRA, 2010, p.67) da dramaturgia e da encenação, as bacias vêm a representar o universo de cada guerreira, uma espécie de mandala individual. Ao usar as bacias-escudos, elas opõem cada cosmo ao seu respectivo adversário. É importante lembrar que o escudo, muitas vezes torna-se arma psicológica, como na história de Perseu que venceu Medusa sem olhá-la, apenas polindo seu escudo como um espelho. Ao ver-se em sua horrenda figura, Medusa petrifica-se, permitindo que o herói corte-lhe a cabeça. Pela vertente mitológica do catolicismo, o escudo é a Fé contra a qual se romperão todas as armas do Maligno. *O escudo (broquel) é o símbolo da arma passiva, defensiva, protetora (...)* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 383).



44



45

Mas a bacia, como no improviso de Canu, poderia vir obedecendo ao simbolismo do elemento *água*, trazendo o imaginário da maré, tão intensamente vivida em Tejucupapo.

⁴⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro 2010 (foto Val Lima).

⁴⁵ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro 2010 (foto Val Lima).



46

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 15).



47

⁴⁶ Imagem detalhes de bacias e baldes na casa da Heroína Dona Biu de Vinuca – Tejucupapo, janeiro 2009 (foto Luciana Lyra).

⁴⁷ Travessia do coqueiral, voltando do Porto do Mangue em Tejucupapo. Na imagem, Dona Zinha e Nuca, Luciana Lyra e Quinho, em abril de 2008 (foto Viviane Madu).

Dentro desta mesma constelação de imagens trazidas pelas bacias estavam os baldes também usados em *Guerreiras*. Além de utensílio empregado pelas heroínas na venda de ostras e mariscos na labuta cotidiana, os baldes na encenação de *Guerreiras*, vertem-se em *taças*, simbolizando não só o continente mas a essência de uma revelação. Sob a égide da função taça, *Tânia*, fazendo as vezes da *boa samaritana*⁴⁸, despeja água de seu balde para purificação e limpeza das guerreiras numa outra parte da dramaturgia intitulada de *Movimento do Submundo* (LYRA, 2010, p.70).



49



50

⁴⁸ Mulher que oferece água a Jesus, em Samaria, segundo o evangelho de João 4:1 a 42. A Samaria era evitada pelos nascidos em Judá e Jesus havia percorrido quilômetros até lá. Cântaro nos ombros e mergulhada em inquietações, a Mulher, mesmo sabendo das diferenças entre os samaritanos e judeus, dá água a um Jesus cansado e suplicante, acalmando seu próprio coração.

⁴⁹ Imagem de Simone Evaristo no exercício da Boa Samaritana – Movimento do Submundo – Apresentação de ‘Guerreiras’ no Forte das Cinco Pontas, em janeiro de 2010. (foto Val Lima)

⁵⁰ Imagem de Viviane Madu no *Movimento do Submundo* – Apresentação de ‘Guerreiras’ no Forte das Cinco Pontas, em janeiro de 2010. (foto Val Lima)



51



52



53

54

⁵¹ Imagem da Heroína Dona Zinha na cata de ostras no manguezal de Tejucupapo, em abril de 2008. (foto Luciana Lyra)

⁵² Imagem de detalhe dos petrechos de trabalho das catadeiras de ostra do manguezal de Tejucupapo, em abril de 2008. (foto Luciana Lyra)

⁵³ Imagem de detalhe da Heroína Dona Biu de Vinuca na abertura de ostras no manguezal de Tejucupapo, em janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra).

⁵⁴ Imagem da Heroína Dona Zinha nos bastidores da apresentação de “A Batalha das Heroínas”, em abril de 2008 (foto Luciana Lyra).



Na condição de *berço*, as bacias transformavam-se em seio materno, elemento de proteção que leva em viagem no retorno ao útero. Em diversas vivências *mitodramáticas* e *mitocênicas*, as bacias eram ninadas, contendo os bonecos em seu interior, principalmente nos movimentos ligados às figuras de *Nanã* e de *Joana*.

Confeccionados de um pano espesso e preto, estes bonecos deitados nas bacias veem a se estabelecer como espécies de *duplo de Joana*, função que também se repete na ação de *Nanã* com seus filhos, duplos seus. Sobre o simbolismo da *boneca*, discorre Pinkola Estés:

Durante séculos, os seres humanos tiveram a sensação de que das bonecas emanava algo de sagrado (...) – um pressentimento irresistível e impressionante que influencia as pessoas, fazendo com que mudem espiritualmente. (...) Elas são usadas em ritos, rituais, vodus, feitiços de amor e de maldade. Elas são empregadas como símbolos de autoridade e talismãs para lembrar à pessoa da sua própria força.(...) A boneca representa os *homunculi* simbólicos, a pequena vida. É o símbolo do numinoso e está sufocado nos seres humanos. (...) Dessa forma, a boneca representa o espírito interior das mulheres: a voz da razão, do conhecimento e da conscientização íntima (ESTÉS, 1999, pp. 116-117).

⁵⁵ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Luciana Lyra em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam, março de 2009(foto Shima).



56



57



58

⁵⁶ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Cris Rocha em apresentação no *Campo do Trincheira Futebol Clube*, em Tejucupapo – Tejucupapo, abril de 2009 (foto João Maria).

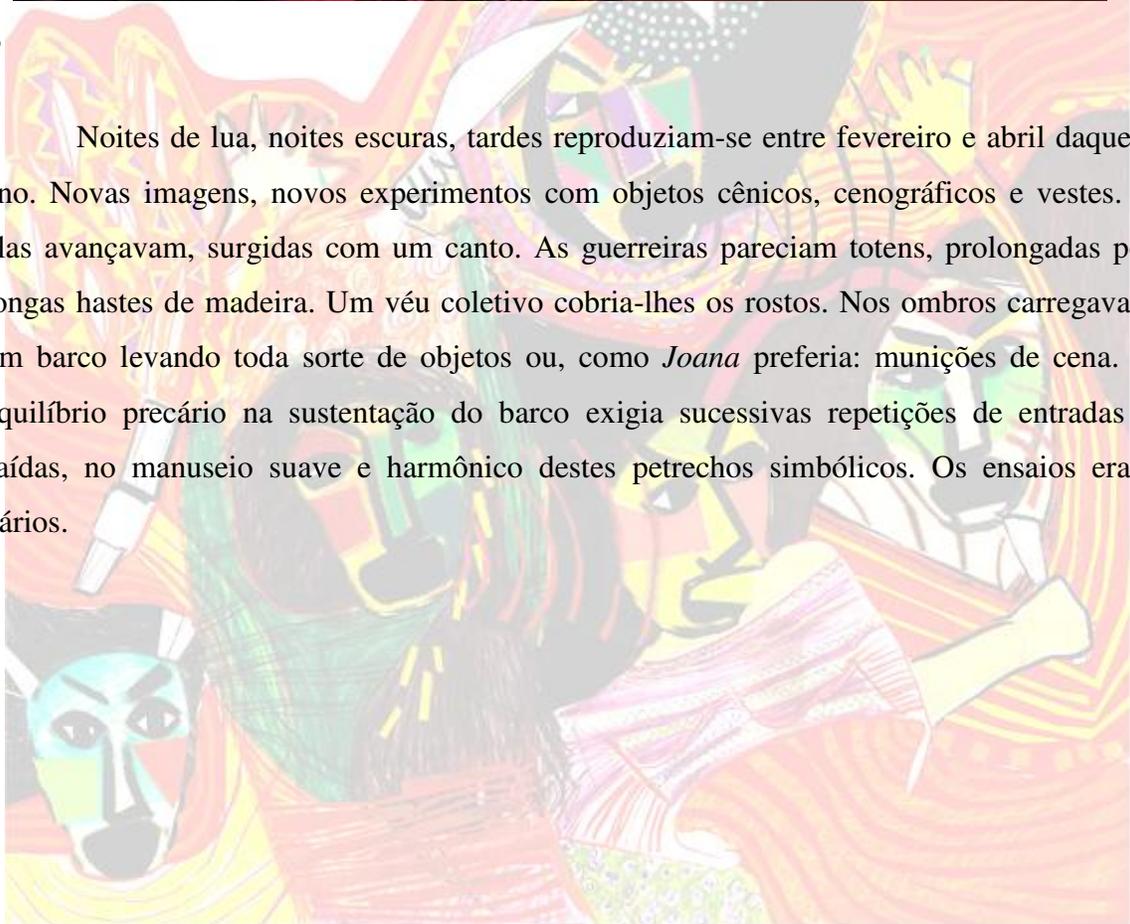
⁵⁷ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Cris Rocha em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010.

⁵⁸ Imagem de detalhe de petrechos dos brincantes do Cavalo Marinho - Tejucupapo, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra).



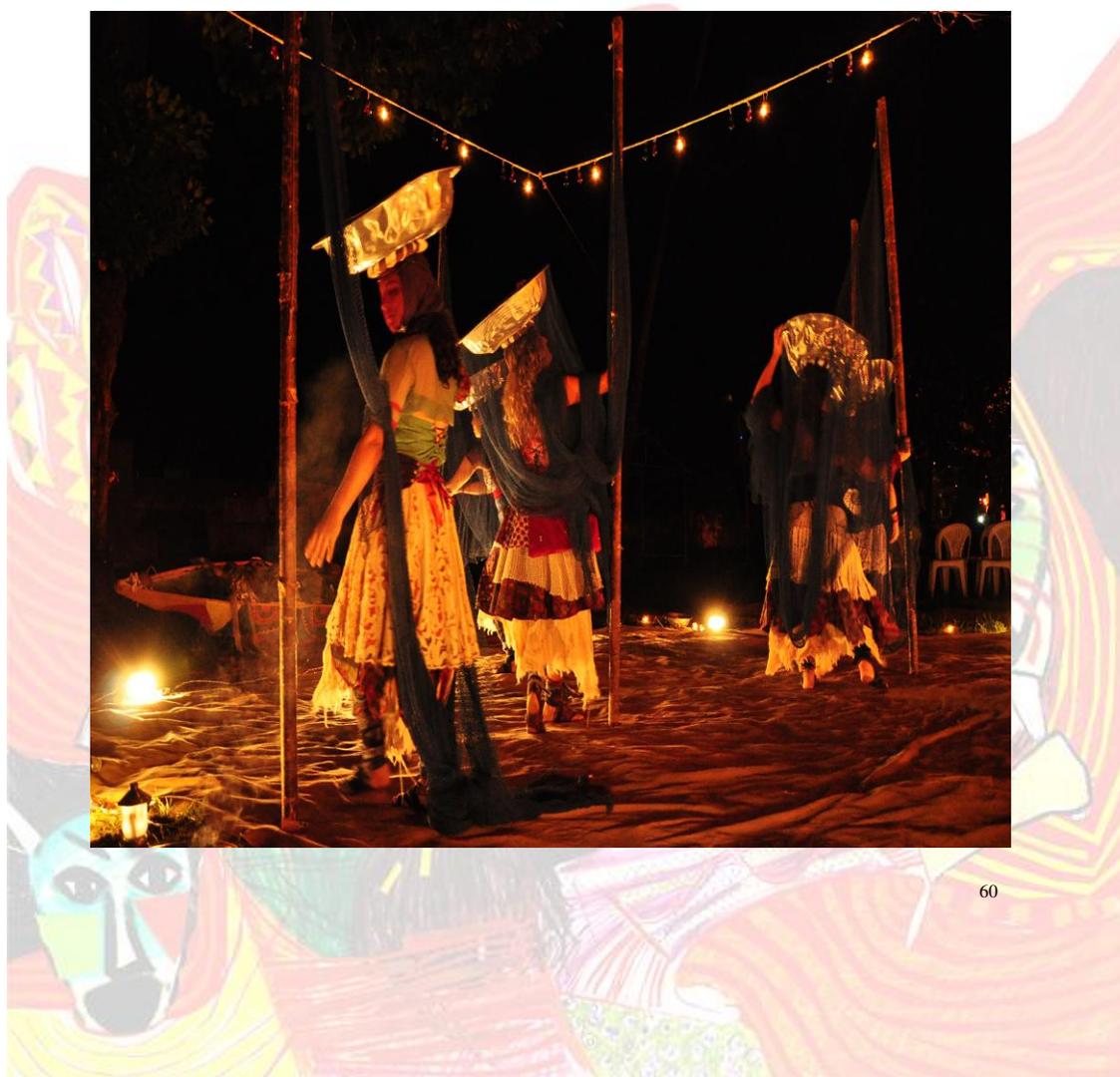
59

Noites de lua, noites escuras, tardes reproduziam-se entre fevereiro e abril daquele ano. Novas imagens, novos experimentos com objetos cênicos, cenográficos e vestes. E elas avançavam, surgidas com um canto. As guerreiras pareciam totens, prolongadas por longas hastes de madeira. Um véu coletivo cobria-lhes os rostos. Nos ombros carregavam um barco levando toda sorte de objetos ou, como *Joana* preferia: munições de cena. O equilíbrio precário na sustentação do barco exigia sucessivas repetições de entradas e saídas, no manuseio suave e harmônico destes petrechos simbólicos. Os ensaios eram vários.



⁵⁹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Apresentação no Sítio da Trindade – Janeiro de 2010. (foto Val Lima)

O véu coletivo, que se desvelaria a cada cena das guerreiras, configurava-se materialmente como redes de pesca. Esta *rede*, suportada pelas estivas de madeira remetia às estruturas levantadas para secagem à beira do portinho de Tejucupapo, um ambiente informal, onde as redes secavam e eram reparadas pelos pescadores, que também faziam a manutenção das pequenas embarcações, que navegavam manguezal adentro.



⁶⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Apresentação no Forte das Cinco Pontas – Janeiro de 2010 (foto Val Lima).



61



62



63

O elemento rede vinha complementar uma constelação de símbolos que girava em torno do feminino, de formação *vaginal*. Em tempos antigos, a rede era utilizada para imobilizar o adversário, prendendo-o entre as malhas, onde ficava à mercê do vencedor. Essa arma temível tornou-se, em Psicologia, complexos que entravam a vida interior e exterior, cujas malhas são igualmente difíceis de serem desatadas e desenredadas.

⁶¹ Imagem de detalhes de petrechos dos pescadores no Porto de Tejucupapo – Abril de 2007. (foto Luciana Lyra).

⁶² Imagem de detalhes de redes dos pescadores no Porto de Tejucupapo – Abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

⁶³ Imagem de Ensaio de ‘A Batalha das Heroínas’, em abril de 2008 (foto Luciana Lyra).



64



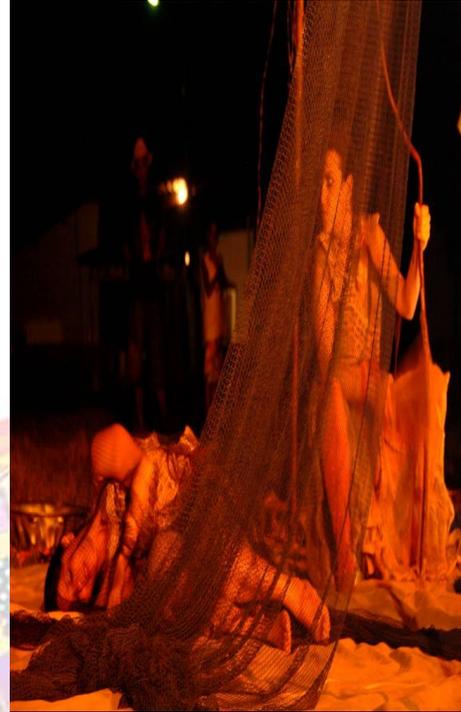
65

Nas tradições orientais, os deuses são igualmente dotados de redes para prender os homens em seus laços ou para atraí-los a eles. Os analistas vêem, nessas imagens, símbolos de buscas, no inconsciente, da anamnese, cuja função é a de trazer ao umbral da consciência, como peixes das profundezas do mar, as mais longínquas e mais recalcadas recordações (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 773).

Em todas essas representações simbólicas, a rede é considerada como objeto sagrado, serve como veículo de captação de uma força espiritual. A rede é constelar à teia e ao ato do fiar. Tear é símbolo do destino, tecer é criar novas formas. A lua tece os destinos; a aranha tecendo sua teia é imagem das forças que fiam nossas trajetórias. As moiras são fiandeiras, atam o destino, são divindades lunares.

⁶⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Simone Evaristo em ensaio na Sede da Escola Rosa dos Ventos, em Recife-PE, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra).

⁶⁵ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Simone Evaristo em apresentação no Forte do Brum, em Recife-PE – Janeiro de 2010 (foto Val Lima).



O barco, ainda na constelação feminina dos símbolos em *Guerreiras*, adquire a função de caixa interpretada como uma representação do inconsciente do corpo materno. A caixa sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Ao mesmo tempo o barco é símbolo de travessia de viagem. Diz Chevalier e Gheerbrant que *a vida presente também é uma navegação perigosa. Desse ponto de vista, a imagem da barca é um símbolo de segurança. Favorece a travessia da existência, como das existências* (2006, p. 122). Para Bachelard, a barca que conduz ao nascimento é o berço redescoberto. No mesmo sentido, evoca o seio ou o útero. A primeira barca é talvez, o ataúde.

⁶⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra em apresentação no *Campo do Trinchiera Futebol Clube*, em Tejucupapo – Abril de 2009 (foto João Maria)

⁶⁷ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Katia Daher em apresentação no *Campo do Trinchiera Futebol Clube*, em Tejucupapo – Abril de 2009 (foto João Maria).

⁶⁸ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha e Katia Daher em apresentação no *Campo do Trinchiera Futebol Clube*, em Tejucupapo – Abril de 2009 (foto João Maria)



69



70



71

⁶⁹ Imagem das canoas no Porto de Tejucupapo, em abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

⁷⁰ Imagem das canoas no Porto de Tejucupapo, em abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

⁷¹ Imagem do passeio de canoa no Manguezal de Tejucupapo, em abril de 2008. À bordo, Dona Zinha, Nuca, Índia e Neguinho (foto Luciana Lyra)



72



73

Da perspectiva da teoria durandiana de compreensão da estrutura do imaginário, as imagens constelam nos *regimes diurno e noturno*. Estes símbolos cênicos em *Guerreiras*, digo: *bacias, baldes, bonecos, redes e barco* tomam parte do *regime noturno*, especificamente da *Estrutura mística*, que deve ser entendida no seu sentido etimológico como estrutura de “construção da harmonia”.

⁷² Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Confecção de petrechos de cena por Zé Valdir Albuquerque e Vânia Medeiros, no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Viviane Madu).

⁷³ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Confecção de petrechos de cena por Zé Valdir Albuquerque e Vânia Medeiros, no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Viviane Madu).



74



75

⁷⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ - Apresentação no Sítio da Trindade – São Paulo, abril de 2009 (foto João Maria).

⁷⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).



76

De acordo com Durand (2002, p.199), na *Estrutura Mística* estão os *símbolos de inversão*, que se caracterizam pela desdramatização de conteúdo angustiantes, invertendo o significado da expressão simbólica, por imagens de *encaixamento*, seguindo o princípio do “engolir”, de *comunhão*, privilegiando a mater e a matéria, as grandes mães presentes nas cavidades da terra e das fontes. Na *Estrutura Mística* também estão os *símbolos de intimidade*: o túmulo e o repouso. Desta perspectiva, a morte não é mais lugar da destruição definitiva do ser, mas um retorno ao berço, local de calma e de felicidade, a morte se torna um retorno ao lar; moradia e taça: as duas contêm, são continentes, donde decorre o isomorfismo entre a caverna e a casa antropomorfa.

A lona ou tapete em *Guerreiras*, onde toda ação acontecia, sintetizava o simbolismo da morada, com seu caráter sagrado e todos os desejos de felicidade paradisíaca que ela encerra. Um espaço sacralizado, delimitado em relação ao mundo profano. Possui virtudes mágicas, que transitam entre a ideia mística de caverna-casa e a mobilidade cíclica, pois como afirma Bachelard: *É preciso chegar à primitividade do refúgio* (2005, p. 47).

Mas segundo Durand, lembrava Joana, também em contrapartida à *Estrutura Mística*, está a *Estrutura Heroica* do imaginário, entendida como uma estrutura esquizomórfica, de separação, representa vitória sobre o destino e sobre a morte. Vitória pelas armas, pela luta aberta. Essa estrutura equivale a três grandes constelações de

⁷⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Detalhe de Simone Evaristo em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, abril de 2009 (foto João Maria).

imagens: *Símbolos de ascensão (elevação)*: Verticalidade, Asa e angelismo, a soberania uraniana, o chefe; *Símbolos espetaculares (relativos à visão)*: Luz e sol; O olho e o verbo; *Símbolos de divisão (ou diairéticos)*: As armas do herói e as armas espirituais.

A *Estrutura Heroica* toma parte do regime diurno das imagens (DURAND, 2002, pp. 65-179). Ligado à verticalidade do ser humano, este regime é o das “matérias luminosas, visuais e das técnicas de separação e de purificação, das quais as armas (flecha ou gládio) são símbolos freqüentes.”(...) Os símbolos constelam em torno da noção de potência (PITTA, 2005, p. 26).

Dentre os símbolos da estrutura heroica em *Guerreiras*, Joana destacava especialmente as hastes de madeira. Entendia que estas hastes presas à rede indicavam *estandartes*, que por sua vez, são indício de guerra, um símbolo de comando, de reunião de tropas, de verticalidade. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*, além de instrumentos de ação guerreira ou espiritual, os *estandartes* são elementos de chamamento à ação e emblemas de proteção (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 402).



77



78

⁷⁷ Imagem das hastes no porto do manguezal te jucupapense, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

⁷⁸ Imagem das hastes no porto do manguezal te jucupapense, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

Constantemente deslocadas nas ações das guerreiras, as hastes tomavam também as vezes de *fusos* que penetram a terra. Separada da roca, o fuso tem uma significação fálica, representando não só órgão viril, mas também o fio das gerações.



79

Mas assim como as hastes constelam com símbolos dos estandartes e dos fusos, também o mastro se torna referência, em consonância com o obelisco das heroínas de Tejucupapo. O mastro é um termo náutico que designa a longa peça vertical que nas embarcações a vela sustenta a *retranca*, as *cruzetas*, o cordame e o *velame*.

⁷⁹ Imagem do Obelisco em homenagem às Heroínas de Tejucupapo, no Monte das Trincheiras, em Tejucupapo-PE (foto Luciana Lyra).



80



81



82

Os mastros também servem de suporte às demais partes da embarcação, como antenas, paus de carga, faróis, luzes de navegação, etc. Por fim os mastros são,

⁸⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto João Maria).

⁸¹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto João Maria).

⁸² Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto João Maria).

poeticamente, as últimas partes visíveis da embarcação quando esta se distancia da terra, ocultando-se detrás do horizonte. Nas festas populares, o levantamento do mastro, a penetração na terra, é significador do início da festa.

As hastes que também são constelares à lança e à espada, símbolos axiais, fálicos, ígneos, solares, símbolos do estado militar, são complementares e opostas aos símbolos místicos, que trafegam na função de agregar e receber. Importante mencionar que as hastes, em *Guerreiras*, configuram-se sob o número nove:

Nos escritos homéricos este número tem um valor ritual. Deméter percorre o mundo durante nove dias à procura de sua filha Perséfone; Latona sofre durante nove dias e nove noites as dores do parto; as nove Musas nascem de Zeus, por ocasião de nove noites de amor. Nove parece ser a medida das gestações, das buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, o término de uma criação (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 642).



83

Além das hastes, os elementos masculinos ou fálicos ganharam novas dimensões, especialmente com objetos como o cajado e o tambor. Quanto a estes, dizem os mesmos autores:

⁸³ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Sítio da Trindade – Recife, abril de 2009 (foto João Maria).

O bastão aparece na simbólica sob diversos aspectos, mas essencialmente como arma, e sobretudo como arma mágica; como apoio da caminhada do pastor e do peregrino; como eixo do mundo (2006, p. 123).



84



85

O tambor é o símbolo da arma psicológica que desfaz internamente toda a resistência do inimigo; é considerado sagrado ou sede de uma força sagrada; ele troveja como o raio, é ungido, invocado, e recebe oferendas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 861).



86



87

⁸⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Viviane Madu em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Shima)

⁸⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Viviane Madu em apresentação no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima)

⁸⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Simone Evaristo em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima)

⁸⁷ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, abril de 2009 (foto João Maria)

Os *cabelos* em intenso volume das guerreiras também anunciam o poderio masculino. São insígnias de poder: *Os cabelos representam certas virtudes ou certos poderes do Homem: a força e a virilidade.* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 153)

Dentro da *Estrutura Sintética do Imaginário*, segundo Durand, encontram-se as *imagens heroicas e místicas* em associação, como por exemplo, as hastes em articulação com as redes ou as bacias em consonância com o ciclo lunar, bem como toda sorte de luzes utilizadas na encenação. Na *Estrutura Sintética do imaginário*, o tempo se torna positivo: trata-se do movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do tempo.

Vários estudiosos do imaginário dizem que o homem não faz senão repetir o ato de criação; o calendário religioso comemora no espaço de um ano todas as fases que ocorreram desde as origens. Nesse caso, o destino não é mais uma fatalidade, mas consequência dos atos dos homens. No entanto, para assegurar o ciclo da vida são necessários rituais e sacrifícios (PITTA, 2005, p. 33).

Nesta estrutura estão os *símbolos cíclicos*. Estes símbolos se reagrupam para dominar o tempo: o recomeço dos períodos temporais, a regeneração, a repetição do ato criador presente em todas as mitologias. A estrutura sintética vai harmonizar os contrários, mantendo entre eles uma dialética que salvaguarda as distinções e oposições.

No ocidente, apesar da predominância de um tempo linear, várias festas correspondem aos rituais de regeneração, por exemplo: o ano novo, as festas juninas, o carnaval; é nesse contexto que se equilibram os contrários. Daí vêm: o ciclo lunar; a espiral; o simbolismo ofidiano (a serpente); a tecnologia do ciclo: são os objetos representativos do tempo e do destino, como a roca, o tecido, a corrente, a trama e os arquétipos da roda.

Ostentando suas cores metálicas e se transformando a cada movimento de cena, era inevitável que as bacias não tivessem também a imagem da lua como inspiração. A lua, símbolo dos ritmos da vida, por seus estágios sucessivos e regulares, vem a se mostrar como feminina, produtora da água, fonte de fecundidade, receptáculo dos germes do

renascimento, mas também se traveste, em muitas culturas, do poderio masculino. O metal vem simbolizar a síntese destas forças opostas:

Derivada do grego *métallon*, a palavra metal aproxima-se, segundo René Alleau, da raiz *me* ou *mês*, que é o nome mais antigo dado à lua. (...) Os metais têm a propriedade de passar por transformações cujo objetivo, na alquimia, é a extração do enxofre. A fusão dos metais é comparável a uma morte, o enxofre extraído representa sua virtude, isto é, o núcleo, ou o espírito, do metal. (...) O despojamento dos metais é um rito iniciatório muito antigo (CHEVALIER e GEERBRANT, 2006, p. 607).

Segundo M. Esther Harding:

Na maioria das tribos primitivas a lua é frequentemente chamada de Senhor-das-mulheres, pois ela é considerada não só como a fonte da habilidade da mulher em gerar crianças, mas também como a protetora e guardiã das mulheres em todas as suas atividades especiais (1985, p. 5 1).

Um das fortes inspirações para a existência das hastes em *Guerreiras* é que as estruturas para secagem das redes no Porto tejucupapense, advém das texturas radiculares do mangue, que por sua vez, diz Bachelard: *Corresponde, no sentido de Jung, com as imagens de serpente* (2003, p.223).

E mais:

Considerada como imagem dinâmica, a raiz recebe igualmente as forças mais diversas. É ao mesmo tempo força de manutenção e força terebrante. Nas fronteiras de dois mundos, ar e terra, a imagem da raiz anima-se de uma maneira paradoxal em duas direções, conforme sonhemos com uma raiz que leva ao céu os sucos da terra (BACHELARD, 2003, p. 224).

Em virtude do solo salino e da deficiência de oxigênio, nos manguezais predominam os vegetais halófilos, em formações de vegetação litorânea ou em formações lodosas. As suas longas raízes permitem a sustentação das árvores no solo lodoso. Como aponta poeticamente Bachelard: *A raiz é a árvore invertida*. (2003, p. 225)



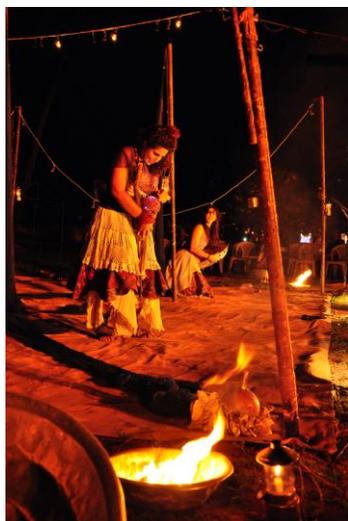
88

Toda iluminação calcada em luzes alternativas (lâmpadas alógenas) e a presença do fogo em *Guerreiras*, remetem também à estrutura cíclica durandiana, de onde as imagens constelam.

Os inumeráveis ritos de purificação pelo fogo – em geral, ritos de passagem – são característicos das culturas agrárias. (...) O Fogo, nos ritos iniciáticos de morte e renascimento, associa-se ao seu princípio antagônico, a Água (CHEVALIER e GEERBRANT, 2006, pp. 441-442).

Mas Durand e Bachelard fazem distinção de duas constelações ligadas ao fogo, uma relacionada à flecha, ao relâmpago, prolongamento ígnio da luz, possuindo valor de purificação. E fogo sexual obtido por meio de fricção, relacionado à criação, em direção ao deus vivente e pensante.

⁸⁸ Imagem das raízes do manguezal tejucupapense, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).



89



90



91

⁸⁹ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Luciana Lyra em apresentação no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima)

⁹⁰ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Simone Evaristo em apresentação no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima)

⁹¹ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Petrechos de cena no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Viviane Madu).

As gambiarras de luzes, cogêneres da simbologia do fogo tem também uso ritual frequente. No Ocidente, as lâmpadas são sinais de presença de Deus ou para chamar espíritos, sendo também uma representação do homem (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 535). As lâmpadas vigiam, segundo Bachelard (p. 50). *Através dela a casa espera. A lâmpada é o signo de uma grande espera (...) Por sua luz a casa é humana. Ela vê como um homem É um olho aberto para a noite* (BACHELARD, 2005, p. 51).

Sobre a criação do desenho de luz, diz a designer:

Meu estado em matéria no lugar (Tejucupapo) foi fundamental, a atmosfera de lá. Visitamos festas, o cotidiano. Eu trabalho com luzes incandescentes, as tartarugas que fazem as ribaltas, as gambiarras. Tudo isso tirei da atmosfera das mulheres. Esse imagético da comunidade me ajudou bastante. Eu queria trazer a referência do ritual, investigar estados. Lâmpadas alógenas e fogo foram a base.⁹²



93

⁹² Fragmento de entrevista concedida pela designer de luz Luciana Raposo à pesquisadora, em janeiro de 2010.

⁹³ Imagem da Roda de Coco das Heroínas de Tejucupapo, em Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).



94



95



96

⁹⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Apresentação no Campo do Trincheira Futebol Clube – Tejucupapo, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

⁹⁵ Imagem do projeto cenotécnico de ‘Guerreiras’ projetado por Anselmo Madureira, Vânia Medeiros e Cia. Duas de Criação (Luciana Lyra e Viviane Madu) – Janeiro de 2009.

⁹⁶ Imagem do projeto luminotécnico de ‘Guerreiras’ projetado pela Designer de Luz, Luciana Raposo – Janeiro de 2009.

Enfim, a fase das vivências para elaboração de *Guerreiras*, entre fevereiro e março de 2009, pensava *Joana*, revelasse como terreno movediço dos elementos da operação cênica, sendo estes somente *formalizadores* do discurso da cena no fechamento do processo criativo, em abril do mesmo ano.

A encenação encarada como um campo *simbólico*, onde se encontram os elementos portando tanto seus significantes como seus significados (COHEN, 2007, p. 62), é *movediça*, por conta da incessante mobilidade. O símbolo, por si, já é móvel, sendo entendido fora da rede de outros símbolos em perpétua colaboração, principalmente quanto à hierarquia da cena: ora um símbolo sonoro domina e comanda os outros sistemas, ora determinado símbolo visual está no centro da relação.

Sobre o espaço cenográfico, especifica a cenógrafa:

Fez-se muito óbvio que o espaço não poderia ser estável. Teria que ser mutável, por que estas mulheres que estão na arena, elas estão sempre em transformação, uma constante transformação. A partir dos movimentos, elas vão se descobrindo. Elas estão em passagem. O espaço tinha que ser transformável, maleável. Como toda esta mitologia parte do espaço do mangue, a gente fez uma *coisa* análoga a este espaço, ou seja, tem algo muito vertical e também rasteiro. O cenário ajuda as personas a encontrar, a esconder e desvelar, assim como a tomada no espaço.⁹⁷

Também sobre a maleabilidade do espaço, discorre Nanã:

De novo a inspiração vem do mangue. Desse espaço que se transforma, por que o mangue é assim, você tá indo no barquinho e de repente tem uma revelação, você faz uma curva e é uma água que brilha diferente, são as raízes que tem cores outras. Na cena, a gente mexe com as redes, além de ter essa simbologia de estar construindo o espaço, também é um elemento que eles usam lá, em Tejucupapo, é um elemento de força, de vigor, é um elemento que você alça pra resgatar. Desde nossa chegada com as redes que gente também é parte disso, a gente é moldada e que se revela, filhas da lama. Para mim também é essa mulher que está envolta e que está na natureza. Armar cada espaço revela uma nova camada. São espaços dentro de um espaço. Esse espaço cênico permite que a gente

⁹⁷ Fragmento extraído de entrevista concedida pela cenógrafa Vânia Medeiros à pesquisadora, em janeiro de 2010.

brinque com o imaginário, esse espaço possibilita uma ludicidade para abrir esses portais.⁹⁸

No processo de *Guerreiras*, Joana percebia uma exacerbação desta mobilidade, que penetra o campo das *personas*, da *dramaturgia*, dos *objetos cênicos*, dos *instrumentos musicais*, incluindo o *espaço cenográfico* e *elementos de indumentária*. No tocante às vestes, ela se lembrava do predomínio das sobreposições, que nos remetia aos períodos de guerra, de exposição demasiada ao perigo, onde se utilizava a vestimenta como uma espécie de carapaça. Assim também sobrepostas, vestiam-se as mulheres de Tejucupapo para a lida cotidiana com as cortantes ostras incrustadas nas raízes do manguezal. Para a lida com as ostras, suas iguais, precisavam vestir-se como tais.

(...) a ostra é que secreta a pérola. As ostras não fazem mais que se abrir ao sol e acumular riquezas interiores, sobre as quais se fecham depois, zelosamente, para que elas não sejam profanadas. A ostra não pode ser separada do simbolismo da pérola, que por si, é símbolo lunar, ligado à água e à mulher. A constância de suas significações é tão notável quanto a sua universalidade, ela é símbolo essencial da feminilidade criativa (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 668).



99



100

⁹⁸ Fragmento extraído de entrevista concedida pela atriz Cris Rocha à pesquisadora, em janeiro de 2010.

⁹⁹ Imagem da Heroína Dona Zinha e seu filho Neguinho na canoa rumo à cata das ostras no manguezal tejucupapense, em abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

¹⁰⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Simone Evaristo em apresentação no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).



101

A ênfase dada à cor vermelha nas vestimentas, também não parecia infundada. Segundo Clarissa Pinkola Estès:

(...) O vermelho é a cor do sacrifício, da fúria, de matar e de ser morto. No entanto, o vermelho também é a cor da vida vibrante, da emoção dinâmica, da excitação, de Eros e do desejo. No mundo inteiro existe uma figura conhecida como mãe vermelha. (...) Ela é a guardiã das “coisas que passam”. Suas graças são especialmente procuradas por quem está para dar à luz, pois quem quer que deixe este mundo ou que nele entre precisa atravessar seu rio vermelho. O vermelho é uma promessa de que uma ascensão ou um nascimento está por acontecer (1992, p. 36).

As saias variavam em têxturas e detalhamento. Em conjunto com Joana o figurinista¹⁰² elaborou a idéia de que as vestimentas deveriam remeter ou contar toda a história de cada guerreira, transformando-a numa espécie de totem, carregadora dos símbolos de cada trajetória, sem nenhum compromisso histórico ou descritivo.

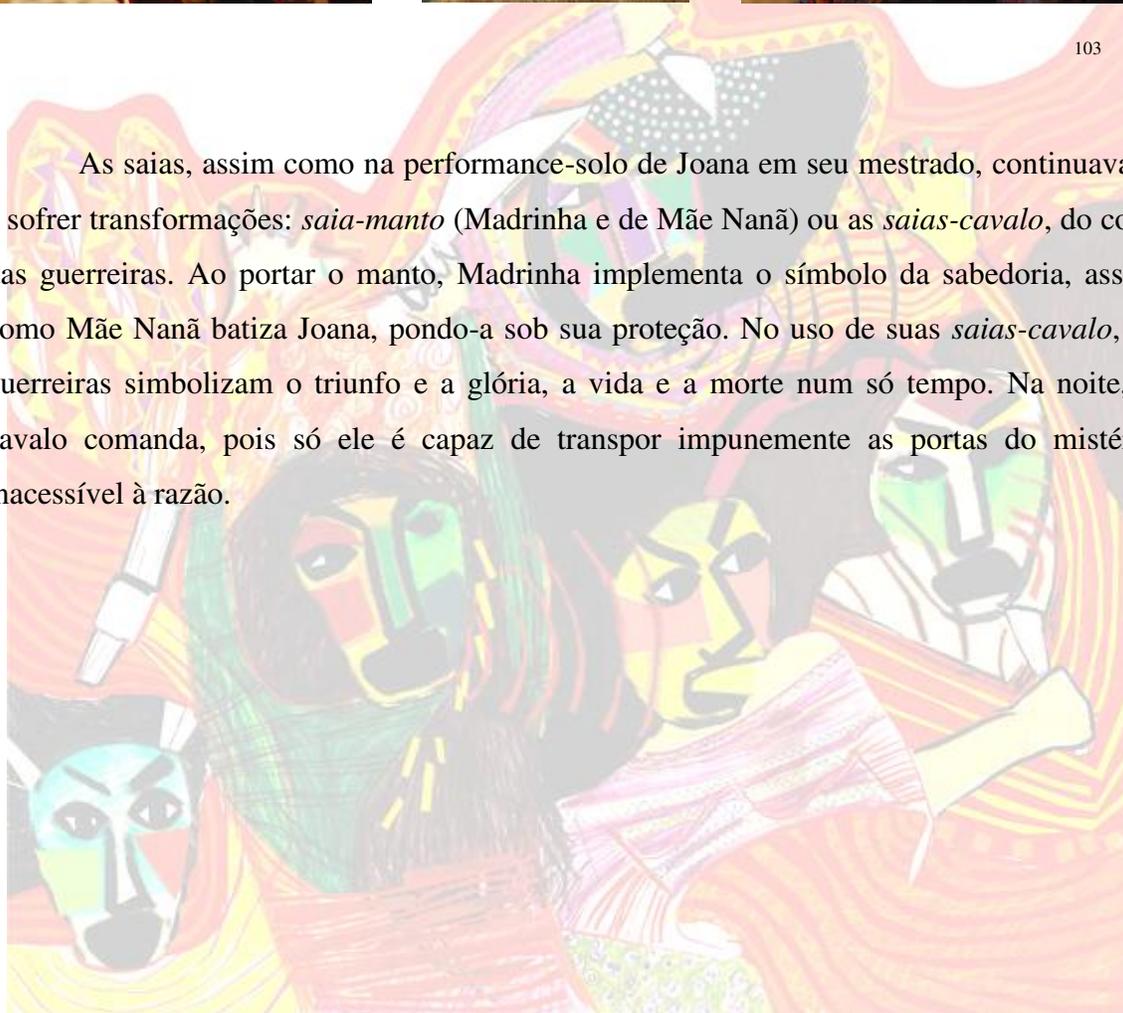
¹⁰¹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Viviane Madu e Luciana Lyra nos bastidores da apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

¹⁰² *Guerreiras* contou com dois figurinistas, Gustavo Silvestre (primeira temporada) e Antônio Apolinário (segunda temporada), sendo que este último produziu a indumentária definitiva da encenação.



103

As saias, assim como na performance-solo de Joana em seu mestrado, continuavam a sofrer transformações: *saia-manto* (Madrinha e de Mãe Nanã) ou as *saias-cavalo*, do coro das guerreiras. Ao portar o manto, Madrinha implementa o símbolo da sabedoria, assim como Mãe Nanã batiza Joana, pondo-a sob sua proteção. No uso de suas *saias-cavalo*, as guerreiras simbolizam o triunfo e a glória, a vida e a morte num só tempo. Na noite, o cavalo comanda, pois só ele é capaz de transpor impunemente as portas do mistério inacessível à razão.



¹⁰³ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Detalhe das saias das guerreiras – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).



104



105

Entre um tecido inusitadamente intitulado de *carne seca* como base, além das rendas, das fitas e dos corpetes sobrepostos, as *vestes* vertiam-se num *hieróglifo*, uma roupa para um *rito*, como nas reflexões artaudianas, *uma roupa de uso ritual* (ARTAUD, 2003, p. 92).

Era assim, na *Roda do Encontro*¹⁰⁶, durante as *vivências mitodramáticas* a cada laboratório, que os antigos e novos elementos eram dispostos e iam sendo experimentados espontaneamente no desvelar da trajetória do mito-guia pelas atuantes. Destas experimentações espontâneas, surgiram novas *munições* e se firmaram as já experienciadas, fomentando sucessivas metamorfoses destes elementos para definição da performance propriamente dita, em abril de 2009.

A estrutura que segue une os pensamentos de *Joana* acerca das munições e dos petrechos de guerra na cena instaurada em *Guerreiras*:

¹⁰⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

¹⁰⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

¹⁰⁶ Terminologia utilizada para designar o espaço de experimentação cênica, apontada em Dissertação de Mestrado (2005), por Luciana Lyra.

Elementos cenográficos	Estrutura simbólica	Constelação e Metamorfozes
Nove hastes	Heroica	Estandarte, lança, espada, fuso
Redes	Mística	Véu, Vagina
Lona	Mística	Tapete, morada
Nove hastes + Redes	Cíclica	Roca, raiz, serpente
Vestes	Estrutura simbólica	Constelação e Metamorfozes
Saias, corpetes, capuzes, botas e luvas de trapos	Mística	Ostra, carapaça
Saias (Coro das guerreiras)	Heroica	Cavalos
Saias (Madrinha e Mãe Nana)	Mística	Manto
Objetos cênicos	Estrutura Simbólica	Constelações e Metamorfozes
Vassoura	Mística	Proteção, limpeza
Cajado	Heroica	Bastão
Tambor	Heroica	Sons primordiais
Bacias	Mística	Útero, espelho, escudo, maré, berço, ataúde, mandala.
Bacias	Cíclica	Ciclo lunar



107

Os objetos, as vestes, os elementos cenográficos, tornavam-se assim extensão dos corpos, conduzindo as guerreiras nas ações, misturando constelações de imagens e desvelando a síntese cênica do espetáculo em seus petrechos... A dualidade feminino-masculino presente nestas munições cênicas estava no interior da tripartição, que, segundo Eliade só se entende na “tessitura”. Diz ele evocando os estruturalistas:

Para os estruturalistas, as polaridades, os pares de contrários, as oposições, os antagonismos não têm uma origem social e também não se explicam por meio de eventos históricos. Trata-se de uma estrutura de vida, que é idêntica à estrutura da matéria (apud PITTA, 2005, p. 66).

E cita em apoio a Lévi-Strauss, seu predecessor:

O pensamento mítico procede de uma tomada de consciência de certas oposições, e tende à sua mediação progressiva (apud PITTA, 2005, p. 67).

Assim, nítidas como um brilhante corte, vida e morte se apresentavam em *Guerreiras*. Sem nada perscrutar, masculino e feminino apareciam, desapareciam, amalgamavam-se. Zeus, do alto do Olimpo, deleitava-se o todo existir. Perdido nessas imagens, de súbito divisa ele o irmão Hades, deus cuja morada é o subterrâneo, e que o

¹⁰⁷ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Apresentação no Sítio da Trindade – Recife, abril de 2009 (foto João Maria).

interpela, solicitando-lhe uma mulher viva, a fim de com ele partilhar o Palácio da Morte. Com a filha de Zeus, Hades desaparece do Olimpo, e Zeus, agora sozinho em seu trono, é apanhado nas redes de Mnemósyne – a memória. Lá, nada existia, a não ser uma superfície convexa, como o corpo imenso de uma esplêndida serpente, coberta de escamas. As escamas se metamorfoseavam: era um rosto de um deus e de uma mulher que se fitavam, enquanto entrelaçavam suas caudas, constituindo o masculino e o feminino, a dupla realeza do mundo.



108

¹⁰⁸ Imagem da canoa na maré de Tejucupapo, em abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

(V) **Exército de *Personas*, *Figuras*, *Máscaras rituais de si mesmo***



109

De quando em quando, via-se passar mulheres, não somente atrizes, mulheres que deslizavam pensamentos sobre deusas e sobre outras iguais ‘de carne e osso’ que viram em Tejucupapo num janeiro passado. De cá para lá em travessias na sala de ensaio, objetos eram deslocados, vestes experimentadas, pequenas ações montadas. As guerreiras enraizavam imagens, aprofundando magicamente um conteúdo e uma forma, sem necessariamente fixar dimensões.

As chuvas indicavam o fim do terceiro mês de 2009, em São Paulo, e como todo fim, *Atropos*, “a inflexível”, cortava impiedosamente o fio da existência do processo. Da grande trindade das moiras gregas, *Atropos* era a mais idosa e segurava uma tesoura, alfanje, balança ou relógio solar. O fio tecido da cena completava uma primeira trama, entrelaçando *deusas*, *heroínas de Tejucupapo* e *memórias pessoais das guerreiras*. A presença metafórica de *Atropos* indicava “aquilo que poderá vir a ser”.



¹⁰⁹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha, Simone Evaristo e Luciana Lyra em apresentação no Forte do Brum – Janeiro de 2010 (foto Val Lima).

Curiosamente, era *Joana* que fazia as vezes desta *Atropos* figurada por uma das três “Mulheres com touca no cabelo”, personas da dramaturgia e encenação de *Guerreiras*. Com uma fala do texto, concluía um primeiro resultado destinado à cena:

- Eu sou de cortar! (...) Corto, feito corta umbigo de mãe (LYRA, 2010, p.74).

110



Como senhoras do destino e filhas da deusa tríplice da noite (Nyx) e de Kronos (Tempo), as moiras ou parcas ou mesmo as ‘Mulheres com toucas no cabelo’ haviam governado a trajetória criativa de *Guerreiras*, sob a perspectiva da jornada do herói: partida, realização e retorno ou mesmo sob a ideia de rito de passagem. JOANA, CANU, TÂNIA, LINDA, NANÃ, MADRINHA, MÃE NANÃ, O CORO DAS GUERREIRAS existiam como personas e nem Zeus estava autorizado a interferir nesta harmonia.

Antes de *Atropos* aparecer com seu corte mortal, a presença radiante de *Clotho* com seu fuso mágico a fiar, fazia a roda do processo de *Guerreiras* girar em torno de *vivências mitodramáticas e mitocênicas*. Foi a partir destas vivências intituladas mitodológicas por

¹¹⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha, Simone Evaristo e Luciana Lyra em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima)

Joana, que as personas passaram a ser investigadas, urdidas por fios que se prolongavam por entre os dedos de todas as guerreiras.



111



112

Ao repetir cada vivência e encontrar novas tramas, os fios se destacavam com nomes multiplamente marcados. O tempo não permitia um momento qualquer de suspensão, de omissão. Passava feito raio. Era fevereiro, era março, e as guerreiras evocavam a experiência com as mulheres de Tejucupapo, heroínas de hoje e ontem, costurando-a com as linhas das deusas míticas. Assim ponto-a-ponto, as moiras gregas ou mesmo Carmem, Dona Mada e Dona Biu Brito, heroínas tejucupapenses davam o tom e a base para as personas das ‘mulheres com as toucas no cabelo’; Hécate ou mesmo Dona Biu de Vinuca dava o tom e a base para a persona da Madrinha.

¹¹¹ Imagem da Heroína Dona Biu Brito, na casa de Dona Luzia, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

¹¹² Imagem das Heroínas Dona Mada e Carmem, no terreiro do Cavalo Marinho, de Mestre João, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra)

113



114



115



116



¹¹³ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra faz Madrinha, em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima)

¹¹⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra faz Madrinha, em ensaio No Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Shima)

¹¹⁵ Imagem de Santa na casa da Heroína Dona Biu de Vinuca, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra)

¹¹⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra faz Madrinha, em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria)

Às margens das personas, as guerreiras podiam tocar o mistério da costura. No encontro com o mar, navegavam. De imediato, aportaram no fundo dos baús pessoais. Abriram o lugar de lembranças onde foram encontradas memórias de mães, tias, avós, irmãs, madrinhas, filhas, afilhadas, sobrinhas, amigas, fragmentos de cores, textos soletrando desejos, as faixas de concurso de miss, os inimigos e, naturalmente, a esperança de Pandora. A rede formou-se no horizonte. A rede próxima da proa descortinava um infinito, largo, vasto e sem moldura para a coisa vista. Daí se deslocavam uma a uma, agora em barcos individuais.



117

¹¹⁷ Imagem da Heroína Biu de Vinuca no manguezal de Tejucupapo - Janeiro de 2009 (foto Viviane Madu).

Na beirinha, balançando as pernas, via-se Canu, a MENINA.



118

Seus olhos estavam encobertos por uma rede. Ela armava-se, empunhando um candeeiro. Brincava com o ar, num jogo de suspensões e quedas! Escutava um canto... *Acende o meu olhar. Saí do escuro. Abre uma janela. Clareia a luz da vela. Abre uma janela. Clareia a luz da vela. Eu ando na linha. Eu sigo modelo. Amarro cabelo. Pra não olhar. Um tombo do alto. Um tombo de baixo. Me fez chorar. Escutei o que me diz. Não deixe o mal feito, feito. Se errar, desmancho e puxo a linha*¹¹⁹.

Tendo o mito de Dioniso, como sua base primeira, Canu verteu-se na imagem daquela que tem à frente um precipício, um princípio de jornada ainda distraída, onde a história ilumina-se em intensidade. Geralmente representado com o corpo coberto com um manto de pele de animais e coroa de plantas, Dioniso traz à tona a primitividade, o caos e a confusão do processo em início de aprendizagem da vida. Metaforicamente cego e solto, Dioniso precisa de guias. Mas não é o deus Dioniso que traz o medo inocente da jornada de

¹¹⁸ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Canu em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

¹¹⁹ Fragmento da letra da música *Crochê*, criada para trilha sonora original de ‘Guerreiras’, pela musicista Alessandra Leão, em fevereiro de 2009.

Canu, ele traz a inconsequência. É Psiquê que teme a verdade. Psiquê é outra inspiração do constructo desta persona.

No entanto, Ártemis, a infatigável e casta deusa caçadora, é desdobrada do louco Dioniso e da temerosa Psiquê na trajetória da menina, especialmente após as experiências vividas por ela no encontro com a selvageria de outra persona: Tânia.



120

Nuca a contraparte tejucupapense de Canu também traz em si as pulsões artemisianas e a inocência de Dioniso e de Psiquê, na condução de suas ações cotidianas, como por exemplo, na manutenção orgulhosa de sua virgindade e na criação de filhos de outras mulheres, além de sua relação profunda com a natureza, especificamente, com o manguezal.

Abordando seu processo pessoal de criação, Canu aponta sua relação com a figura inspiradora em Tejucupapo:

Eu me inspirei em Nuca, que é Canu ao contrário. Nuca é uma menina que tem tanta responsabilidade, que parece uma mulher. Ela é uma Ártemis, ela que vai pro mangue, que cata a ostra, que rema o barco. Ela tem uma força que move a casa dela. Tem um monte de filhos que não são dela. Ela tem sempre essa coisa de acolher as crianças. Ela tem essa coisa de querer conhecer o que está fora de lá. Uma vez ela arrumou um

¹²⁰ Imagem da Heroína Nuca no manguezal tejucupapense, em abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

namorado que pediu para ela ir morar com ele em Goiana, ela ficou tão atarantada que acabou o namoro. O medo de sair, o medo de deixar as pessoas que dependem dela, fazem com que ela fique. Ela que sustenta a casa. (...) Eu achei muito interessante, eu sou de Recife, mas, desde 2006, tô morando em São Paulo e tenho questões com esse trânsito. Muitas vezes eu tava lá e perguntava se valia à pena. O contato com Nuca foi uma descoberta e me fez refletir muito sobre a minha vida. Esse trabalho foi muito bom pra gente lembrar de nós mesmas como mulheres. Reforçando as individualidades, o processo foi fortalecido. Cuidando das particularidades resultou numa integração¹²¹.

Urdida por estas referências, Canu encaminha-se numa pulsão corporal ascendente ao conhecimento, uma busca, uma excitação. Este impulso observado em sua jornada, traduz-se pelo que Durand chama de *schème*, que é base para o que o *Trajetó antropológico*, estrutura conceitual de sua teoria, que mais adiante será explicitado. O *schème*, por sua vez, é anterior à imagem, corresponde a uma tentativa geral dos gestos, levando em conta as emoções e as afeições. Ele faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações simbólicas.

À verticalidade da postura humana, por exemplo, corresponde a dois *schèmes*: o da subida e da divisão: ao gesto de engolir, correspondem os *schèmes* da descida (percurso interior dos alimentos) e do aconchego na intimidade (o primeiro alimento do homem sendo o leite materno, a amamentação).

Canu implementa um impulso ascendente para CONHECER, busca a luz::

É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, das quais as armas, as flechas, os gládios são os símbolos freqüentes (PITTA, 2005, p. 96).

No texto dramaturgico, diz a persona:

CANU - Eu não quis conhecê o amor! Tenho é medo de conhecê as coisa!
Se eu conhecesse o que é escrevê, até que eu escrevia uma carta, eu pedia prá ele voltá, somente pra vê se ele tem cara, na candeia da minha luz.
(LYRA, 2010, p.39)

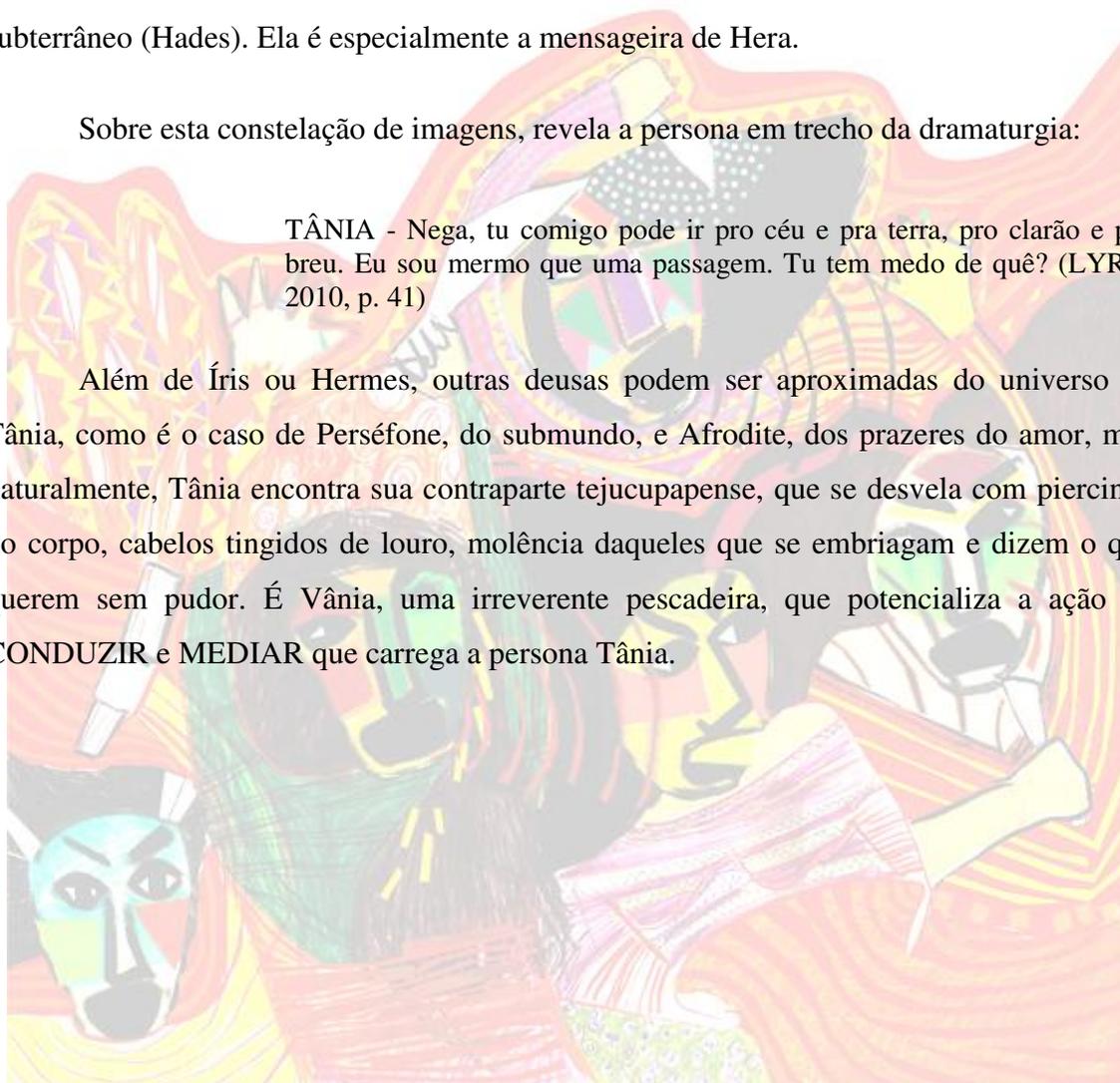
¹²¹ Fragmento de entrevista da atriz Viviane Madu concedida à pesquisadora, em janeiro de 2010.

É com Tânia, a SELVAGEM, que Canu trava diálogo inicialmente, ela que incita o movimento ascendente da menina, com o escárnio daquela que transita entre mundos. Como o mago das cartas de tarô, Tânia é uma espécie de elo entre as energias divinas e o mundo material. Em *Guerreiras*, a figura da deusa Íris também é base para sua personificação, enquanto mensageira dos deuses. Como o arco-íris para unir a Terra e o céu, Íris é a mensageira dos deuses para os seres humanos; neste contexto ela é frequentemente mencionada na *Ilíada*, mas jamais na *Odisséia*, onde Hermes toma seu lugar. Íris é representada como uma virgem com asas de ouro, que se move com a leveza do vento de um lado para outro do mundo, nas profundezas dos oceanos e no mundo subterrâneo (Hades). Ela é especialmente a mensageira de Hera.

Sobre esta constelação de imagens, revela a persona em trecho da dramaturgia:

TÂNIA - Nega, tu comigo pode ir pro céu e pra terra, pro clarão e pro breu. Eu sou mermo que uma passagem. Tu tem medo de quê? (LYRA, 2010, p. 41)

Além de Íris ou Hermes, outras deusas podem ser aproximadas do universo de Tânia, como é o caso de Perséfone, do submundo, e Afrodite, dos prazeres do amor, mas naturalmente, Tânia encontra sua contraparte tejudcupapense, que se desvela com piercings no corpo, cabelos tingidos de louro, molência daqueles que se embriagam e dizem o que querem sem pudor. É Vânia, uma irreverente pescadeira, que potencializa a ação de CONDUZIR e MEDIAR que carrega a persona Tânia.





122



123

O impulso de Tânia na interposição das ações das guerreiras é, naturalmente, duplo, ora trafega pelo *schème* ascendente, com gestos de verticalidade, ora pelo *schème* descendente, com gestos de interiorização, ela possui acesso às figuras noturnas de Madrinha e Mãe Nanã, sendo guia daquelas que precisam ascender: Canu, Linda e Joana. Como se pode observar em duas passagens da dramaturgia:

TÂNIA- Olha mãe, preparei os banho de vida dos menino, tão tudo aí como a senhora mandou! Fiz mistura de água e terra, soprei ar quente que nem fogo, feito madrinha me ensinou.

MÃE NANÃ- Teus banhos são uns milagre, minha fia. Tu nem precisa mais de mim pra vivência. Tu és minha fia linda, feito arco-íris. Vai meu arco-íris (LYRA, 2010, p.47).

Ou ainda:

TÂNIA - Bênça, madrinha!

TÂNIA- Madrinha tô fazendo os banhos que a senhora me ensinou, viu?

MADRINHA- Tu és boa nos banho, Tânia! Banho é bom pras passage!
Tu tás ficando é boa pra fazê as passage.

TÂNIA- Inda há pouco, Joana se aperriou querendo matá o filho! Quase despejo água no júizo dela pra temperá as ideia.

MADRINHA- Banho é bom pra temperá as ideia, mô fio!

TÂNIA- Olha, madrinha, trouxe outra que tá precisando passar! A menina diz que tá com umas estranheza. É Linda, sabe...! (LYRA, 2010, p.51)

¹²² Imagem das Heroínas na roda de coco. Vânia, a contraparte tejudcupapense de Tânia, destaca-se em vestido estampado - abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

¹²³ Imagem das Heroínas – Apresentação de ‘A Batalha das Heroínas’. Vânia está logo à frente, de vestes na cor verde – Abril de 2008 (foto Luciana Lyra).



124



125

Sobre sua máscara ritual, relata a própria Tânia:

As personas surgiram de muitas conversas que nós ouvimos, imagens que vimos, de jogos em sala de ensaio. A minha figura que é a Tânia dialoga muito com uma mulher, que, de muitas mulheres que eram excluídas na comunidade, ela era excluída da excluídas, por que ela tinha uma coisa a mais, ela tinha uma relação com o álcool. Foi uma identificação imediata. Talvez até por conta das minhas antepassadas, eu tinha tias que bebiam muito. Outra coisa que chamava atenção nessa mulher de lá, era a relação natural com o corpo. É muito bonito de ver. Ela ficava com as pernas arregaçadas, os seios quase a mostra na cata das ostras. Sem pudor. A gente que mora em centros de cidade, vai esquecendo isso, da natureza, perde essa relação com o corpo. Aquilo lá é muito bonito de ver. Essa mulher, em especial, era jovem, mas o mangue já tinha roubado muito da beleza dela. Então ela tinha o cabelo bem surrado, os dentes também, mas ela tinha uma coisa interessante, era cheia de piercings, cabelo pintado na ponta. A gente via que tinha uma jovem morando naquele corpo. Daí veio a investida no arquétipo da mulher selvagem. Tânia bebe, fala o que quer. Outra coisa era a relação com o sexo, isso eu achava muito atraente. É uma marca na Tânia, esse despudor. Outra referência para Tânia é a imagem de Santa Luzia. Isso tem mais relação com o campo pessoal. Eu tive um acidente de carro, que eu relato no discurso pessoal na peça. No momento do acidente, a imagem que eu vi foi de Santa Luzia. Tanto que

¹²⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Simone Evaristo em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Shima)

¹²⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Simone Evaristo em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

no espetáculo eu tatuo os olhos nas mãos, por que acho que ganhei os olhos de volta. Minha trajetória na peça tá ligada com esses olhos, com as encruzilhadas, daí a história da bebida, das marofas para Exu. O campo mítico não era só alimentado pelo campo grego, mas também desse campo brasileiro, que em Tejucupapo a gente viu muito, ela vai à Igreja Católica, vai ao culto da Protestante, mas vai o terreiro também, é uma miscigenação de crenças. Uma hora a gente escuta uma narração de Dona Biu de Vinuca dizendo que ela vai para maré e que tem sempre uma mulher que conversa com ela, ela acha que é a mãe dela, mas, ao mesmo tempo, ela acha que é Nossa Senhora da Conceição que ajudou ela ganhar a casa e que antes dela morrer ela vai vender a casa, comprar flores e devolver tudo para ela na maré, para a santa... Essa mistura a gente joga nessas encruzilhadas, tanto que a Tânia faz um desenho que cruza com todas as outras figuras.¹²⁶

Também guiada por Tânia à sua ascendência, surge Linda, a JOVEM. Sua jornada é marcada pelo rito da menstruação, da descoberta de seu ser mulher. DESCOBRIR é ação condutora desta figura, que também é impulsionada pelo mito de Afrodite, na medida em que toca o aspecto da beleza, assim como o mito de Narciso na sua busca por reconhecer-se.

Em Tejucupapo, a questão da beleza para as mulheres corroídas pelo trabalho duro do dia a dia e pela pobreza, é bastante latente. Para os dias de festa, faz-se imprescindível: perfumes, batons, saias e toucas de meia para ‘domar’ os cabelos crespos. Desde meninas são alimentadas na busca e preservação deste espaço sagrado da autoimagem. A garota Linda, homônima à máscara ritual que inspirou, indicava um caminho dialógico entre as pulsões pessoais da atuante e seu contato com os moradores do lugarejo. A mesma discorre sobre seu processo:

Linda é a base dessa máscara ritual. Tem horas que a gente nem sabe se era eu ou ela. Quando começamos o processo de *Guerreiras* tinha acabado de me separar, estava precisando muito refletir sobre mim mesma. Lá em Tejucupapo me chamava atenção as crianças. Engraçado, como estas imagens são arquetípicas, como elas aparecem sem uma programação! Daí começou a aparecer uma imagem de uma das crianças, o nome dela era Linda, pequenina, loirinha, diferente das outras, ela se achava linda mesmo. Daí eu sentia que a escolha daquela menina como imagem-história fortalecia o meu mito pessoal. Sabe, eu cresci ouvindo minha mãe dizer que não era bonita, que a mãe dela que era, isso inclusive

¹²⁶ Fragmento de entrevista concedida pela atriz Simone Evaristo à pesquisadora, em janeiro de 2010.

está no meu discurso. Quanta coisa eu entendi, quando eu descobri que minha mãe era bonita. Eu tinha 14 anos. Foi muito importante a residência, você percebe que todas as vivências estão lá no outro, que é tão diferente de você. A questão da beleza, da sobrevivência, dos relacionamentos, da separação, um universo único, que a gente particularizou na comunidade de Tejucupapo.¹²⁷



128



129



130

Impulsionada pela ação de CURAR, Nanã tem como base para seu trajeto o *schème digestivo*, da descida, da interiorização. Imagens da lama primordial, do barro e da argila trazem à tona essa figura que se vincula estreitamente à mitologia africana e ao mito homônimo. Nesta cosmologia, Nanã se ofereceu a Oxalá, para que com ela criasse os homens, impondo, contudo, a condição de que quando estes morressem fossem devolvidos a ela (PRANDI, 2006, pp 194-202).

¹²⁷ Fragmento de entrevista concedida pela atriz Katia Daher à pesquisadora, em janeiro de 2010.

¹²⁸ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Katia Daher em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Shima).

¹²⁹ Imagem das crianças de Tejucupapo na maré. Linda é a menina de camiseta verde à frente, em abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

¹³⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra e Katia Daher em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

Sendo do barro, Nanã está sempre no princípio de tudo, relacionada ao aspecto da formação das questões humanas, de um indivíduo e sua essência. Ela é relacionada também, frequentemente, aos abismos, tomando então o caráter do inconsciente, dos atavismos humanos. Nanã tanto pode trazer riquezas, como miséria, está relacionada ainda, ao uso das cerâmicas, momento em que o homem começa a desenvolver cultura.



131

Seja como for, Nanã é o princípio do ser humano físico. E assim é considerada a mais velha das iabás (orixás femininos), ou seja, uma ANCIÃ. Aspectos profundos relacionados à aceitação de si por meio da cura ligam este mito à atuante, mas também mitos gregos como os de Hera e Deméter dão margens à construção desta máscara, também fundamentada por Dona Biu de Vinuca, a contraparte tejudcupapense de Nanã.

¹³¹ Imagem de detalhe dos pés da Heroína Dona Biu de Vinuca no manguezal, janeiro de 2009 (foto Viviane Madu).



132

O elo com os filhos, Obaluaê (filho feio) e Oxumarê (filho bonito), a formação lamacenta, a vassoura (ibiri) para varredura da terra, do espaço sagrado são sinais da ligação entre o mito africano e a Nanã de *Guerreiras*, a força matriarcal de Hera e a maternidade latente de Deméter também a compõem, assim como Dona Biu de Vinuca reforça seus mitemas. Acerca do processo, reflete a atuante:

Atraiu-me no processo inicialmente o tema, a possibilidade de trabalhar com o feminino. Era a possibilidade de trabalhar de uma maneira autoral. No processo de *Guerreiras* estudamos muito sobre as mulheres. A mim me interessava muito a ideia de trabalho com a máscara. A *máscara ritual de si mesmo*, a construção das personas. O que interessava em Tejucupapo era descobrir qual era a força que guiava aquelas mulheres de lá, por que a gente também tava buscando entender as nossas próprias forças. *Guerreiras* é um espetáculo de uma tentativa da gente se reconectar com os rituais. Se reconectar com coisas muito comuns, como menstruar, por exemplo. A gente foi se armando para guerra e foi se mascarando, perdendo o contato com nossos rituais. Em Tejucupapo, essa força primitiva e a própria geografia do mangue parecem retomar isso tudo. Eu me identifiquei muito com Dona Biu de Vinuca, que teve 19 filhos, alguns ela deu um chá. Ela acabava matando os filhos, tudo de uma maneira muito natural. Eu fiquei na minha jornada muito ligada à ideia da mãe que molda da lama, da cura. Da mãe que cura. Está muito ligada ao mito de Nanã, Oxumarê, a Omulu, por que pessoalmente eu tinha uma questão que achei que era importante trabalhar ali e tive oportunidade nesse espetáculo com minha jornada enquanto persona. Eu tive uma doença muito séria, que não tinha cura e me curei. Isso não tava na peça

¹³² Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

claramente, eu também tava numa mudança na minha vida, enfrentando a separação, participação num processo de pesquisa. Tinha muitas renovações acontecendo na minha vida. Minha jornada é de renascimento, vou rejuvenescendo, começo velha e termino como uma moça gaiteira.¹³³



134



135

Intimamente ligada a questões pessoais relacionadas à cura, Nanã em *Guerreiras* acolhe a experiência da Grande Mãe, enfatizando o corpo como algo valioso e precioso, parte da natureza, enraizado na vida natural. A presença de Nanã pressupõe uma varredura do espaço sagrado, uma cura.

Outro aspecto do arquétipo da Mãe é desencadeado por Joana, a Mãe enlutada, repleta de amargura e de ressentimento, que intenta matar suas crias, numa versão Medeia, muito conectada a pulsões vistas em campo, especialmente por meio de narrativas de Dona Biu de Vinuca, como se pode constatar no trecho da dramaturgia a seguir:

¹³³ Fragmento de entrevista concedida pela atriz Cris Rocha à pesquisadora, em janeiro de 2010.

¹³⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Cris Rocha em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Shima).

¹³⁵ Imagem da Heroína Dona Biu de Vinuca no manguezal de Tejucupapo, em janeiro de 2009 (foto Viviane Madu).



136



137



138

JOANA- Quando meu menstrúo cessou dentro mim, criei bucho! Eu tô só com o mundo e peguei bucho dentro de mim. É um bucho do mundo.(...)

JOANA- Mãe foi quem me deu a vida e a morte. Mãe foi dada numa noite de luar, feito eu. Quanto mais esticava o bucho de mãe, mais crescia a cara amargurada dela (LYRA, 2010, p.43).



139



140

¹³⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010.

¹³⁷ Imagem da Heroína Dona Biu de Vinuca, em janeiro de 2009.

¹³⁸ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010.(foto Val Lima).

¹³⁹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, Luciana Lyra – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria).

¹⁴⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, Luciana Lyra – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria).

Mas Joana também se imbuí de referências da deusa Atena, por sua tendência às artes da guerra e do excelente reconhecimento da necessidade de lutar para sustentar e preservar a verdade. Esta protetora dos heróis, deusa da civilização e do julgamento reflexivo, conecta-se sobremaneira com as pulsões pessoais de orientadora do processo de *Guerreiras* e com a sua contraparte tejudcupapense, Dona Luzia, mentora de ‘A Batalha das Heroínas’.



141



142



143

¹⁴¹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra em apresentação no Forte do Brum – Janeiro de 2010 (foto Val Lima).

¹⁴² Imagem da Heroína Luzia Maria da Silva no Monte das Trincheiras, em Tejudcupapo – Abril de 2008.

¹⁴³ Imagem da Heroína Luzia Maria da Silva em inauguração da *Casa das Heroínas* – Tejudcupapo, abril de 2008.

Da dramaturgia, diz esta guerreira:

JOANA- Na aurora do mundo, Deus planejou o macho e a fêmea à sua semelhança. Criou o macho e a fêmea num só corpo, modelou com o pó do chão e soprou nas narinas um hálito de vida, assim foi gerado um ser vivente. Diz-se que na lua, deste corpo único migrou uma serpente, a mulher. Com ela vieram inumeráveis demônios, mas foi da cabeça de Deus que ela surgiu. Foi da cabeça de Deus que ela saiu. Foi da cabeça do pai (...).

JOANA- Fundei o mundo só, sem meu pai. O mundo me engravidou, insiste, reclama, para nestas bandas eu guerrear (LYRA, 2010, p.36).

No entanto, a estrategista casta contagia-se por uma guerreira insana que mata os filhos, que planeja, condensando à Atena, uma Medeia numa só máscara.

Encarnando os três rostos, as três fases da lua, ou no dizer grego, Hécate, o poder multifacetado do feminino, surgem as máscaras das anciãs já comentadas: Madrinha e Mãe Nanã. As anciãs de *Guerreiras* aconselham, protegem e se conectam com as várias anciãs tejudcupapenses, especialmente: Dona Biu Brito, Dona Mada e Dona Biu de Vinuca.



144



145

¹⁴⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Katia Daher e Luciana Lyra em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Shima).

¹⁴⁵ Imagem de Heroína em ensaio de *A Batalha das Heroínas*, no Monte das Trincheiras – Tejudcupapo, abril de 2008. (foto Luciana Lyra)



146

Em conexão com a deusa Hécate, observa-se a fala de *Madrinha*:

MADRINHA- O menstrúo me liga a tu, mô fio. Me liga a Eva, Luzia, Tânia, Canu, Nanã. Joana cessô o menstrúo, pegô bucho de Ceça, de Grabrielzinho. Inda há pouco quase que Gabrielzinho vira anjo. Anjo de asa, feito São Miguel. Olha, Linda, minha vida é meus santos, meus anjo. Dou leite a santo, a anjo pra eles crescê. Mulher quando nasce já rio, Linda. Rio branco, rio vermelho... Quando rio ensopa a terra do corpo, brota flor, mô fio! Quando rio cessa, ou mulher vira lua pra dá luz ou vira cobra. Cobra que retorçe que nem mangue, fica véia, nada e rasteja furando o chão pra fundar outra raiz (LYRA, 2010, p. 52).



147



148

¹⁴⁶ Imagem da Heroína Dona Biu de Vinuca com suas netas, dentre elas Ceça, à direita – Tejucupapo, janeiro de 2009. (foto Viviane Madu)

¹⁴⁷ Imagem de Heroína no ensaio da peça *A Batalha das Heroínas* - Tejucupapo, abril de 2007. (foto Luciana Lyra)

¹⁴⁸ Imagem projeto ‘Guerreiras’ – Luciana Lyra e Katia Daher em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010. (foto Val Lima)



149

Ou mesmo, o testemunho de Mãe Nanã:

MÃE NANÃ- Dizem que quando Pai deu de fazer o mundo e modelá ser vivente, tentou ar, tentou fogo, tentou até azeite, água e vinho. Foi então que mãe veio socorrê, apontou pro fundo da lagoa e com sua arma de lá tirou um punhado de lama. Mãe deu a lama pra Pai, o barro do fundo da lagoa onde ela morava, daí gerou-se macho, gerou-se fêmea. Da lama da Mãe (LYRA, 2010, p.48).

As figuras de Madrinha e Mãe Nanã são figuras primordiais, como oráculos, condensando os *schèmes* de subida e descida, numa estrutura sintética de imagens.



150

¹⁴⁹ Imagem projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha e Luciana Lyra em apresentação no *Campo do Trinchreira Futebol Clube* – Tejucupapo, abril de 2009. (foto João Maria)

¹⁵⁰ Imagem do projeto ‘Guerreiras’ – Guerreiras em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009. (foto Shima)

A cena de *Guerreiras* sucedeu-se na operação destas figuras ou *personas*, *máscaras rituais* das próprias atuantes. Na fragmentada narrativa dos *movimentos*, estas *personas* ocupam um *topos* imagético, aguçando o território das construções não-psicológicas, proveniente da ideia de arquétipo. Pela definição tradicional, arquétipos são as formas primárias que governam a psique, uma vez que também se manifestam nos planos físico, social, lingüístico, estético e espiritual.

O termo arquétipo vem do grego *archétypos*, sendo que *arque* significa princípio, causa primordial, e *typos* significa marca, forma. Isso quer dizer que nossa vida psíquica é regida por princípios inerentes á própria natureza da psique. Os arquétipos não são marcas ou formas abstratas, ou impostas de fora, mas fatores dinâmicos, princípios formadores da vida (HARDING, 1985, p.8).

De Jung vem a ideia de que as estruturas básicas e universais da psique, os padrões formais de seus modos de relação, são padrões arquetípicos. São como órgãos físicos, e aparecem de forma congênita na psique (ainda que não necessariamente herdados geneticamente), mesmo que de alguma maneira modificados por fatores históricos e geográficos. Esses padrões ou ‘archai’ aparecem nas artes, nas religiões, nos sonhos e nos hábitos sociais de todos os povos. Os arquétipos são antropológicos, culturais e também espirituais, na medida em que transcendem o mundo empírico do tempo e do espaço.

Para Durand (PITTA, 2005, p. 94), o imaginário surge na confluência de imagens subjetivas e objetivas, do mundo pessoal e do meio cósmico ambiente. Pela reflexologia ele consegue sistematizar uma gênese recíproca do gesto e do meio ambiente, cujo símbolo é o foco. Como visto, existem três gestos dominantes, reflexos inatos do ser: posição (verticalização), nutrição (engolimento-aconchego) e copulativo (cíclico), que se prolongam em *shèmes*.

Os *schèmes*, por sua vez, vão se “substantificar” em arquétipos. Durand aponta que os arquétipos são estáveis, desta maneira os *schèmes* de ascensão, por exemplo, correspondem aos arquétipos do topo, do chefe; os *schèmes* da descida indicam arquétipos

do oco, da noite; os *schèmes* do aconchego provocarão todos os arquétipos do colo e da intimidade.

O arquétipo, para Durand, é universal e não é ambivalente como o símbolo, estágio posterior de expressão da imagem, a roda é arquétipo do *schème* cíclico, mas a serpente já é um símbolo, não um arquétipo, justamente por que é polivalente. Os *schèmes* não são imagens, são vetores da significação, impulsionadores do surgimento dos *arquétipos*, que por sua vez desembocarão nos *símbolos* e nos *mitos*, que por si, é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e *schèmes*. (PITTA, 2005)

O *trajeto antropológico* é justamente o *topos* de criação das imagens, que envolve toda esta interrelação entre: *schèmes*, *arquétipos*, *símbolos* e *mitos*, oferecendo um semantismo próprio às imagens simbólicas, que as distingue dos signos semiológicos. As imagens do regime diurno são provocadas pelo *schème* postural, indicando estruturas esquizomorfas (separação e geometrização), as imagens do regime noturno são provocadas pelos *schèmes* da nutrição e cíclico, indicando duas estruturas: mística (imagens de intimidade) e sintéticas (imagens de ciclo), que mais tarde, segundo encaminhamento durandiano, transformar-se-ia em regime autônomo.

Do ponto de vista das referências das *Antropologia da Performance*, vemos em Marcel Mauss (2003), a afirmação de que existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. Também sobre as posturas corporais, discorre a pesquisadora Graziela Rodrigues, na experiência com o método Bailarino-Pesquisador-Intérpetre:

A verticalidade é a *prima* postura, aquela que assume o comando do circuito energético, possibilitando a abertura dos *chakras* (centro de energia vital). Esta postura, eixo motriz da linguagem do corpo no ritual, permite que o campo de força do indivíduo se faça presente e interaja com os significados de cada momento. (...) A postura abaulada, acentuada curvatura anterior do eixo-coluna, é assumida quando se faz presente a ancestralidade. Os movimentos nesta postura são pausados e lentos, o tronco apresenta densidade; (...) (1997, p.91).



151

O arquétipo vem a ser, assim, a representação dos *schèmes*. Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar, zona onde nasce a ideia (Jung). Ele constitui o ponto de intersecção entre o imaginário e os processos racionais. O símbolo é a materialização deste arquétipo, sendo o mito a narrativa que conduz.

A linguagem primária e irreduzível desses padrões arquetípicos é o discurso metafórico dos mitos. Eles podem assim ser compreendidos como padrões universais da existência humana. Para estudar a natureza humana no seu nível mais básico, é necessário voltar-se para a cultura (mitologia, religião, arte, arquitetura, o épico, o drama, o ritual) onde esses padrões são retratados (HILLMAN, 1988, p.23).

Em *Guerreiras*, os *schèmes* surgem como motores para o surgimento dos arquétipos e posteriormente das *máscaras rituais de si mesmo* descortinando um só mito-guia: a heroína. Cada persona carrega em si o germe da pulsão heroica, da experiência dos ritos de passagem, sendo que umas encontram-se em início de jornada, em fase de partida ou separação, enquanto outras já efetuaram variadas passagens, estando abertas a novos ciclos, retorno ou reagregação. Essa movência do mito-guia reforça a reflexão estabelecida em dissertação de mestrado por Joana:

¹⁵¹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Viviane Madu e demais guerreiras em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009.

A natureza do mito-guia ou *leitmotiv* é cambiante, isto é, pode se transfigurar em diversas outras imagens decorrentes de seu universo narrativo (...) (LYRA, 2005, p.153).

Estando este germe do heroísmo presente em cada persona, denota a repetição do mito e a sincronicidade das ligações simbólicas que o compõem. Por conseguinte, a *redundância* do mito aponta sempre para um “*mitema*”.

O mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances (as “*derivações*”, como diria um sociólogo) possíveis. A contrapartida desta particularidade é que cada *mitema* – ou cada ato ritual – é portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito. O *mitema* comporta-se como um holograma (Edgar Morin) no qual cada fragmento e cada parte contém em si a totalidade do objeto (DURAND, 2004, pp. 86-87).

Assim, por exemplo, a ressonância da persona de Tânia com o mito de Hermes, põe-na em relação com o *mitema* do *mediador*, que por sua vez emerge da bastardia do deus das encruzilhadas, das trocas e do comércio.



152

A identificação das pulsões gestuais e dos arquétipos levou as atuantes às suas *máscaras rituais* e à criação de suas jornadas, que se afirmam pela constelação de vários

¹⁵² Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Viviane Madu e Simone Evaristo em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, março de 2009 (foto Shima).

símbolos. O mito-guia destas *máscaras rituais de si mesmo* sempre volta às suas mesmas questões, insiste nas mesmas emoções, compondo seus mitemas. Desta maneira, as *personas* ou as *máscaras rituais de si mesmo* revelam algo mais universal, sendo uma só *persona* uma espécie de conjunção de personagens.

O mito-guia repete-se por intermédio das máscaras, e na repetição está tentativa de aprofundamento. O mito-guia volta constantemente para extrair novos significados; volta em busca da experiência renovada. Nessa ação em busca de si, em consonância com imagens reais e míticas, ficamos familiarizados com nossos complexos. Para materialização da repetição, da circularidade, promove-se uma ritualização, a performance.

As *personas, máscaras rituais de si mesmo* ou mesmo figuras de *Guerreiras* são símbolos concretos da encenação, que fazem “aparecer” um sentido secreto, que se revelam pelo mito que é, por si, um sistema dinâmico que tende a se compor sob forma de histórias. Sendo assim, JOANA, CANU, TÂNIA, LINDA e NANÃ são figuras que desvelam os arquétipos: A CAPITÃ, A MENINA, A SELVAGEM, A JOVEM, A ANCIÃ.

Impulsionadas por *gestos-base*: Joana (comandar), Canu (conhecer), Tânia (conduzir), Linda (descobrir) e Nanã (curar), as *personas* se estabelecem, fazendo surgir as narrativas míticas que as compõem, seus mitemas. Figuras ainda mais arcaicas como a MADRINHA e MÃE NANÃ protegem o campo de batalha cênico, desencavando mensagens e histórias advindas da natureza, como espécies de oráculos.

Esta particularização das máscaras rituais vai se estabelecer também em contato com os elementos de cena, como no caso da iluminação. Sobre isso, discorre mais uma vez, a designer de luz do processo:

Cada figura tem um estado físico. Na Canu a relação dela com o céu, com o conhecer. A luz é mais fria, sempre tem uma azul. Já a relação com Joana sempre tem fogo, luzes mais quentes. Linda tem sempre uma relação com os espelhos, traz o autoconhecimento, um espelhado nas bacias, algo refletido. Tânia tem uma luz estourada como a máscara se

revela. Nanã traz uma relação religiosa, por isso uma ideia de quase foco.¹⁵³

Como antes mencionado brevemente, no fomento a estas figuras de fundamento arquetípico, imagens foram consultadas, inclusive, por meio do estudo das mitologias grega e africana, além das cartas do tarô mitológico, que por si, destinam-se à recuperação da “memória” do mundo divino d’alma.

Desta maneira, conclui-se, por exemplo, que Tânia, a persona condutora das guerreiras, apresenta conexões com a figura grega de Íris, deusa do arco-íris e mensageira de Hera e contraparte feminina de Hermes, o guia dos viajantes, também relacionado à figura de Exu, dentro da mitologia africana. Canu, a menina, traz em sua composição elementos ligados ao mito de Dioniso (o louco), cego e inocente, prestes a mergulhar no desconhecido, além de proximidades com o mito de Psiquê e Ártemis, a virgem caçadora. Linda, por sua vez, rege-se por Afrodite, em toda sua potência para o reconhecimento da beleza feminina e pelo mito de Narciso, que se afunda num lago profundo pelo embevecimento e descoberta de si.

Joana, a comandante, desvela diálogos com a deusa da justiça nascida da cabeça do Pai Zeus, completamente armada para tornar o mundo uma civilização, mas transcende desta jovem Atena para uma Medeia sanguinária que mata seus filhos para não vivê-los. Nanã, em aproximação com a égide das anciãs, discute o mito africano homônimo, bem como os mitos diretamente ligados a ela, quais sejam, Oxumaré e Obaluaê, seus filhos.

As figuras anciãs de ‘Madrinha’ e ‘Mãe Nanã’ estabelecem interlocuções com a deusa Hécate, detentora de todas as fases da mulher, como das fases da lua. Ainda, o encontro de Joana, Tânia e Nanã ao final da encenação, toma como inspiração as moiras, parcas do destino, detentoras da roda da fortuna do mundo. O uso do coro enquanto *máscara ritual-coletiva* em *Guerreiras* procura remontar o processo ritual da tragédia

¹⁵³ Fragmento da entrevista concedida pela designer de luz, Luciana Raposo à pesquisadora, em janeiro de 2010.

grega. O coro reforça, pondera a ação, como desdobramento dos corifeus. É uma espécie de batalhão, seguindo seu comandante.

Em síntese, esta conjunção de narrativas na composição de cada *máscara ritual de si mesmo* levou Joana a afirmar que em *Guerreiras* não se estabeleceu relação com a ideia de personagens pré-determinados para cada atuante, submetendo-as a uma linha de construção interpretativa em torno de uma dramaturgia, mas os influxos partiram do campo da *mitologia pessoal* em consonância com a experiência artetnográfica em campo e nos laboratórios de criação.

Em Tejucupapo, Joana e as guerreiras também puderam perceber que as mulheres em *A Batalha das Heroínas* transitavam por três níveis de atuação: a atuante-como-ela-mesma, a atuante-como-atuante e a atuante-enquanto-figura. Perceberam que se estabelece uma espécie de *autorepresentação*, só que este *representar a si mesmo* não equivale a se desfazer absolutamente da máscara, mas está em jogo sob *máscara ritual* que as permite serem elas mesmas, não sendo, concomitantemente.

Enfim, na operação com as *máscaras rituais de si mesmo* em *Guerreiras*, prevaleceram seis estratégias de criação:

- ***Desvelamento do mito-guia:*** a heroína;
- ***Investigação de fontes externas*** sobre o mito-guia (filmes, textos em prosa e textos dramaturgicos, imagens...);
- ***Pesquisa em campo*** na comunidade de Tejucupapo: a artetnografia;
- ***Levantamento dos mitemas*** em torno do mito-guia, tendo como bases as fontes externas e a pesquisa artetnográfica;
- ***Vivências mitológicas*** para levante das máscaras rituais, a partir do mito-guia e seus mitemas (vivências mitodramáticas e mitocênicas)
- ***Cruzamento de todas estas experiências:*** dramaturgia e performance.



154

Segue-se uma galeria de *personas* das diferentes *guerreiras* para melhor visualização:

MÁSCARA RITUAL (SÍMBOLO)	CANU	TÂNIA	JOANA	LINDA	NANÃ
SCHÈMES	Verticalização (postural)	Verticalização- Descida (copulativa)	Verticalização- Descida (copulativa)	Verticalização (postural)	Descida (digestiva)
ARQUÉTIPO	A Menina	A Selvagem	A Capitã A mãe	A Jovem	A Anciã
ESTRUTURA	Heroica	Sintética	Sintética	Heroica	Mística
MITEMAS	A cegueira A ignorância O medo A inocência O abismo O anjo	A mediação A irreverência O despudor A orgia O trânsito entre dois mundos (nascido duas vezes)	A morte O sacrifício O Messias O fogo-chama A lua O filho	A curiosidade A inocência O batismo A mancha	A sabedoria O mistério O renascimento A noite A mãe

¹⁵⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha, Simone Evaristo e Luciana Lyra em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

... Joana sabia que as Moiras não agiam em linha reta. Em cada momento do processo criativo, na lida com os efeitos dos atos anteriores, as guerreiras enfrentavam os desafios presentes, preparando-se para aquilo que estava à espera no desconhecido futuro. As guerreiras interagiam com elas em num ciclo espiralado, em que se repetem as mesmas lições de maneiras diferentes, pois o passado é criado pelos nossos atos no ‘aqui e agora’ e que se transformam nas possibilidades futuras. Elas, as Moiras não agiam ao acaso, uma vez que se entra no caldeirão do processo de criação, fica-se sujeito a ele.

A dança das Moiras é complexa, com pequenas voltas inseridas em círculos maiores. Quando cada atuante escolheu sua jornada, apresentou-se perante Láquesis que lhe enviou o daimon (o anjo de guarda ou protetor vitalício), depois foi para Clotho ratificar a escolha feita e Atropos selar o destino de forma irreversível. No domínio de Láquesis existem ao nosso alcance todas as possibilidades, mas uma vez retirada aquela que queremos e desejamos, Clotho confirmará o destino escolhido e Atropos tornará a opção sem retorno, tecendo o processo em função dela...

(VI) Na encruzilhada das jornadas: cartografia dos movimentos da dramaturgia



155

Filho de Gaia com Urano, Atlas pertencia à geração divina dos seres desproporcionados, violentos, monstruosos - encarnação das forças selvagens da natureza nascente, dos cataclismas iniciais, com que a terra se arrumava para poder receber, num regaço mais acalmado, a vida e a sua cúpula consciente: os humanos. Junto com outros titãs, forças do caos e da desordem, Atlas pretendia alcançar o poder supremo, atacando o Olimpo e combatendo ferozmente Zeus e aliados: as energias do espírito, da ordem, do cosmos.

Mas foi Zeus o vitorioso desta divina peleja, castigando seus inimigos - escravos da matéria e dos sentidos, inimigos da espiritualização harmonizadora – e os lançando no Tártaro, a região mais profunda do Hades, para que de lá nunca fugissem. Reservou para Atlas, porém, uma pena especial: pô-lo a sustentar para sempre, o céu. Era assim e para

¹⁵⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha, Simone Evaristo e Luciana Lyra em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

sempre que o titã seria retratado, sustentando um globo sobre os ombros. Toda a matéria da terra, seus continentes e desenhos seriam por Atlas transportados...

...Os pensamentos se solidificavam em *Joana*... Imaginava o Titã, aquele ser mítico de força descomunal a sustentar a estrutura de tantas jornadas do mundo e começava a compor os velhos geógrafos como personagens de uma trama cósmica, a traçarem o espaço em linhas, cruzando estradas, estabelecendo fronteiras, construindo a cartografia do mundo, na certeza de que Atlas estava lá, resignado em sua pena a segurar o movimento do cosmos sobre a sua coluna cervical.

Por sua característica movente, esta cartografia suportada titanicamente, esse traçado geográfico do mundo não era uma representação de um todo estático, como *Joana* havia visto em mapas escolares, e sim um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem. Essa era enfim, a penalidade para Atlas, o ambicioso conquistador: carregar sobre seus ombros o caos e a ordem a se construir incessantemente, oferecendo a esta dialética o seu forte eixo.

No entanto, o princípio cartográfico ia além do traçado de paisagens materiais, configurando delineamentos de trajetórias e limites transitórios. Segundo Suely Rolnik:

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo em que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago (2007, p. 23).

Joana se identificava com a abertura ao movimento proposta por esta ideia de cartografia, por que entendia que era sob a máscara da cartógrafa que havia construído a encenação de *Guerreiras* e sua dramaturgia num tecido impregnado de experiências

múltiplas devoradas e transvaloradas, onde histórias e geografias várias misturaram-se indistintamente.

Recife- São Paulo- história de deusas míticas-Tejucupapo- histórias pessoais- Brasil-Grécia-história de mulheres do século XXI-Paraíba-história das heroínas do século XVII-África. Uma mestiçagem de afetos e territórios que se afetaram, contaminaram-se como a *peste* artaudiana, tendo o teatro como palco do delírio, do devaneio bachelardiano. *Guerreiras* se fez nesta encruzilhada, nesta hibridização (COHEN, p. 44) entre textualização e encenação, tornando-se um centro, uma tessitura inteira, um texto na acepção cunhada por Barba:

A palavra “texto”, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa “tecendo junto”. Neste sentido não há representação que não tenha “texto”. Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é, *drama-ergon*, o trabalho das ações na representação. A maneira pela qual as ações trabalho é a trama (BARBA, 1995, p. 68).

A dramaturgia de *Guerreiras* travestia-se de Atlas, suportando o cruzamento das tantas jornadas e abrindo espaço para as revelações. Na encruzilhada, lembrava Joana, costumam vir espíritos para assombrar, desvelar sombras interessadas em se reconciliar com os humanos. A encruzilhada é lugar de encontro com os outros, tanto exteriores como interiores, onde se precisa redobrar a atenção e a vigilância. Na realidade, a encruzilhada é um entre-lugar por excelência, pois pode se traduzir por espaço de espera, reflexão como também de esperança da possibilidade de novos caminhos (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2006, pp. 367-370).

Na encruzilhada, Hécate, a tríplice feminina estava à espera, lá também estava Hermes indicando as escolhas entre o céu, a terra e os infernos. Como bruxas nos sabás, as guerreiras reuniram-se nesta cruzada de múltiplas jornadas, intertextualizando espaços, tempos e diversos meios de enunciação de imagens, entre narrativas, músicas, sons, movimentos, restauradas pelos jogos/vivências em laboratório de ensaio.

Desta maneira, a dramaturgia era desenrolada: pelo jogo, pelas ações. A partir da reconstrução de textos, citações e narrativas das mulheres de *Tejucupapo*, colhidos na residência das guerreiras na comunidade, em janeiro de 2009, revelavam-se os textos vários da cultura acerca de deusas míticas e as vivências pessoais das atrizes-criadoras, estimulando uma rede de memórias e significações. Sobre este entrelaçamento, diz Newton Moreno:

A questão mais premente para mim é justamente que o texto está armado em rede, tangenciando um campo mítico que o sustenta, ao depoimento das mulheres de Goiana e sua reverência às guerreiras de Tejucupapo, com a reverberação deste material no corpo-memória das atrizes. Um trabalho que constrói a ponte entre deusas ancestrais e mulheres de Tejucupapo, tendo como intermediárias, a vivência de cada uma das artistas mencionadas anteriormente. O aprendizado do humano na beira do mangue com respaldo das deusas. Um passeio muito interessante entre a fonte histórica (a resistência e luta das mulheres de Tejucupapo), a pesquisa de campo com as mulheres que habitam a região e o relato de suas lutas diárias, o campo de deusas e mitos que ampara milenarmente todas estas mulheres e o canto de guerra de cada atriz, sensivelmente inserido no *Movimento da Guerra*. Mesmo que se perca onde um começa e o outro termina, esta escrita multifocal nos permite uma viagem, um passeio, uma sugestão de *guerras do feminino* (apud LYRA, 2010, pp. 9-10).

O resultado dramático era assim, um caleidoscópio de fragmentos de narrativas, trabalhadas por meio de um somatório entre: *histórias-jornadas das mulheres de Tejucupapo*, *histórias-jornadas de deusas e guerreiras de todos os tempos*, além de *histórias-jornadas pessoais das atrizes*, revelando um tríplice plano de ações: plano histórico, plano mítico e o plano pessoal. Também sobre esta criação em rede diz o dramaturgo Luiz Felipe Botelho:

Os clichês que rondam esse tema foram deixados de lado pela própria dinâmica do processo de criação desse projeto, no qual a autora, as atrizes-criadoras e demais criadores envolvidos, a partir das vivências na comunidade de Tejucupapo, estabeleceram um diálogo entre universos pessoais de múltiplas naturezas e a extensa mitologia associada ao feminino. A peça *Guerreiras* foi construída de fragmentos vivos de fatos de gentes do presente, cujas histórias continuam a ser urdidas neste exato momento, porém entremeadas com fios de outras tantas tramas – muitas delas milenares e míticas – vindas de todas as direções do tempo e do espaço (apud LYRA, 2010, p. 18).

Esta trança construída em *Guerreiras* vincula o texto às proposições contemporâneas de escrita dramática, dentro da perspectiva apontada por Ryngaert:

O teatro ainda narra, mas cada vez menos de forma prescritiva e adesista. Os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos (1998, p. 85).

Num devaneio, *Joana* percebia que o cruzamento tríplice gerador de histórias dentro de histórias, de pequenas peças dentro da peça, demonstrava uma íntima relação do processo de criação com a geografia vegetal que se filia: o manguezal. O mangue com suas raízes e torções, assim como a dramaturgia, propõe-nos diversas possibilidades de caminhos e combinações que se justapõem na navegação.

Considerada como *imagem dinâmica*, a raiz recebe igualmente as forças mais diversas. É ao mesmo tempo força de manutenção e força terebrante (BACHELARD, 2003, p. 224).

Assim, numa *escrita em pedaços*, a dramaturgia apresentava-se, amarrando diversas partes, intituladas de *movimentos*. Um mosaico de máscaras e mitemas era composto com um efeito de quebra-cabeças, solicitando de *Joana* e das guerreiras, a ação performática de junção de suas peças.

A escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, (...) Esses efeitos de justaposição das partes são buscados por autores muito diferentes que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz Vinaver, a uma composição musical (...) (RYNGAERT, 1998, p. 86).

Na performance, na encenação havia efetivamente a materialização da encruzilhada proposta pela dramaturgia, a dramaturgia por sua vez, era gerada a partir da encruzilhada das ações performatizadas. Como uróboros, o processo traduzia-se sob o signo da ação e da consequência, da continuidade entre texto e encenação, da autofecundação. *Guerreiras* traduzia-se num texto performativo, ou seja, aquele que é gerado pela performance, ao mesmo tempo proporcionando-a, criado nela.

Com a imprescindível colaboração das guerreiras, *Joana* talhava um conjunto de depoimentos das mais variadas matizes do feminino, que se revelavam a cada abertura de trincheira ou portal, como também chamava cada movimento da dramaturgia. Assim, trincheiras cavadas a céu aberto tornavam-se estruturas defensivas de fortificação, como abrigos que se constituem para proteção e circulação das narrativas destas mulheres.

Naturalmente, na criação do texto dramático, *Joana* não poderia seguir sem a presença titânica de Atlas. Sim ele estava lá, suportando os movimentos daquela dramaturgia, sob a ótica da jornada mítica do herói: *partida, realização e retorno* ou mesmo sob as fases dos ritos de passagem propostos por Van Geenep: *separação, transição e reagregação*.

Nesta elaboração cartográfica, as fronteiras entre as mulheres de Tejucupapo, as deusas e as guerreiras, eram borradas, criando um caminho multifacetado e entrecortado pelas múltiplas possibilidades de percurso da história. Imagens provenientes desta fonte tríade condensavam-se sob a pulsão cíclica do herói. Assim cada guerreira possuía sua jornada, seu rito de passagem e a partir destas singularidades os movimentos se construíam, tendo a trajetória do herói como propulsora.

Seguindo os passos de Durand, *Joana* percebia que o herói era justamente o promotor da dinâmica nos processos de produção das imagens nas suas três estruturas (esquizomorfa, mística e sintética), apresentando-se sob duas máscaras: o herói solar (do regime diurno, esquizomorfo) e o herói sacrificial (do regime noturno, místico). A união destas duas máscaras apontaria uma estrutura sintética.

No início, o jovem herói deve sair da sua intimidade original acolhedora e lutar para fazer sua diérese, sua separação, e conquistar um espaço para sua identidade; depois disso, ele está pronto para viver a intimidade mística de maneira positiva e não mais devoradora, o que o leva a uma *conjunctio oppositorum* feliz, que o regime sintético governa (PITTA, 2005, p. 97).

O herói é aquele que percorre um trajeto iniciático: vida, apogeu, morte, renascimento ou ressurreição. Ele é aquele que, como o cartógrafo, por sua andança, sua ascese, suas provas, qualifica-se e faz existir o mundo a sua volta. Ele exprime assim, simbolicamente, que o interior e o exterior formam somente um, e que a conquista do espaço interior é indissociável daquele espaço geográfico. Dessa maneira, o herói passa seu tempo entre o centro (eixo arquetipal) e uma periferia (a carne do mundo encarnado, a floresta misteriosa) sem nunca se situar em um ou noutro.

Pela via junguiana, a jornada do herói ou da heroína é o caminho da individuação e da vida criativa; é o caminho da mudança que através da morte leva a uma nova vida. Na jornada da heroína, estar no caminho é a meta, o que reflete a vivência original da nossa impotência e finitude existencial. A cada descida segue-se uma ascensão, ou seja, um aprofundamento da vida e o mergulho na esfera da morte plena, a um renascimento. Em dois fragmentos da dramaturgia, *Joana* aponta o medo da descida e a pulsão ascensional de Nanã, num processo de rejuvenescimento:

MÃE NANÃ- A morte angustia, por que deixa ausência. Gabrielzinho agora virou anjo, foi Joana que deu as asa. Apôs, tu acredita que também tenho medo de morrer, de voar feito Gabriel. Tenho medo de deixar minha ausência pros meu fio feio, eles precisa de mim. Tenho medo de revelar as chaga de meu fio feio, de ficar moça, de virar arco-íris feito meus fio lindo. Fico viva para escondê meus fio feio. Eu sou meus fio feio! (LYRA, 2010, p. 65).

NANÃ - Guerra. Estou disposta a ser suprimida, apagada, transformada em nada. Estou disposta a morrer para virar arco-íris. Quanto acontecer à terra aos filhos da terra acontece. O homem não tece o tecido da vida. Não e senão um dos seus filhos. Quanto fizer ao tecido, a si próprio faz. Pois eu sou a primeira e a ultima, aquela que honram e que desprezam...Aquele a quem chamam vida e vos chamastes Morte (LYRA, 2010, p. 66).

A jornada da heroína dava o tom da caminhada das atrizes-criadoras em *Guerreiras* é justamente este mito que vai se servir como aporte ou *leitmotiv* principal para a construção da dramaturgia, distribuindo-se em diversos outros *leitmotives* ou, no dizer durandiano, os *mitemas*, que funcionam como vetores no todo da narrativa. São estes

leitmotive que, de certa forma, organizam as emissões sobre o *leitmotiv* principal, criando uma tecedura de diversos influxos e, por isso, *intertextual*.

Importante lembrar que o indicador do mito é exatamente a sua redundância e a determinação do *mitema* vem do que se repete. Os mitemas são conjuntos de situações, quer emblemas, quer cenários, lugares que se repetem e regressam em diferentes pontos na reafirmação do mito. Estes pacotes ou constelações aparecem fundamentalmente de forma triádica.

Por outras palavras, temos conjuntos, pode-se falar de séries, pode-se falar de famílias, podemos dizer com os etnólogos ‘pacotes de imagens’ ou ‘constelações’, que têm traços comuns e que reenviam para o mesmo significado, mas que são diversos. (...) sincronicidade, ou seja, os pacotes significativos de imagens, de símbolos, de situações, de lugares, de emblemas, tudo o que quisermos, e que seja de algum modo coalescente ou homólogo, onde haja um traço de homologia (DURAND, 1981, pp. 75-76).

Citando um eminente predecessor, diz ainda Durand:

Porque, como Lévi-Strauss já o tinha perfeitamente compreendido, as mitologias, no fim de contas, são relativamente pobres e só têm um número restrito de elementos míticos que se chamam *mitemas* e combinações desses elementos em número relativamente simples. E acontece que temos uma grande reserva mitológica nos nossos antepassados culturais greco-latinos que fornecem praticamente todo o arsenal mitológico que se encontra na nossa cultura com outros nomes e com outros conteúdos culturais mas cujos esquemas – os mitologemas – são idênticos (1981, p. 74).

Joana entendia que desta perspectiva durandiana, *intertextualizar* os mitemas, não significava elaborar uma “colagem”, onde simplesmente agrupam-se cenas por associação, mas é, antes de tudo, um processo de hibridização, que reconstrói textos, citações, fragmentos, narrativas, estabelecendo redes de significações com vários planos de leitura (literal, mítica, simbólica) onde o verbal é apenas um dos elementos.

A operação de hibridização pode ser aproximada das dimensões apontadas por Barba na construção da dramaturgia:

Concatenação e simultaneidade são as duas dimensões da trama. Elas não são duas alternativas estéticas ou duas dimensões da trama. Elas são os dois pólos cuja tensão e dialética determinam a representação e sua vida: ações em trabalho – dramaturgia. (BARBA, 1995, p.69)

Sobre a construção dramaturgica, diz Nanã:

Cada uma foi trazendo seus textos. Eu peguei textos que saíram de inscrições nos barcos no mangue. Depois disso a gente ia pensando como podíamos cruzar as jornadas.¹⁵⁶

A articulação e montagem desta rede *intertextual*, desta cartografia dramaturgica era gerada então a partir das vivências cênicas em processo, responsáveis por estabelecer o campo de *personas*, das *máscaras rituais de si mesmo*, bem como pelas ambiências fomentadas nas vivências em laboratório de ensaio. Na realização da dramaturgia, prevaleceram seis estratégias de criação, que serão melhores explicitadas no próximo tópico deste I movimento, mas que desde já são apontadas:

- ***Desvelamento do mito-guia***: a heroína;
- ***Investigação de fontes externas*** sobre o mito-guia (filmes, textos em prosa e textos dramaturgicos, imagens...);
- ***Pesquisa em campo*** na comunidade de Tejucupapo: a artetnografia;
- ***Levantamento dos mitemas*** em torno do mito-guia, tendo como bases as fontes externas e a pesquisa artetnográfica;
- ***Vivências mitodológicas*** a partir do mito-guia e seus mitemas (vivências mitodramáticas e mitocênicas);
- ***Cruzamento de todas estas referências*** numa só cartografia intertextual: a dramaturgia.

O desvelamento da *GUERREIRA-HEROÍNA* como *mito-guia* sucedeu-se em investigação de mestrado de *Joana*, encontrando ressonâncias na comunidade de Tejucupapo. O desvelamento do mito-guia foi operação basilar na construção dramaturgica.

¹⁵⁶ Fragmento de entrevista da atriz Cris Rocha, concedida à pesquisadora, em janeiro de 2010.

Esta ação também poderia ser observada em métodos do imaginário, como a mitocrítica¹⁵⁷ de Gilbert Durand:

Uma das ações mais importantes da mitocrítica é desvelar o mito diretor e para isso é fundamental a repetição e redundância deste discurso mítico, pois nenhum elemento é imaginariamente pertinente se ele não for repetido diretamente ou indiretamente por meio de outros elementos de valor simbólico equivalente. Esses elementos que constituem uma espécie de sincronia do relato, devem ser interpretados, não somente para identificar e nomear o mito subjacente, mas também para revelar as TENSÕES que no seio da obra colocam em relação estruturas de níveis diversos (PITTA, 2005, p. 99).

No tocante à dramaturgia e conseqüentemente à encenação, o *mito-guia* serviu enquanto *leitmotiv* principal, como tema único de preenchimento do imaginário de *Guerreiras*. No dizer de Botelho *O senso de unidade temática é decisivo para dar coerência à estrutura fragmentada e não-linear do texto* (apud LYRA, 2010, p. 18).

Mas esta coerência sugerida pelo mito-guia ou mito diretor nada tem haver com a ideia de sentido, no dizer aristotélico, e sim com outro tipo de prática mais conectada com abordagens contemporâneas de relação com o texto dramático, como aponta Ryngaert:

De fato, damos sentido incessantemente quando observamos diferentes redes (narrativas, temáticas, espaciais, lexicais...), já que tentamos interligá-las. Diante de textos complexos é importante escapar de uma hierarquização grande demais da análise, a que privilegia justamente redes narrativas ou temáticas em detrimento de estruturas propriamente teatrais (o diálogo e o que ele revela das relações entre os personagens, o sistema espaço-temporal...) (1998, p. 27).

A *investigação de fontes externas*, ou seja, livros, filmes, textos em prosa, textos dramáticos, imagens sobre *heroínas*, foi de fundamental importância no início da pesquisa, fornecendo pistas sobre o trajeto do mito para as guerreiras. Para o fomento da *intertextualidade* da dramaturgia, foram utilizados especialmente como inspiração textos de: Marilene Felinto (*Mulheres de Tejucupapo*), Walnice Nogueira (*Donzela Guerreira*), Mary Del Priore (*História das Mulheres no Brasil*), Simone Beauvoir (*O segundo sexo*),

¹⁵⁷ A mitocrítica será abordada com mais detalhamento no III Movimento desta tese.

Hilda Hilst (A obscena senhora ‘D’), Clarissa Pinkola Estes (Mulheres que correm com lobos e Ciranda das mulheres sábias), Reginaldo Prandi (Mitologia dos Orixás), Monika Von Koss (Rubra Força), Sharman-Burker e Liz Greene (Tarô Mitológico).

Assim como se firmaram influxos de pesquisas, textos em prosa e dramaturgia para a criação do *intertexto*, as guerreiras também tiveram um contato essencial com a filmografia sobre mitos e sobre mulheres heroínas, com destaque ao filme *Tejucupapo: um filme sobre mulheres guerreiras* (2004), *Poder do Mito* e à película *A paixão de Joana d’Arc* (1928) do diretor dinamarquês Carl Dreyer e as tragédias *Medeia* e *As troianas*.

Entretanto, é válido afirmar que, as pesquisas em Tejucupapo foram imprescindíveis na produção da dramaturgia, condensando imagens corporais, sonoridades, músicas e textos articulados, advindos do contato direto com as heroínas da comunidade, seu linguajar e sua gestualidade, apontando também ali influxos para a construção da dramaturgia.

A fase das *vivências mitológicas a partir dos estágios do desvelamento do mito-guia, da investigação de fontes externas e da pesquisa artetnográfica* sobressaíram-se enquanto principal espaço de produção e deságüe de referências sobre o *leitmotiv*. Nestas vivências, firmaram-se o fluxo de ideias, as referências inconscientes dos participantes, as imagens fomentadas nos estudos e nas pesquisas em campo. As pulsões pessoais a partir do tema, os experimentos davam-se por meio de sonoridades e os instrumentos musicais, com objetos, vestes e estruturas cenográficas da mitologia, distribuídos na *roda do encontro*, sendo fundamentais para a construção dramatúrgica e posterior encenação.

Sobre este processo diz Linda:

A princípio estudamos a história de Tejucupapo, guerreiras, heroínas da História. Um livro que a gente lia muito ainda em São Paulo, era “Mulheres que correm com lobos” e foi uma fase que eu tinha acabado de me separar e chorava muito, daí afundi-me nisso, refletia sobre mim mesma e o que estava passando, o que significava estar ali como mulher, algo que questionava muito naquele momento era sobre minha beleza. No processo de residência essa reflexão potencializou-se no contato com as mulheres de lá. Eu comecei a observar dentro daquele universo algo que se relacionasse com o que sentia, isso não se deu de forma tão consciente,

creio que inconscientemente a gente vai em busca daquilo que nos espelha, que nós queremos falar. As crianças me chamavam muito à atenção, em particular. Quando fomos para o mangue, elas estavam com a gente, as crianças. Quando voltamos para Recife, entramos realmente num processo de cena, isso era janeiro de 2009. Começamos com a vivência com os objetos dipostos pra gente na roda, algumas redes, bacias, daí depois de experimentar alguns temas propostos (...), começou-se a pensar numa jornada, um caminho, mesmo que a gente não tenha conversado, neste tempo, sobre isso ainda. Tive uma relação muito forte com a bacia, eu me olhando na bacia, também carregando meninos. Eu tenho uma irmã que é muito mais nova do que eu, daí pensava nas crianças de lá, pensava nela e cantava uma música que cantava para ela no tempo de bebê, um ninar, essa era uma visão de paraíso (...). Na volta para São Paulo, munidas de tudo que se vivemos, começamos a fazer links e utilizando imagens arquetípicas, daí estudamos as deusas gregas, o tarô mitológico. A carta do Narciso foi importante pra mim, revelava uma narrativa de transformação, onde passamos a olhar para nós mesmos profundamente, um reconhecimento da sua criança, de sua beleza¹⁵⁸.



159



160

A partir destes experimentos vivenciados por esta e pelas demais guerreiras, aportou-se numa dramaturgia em vinte *movimentos*, um *prólogo* e um *epílogo*, publicada em novembro de 2010. Os movimentos, como inscrições, traziam os seguintes títulos: I Movimento da Origem; II Movimento da Ocupação; III Movimento do Precipício; IV Movimento da Encruzilhada; V Movimento da Beleza; VI Movimento da Anunciação da Morte; VII Movimento da Força; VIII Movimento da Travessia; IX Movimento do Fluxo;

¹⁵⁸ Fragmento de entrevista da atriz Katia Daher concedida à pesquisadora, em janeiro de 2010.

¹⁵⁹ Imagem das crianças à bordo da canoa na maré de Tejucupapo. Linda é a garota de camiseta verde, abril de 2007. (foto Luciana Lyra)

¹⁶⁰ Imagem das crianças *Índia* e *Linda* no Monte das Trincheiras, em Tejucupapo, abril de 2007. (foto Luciana Lyra)

X Movimento da Troca; XI Movimento do Castigo; XII Movimento da Matança do Inocente; XIII Movimento da Bênção; XIV Movimento da Fortaleza de Ânimo; XV Movimento da Preparação; XVI Movimento da Guerra; XVII Movimento do Submundo; XVIII Movimento da Semeadura; XIX Movimento da Restauração; XX Movimento de Retirada (LYRA, 2010).

Nestes movimentos eram anunciadas as narrativas entrecruzadas de Joana, Canu, Tânia, Linda e Nanã. Como vemos, por exemplo, no *X Movimento da Troca*, onde a jornada de reconhecimento de Linda, impulsionada pelas crianças de Tejucupapo, pelos mitos de Narciso e Afrodite e pela sua pessoal necessidade de afirmação, misturava-se com a jornada de busca pelo conhecimento de Canu, guiada pela imagem da pescadeira Nuca de Tejucupapo, pelos mitos de Dioniso, Ártemis e Psiquê e pela sua pessoal necessidade de crescimento intelectual.

A tríade-fonte (mítica, histórica e pessoal), eclodia num somatório de influxos que acabaram por desembocar nas *máscaras rituais de si mesmo*. Por exemplo, narrativas sobre morte e renascimento ou acerca da autoridade da mulher, geravam as seguintes somas: Dona Biu de Vinuca + Dona Luzia + Medeia + Atena = *Joana* ou Dona Biu de Vinuca + Dona Zinha = Nanã. Narrativas ligadas à sexualidade desvelavam o instinto feroso de Carmem + Vânia + Afrodite = Tânia, ou mesmo as narrativas ligadas ao medo do conhecimento, à inocência, ao reconhecimento de si, à ligação com a natureza ou à beleza descortinam os discursos de Canu, gerada da intersecção entre Nuca + Psiquê + Dionísio + Ártemis ou Linda, advinda de Narciso + Linda + Afrodite.

O coro das guerreiras, que procurava remontar o processo ritual da tragédia grega, vinha a exacerbar o cruzamento destas narrativas, unificando num só batalhão a multiplicidade de mulheres, que ponderavam as ações, como desdobramento dos corifeus. Comenta Linda:

Todas as vivências estão lá no outro, que é tão diferente de você. A questão da beleza, da sobrevivência, dos relacionamentos, da separação, um universo único, que a gente particularizou em Tejucupapo¹⁶¹.

Há aqui que se destacar na dramaturgia, especialmente o *Movimento de Guerra*, onde se apresentam os testemunhos estritamente pessoais de cada guerreira, na exposição de dramas das atrizes mesclados à poética da cena, como se pode observar nas falas das guerreiras, a seguir:



162



163



164

LINDA - Meu holandês é a BELEZA. A luta é contra a cara que eu tenho que ter pro espelho do mundo, é contra a beleza que os outros querem ver, que os outros querem que eu mostre! Ter olhos caídos é bonito? Eu sempre achei que não! E é bonito um nariz grande? Minha mãe dizia que não! Dizia que bonita era a mãe dela, minha avó! Ela sim era perfeita pro espelho do mundo! Parecia artista de cinema! Mas ...a artista sou eu! (...) Quanta coisa eu entendi quando descobri que minha mãe era bonita! Porque o espelho do mundo nunca deixou que ela visse a própria beleza! Assim como não deixa tantas outras, e cria um exército de mulheres complexadas que violentam o próprio corpo para moldar suas imagens no

¹⁶¹ Fragmento da entrevista com a atriz Katia Daher, concedida à pesquisadora, em janeiro de 2010.

¹⁶² Imagem do Projeto 'Guerreiras' - Katia Daher em apresentação no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro de 2010.

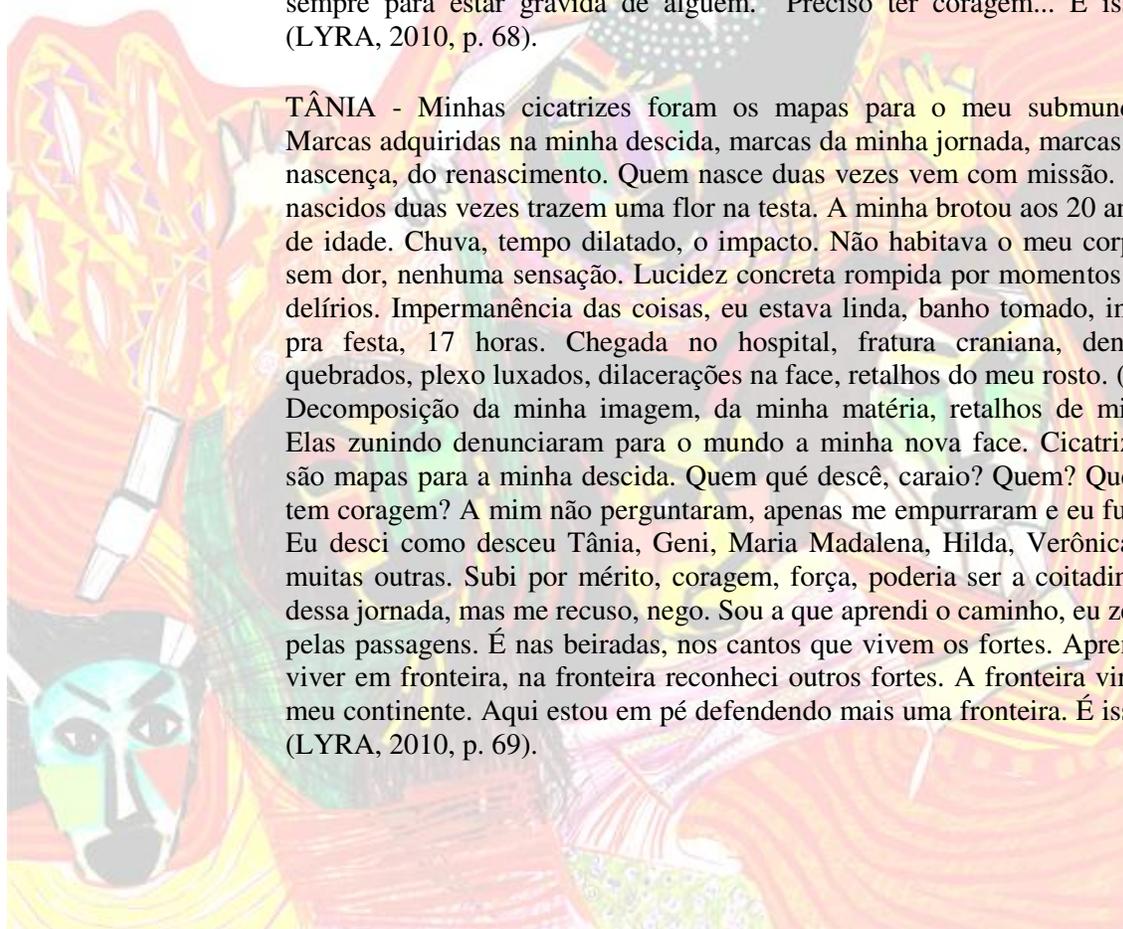
¹⁶³ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Luciana Lyra em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010.

¹⁶⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Simone Evaristo em apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010.

espelho! Mas eu não me entrego! Me nego a me olhar por este espelho que aprisiona! (...) E quando a gente encontra essa lindeza, a gente encontra a nossa lindeza e a lindeza de todas as mulheres que vieram antes de nós e a das que virão depois... É isso! (LYRA, 2010, p.68).

JOANA - Minha guerra teve início aos 12 anos. Ele me acariciava sem que eu pedisse, sem que tivesse eu de querer, iguais a tantas que não souberam se queriam. Olha, se eu pudesse ser um bicho eu seria uma égua, uma égua que saísse em disparada deste tempo em que não sabia dizer não! Não quero! Não quero! Assim não quero, não entendo amor assim! Se eu fosse uma égua, saia em disparada arrancando a lama... Mas não saí, virei uma mulher que tentou ser égua e não conseguiu. Aos 19 anos fui a égua dele. Ele me violentou, como tantas outras foram violentadas. Fui violentada e senti culpa por ter sido, como tantas outras sentem. Tive medo de ficar grávida, pegar bucho... Não peguei. Ele desapareceu numa marcha de soldados, foi-se! Eu também fui. Ele me violentou e não há mais namoros no terraço. Cuidei de mim e hoje vivo. Hoje eu viajo nos aviões para o mundo. Quero ficar grávida de mim sempre para estar grávida de alguém. Preciso ter coragem... É isso! (LYRA, 2010, p. 68).

TÂNIA - Minhas cicatrizes foram os mapas para o meu submundo. Marcas adquiridas na minha descida, marcas da minha jornada, marcas de nascença, do renascimento. Quem nasce duas vezes vem com missão. Os nascidos duas vezes trazem uma flor na testa. A minha brotou aos 20 anos de idade. Chuva, tempo dilatado, o impacto. Não habitava o meu corpo, sem dor, nenhuma sensação. Lucidez concreta rompida por momentos de delírios. Impermanência das coisas, eu estava linda, banho tomado, indo pra festa, 17 horas. Chegada no hospital, fratura craniana, dentes quebrados, plexo luxados, dilacerações na face, retalhos do meu rosto. (...) Decomposição da minha imagem, da minha matéria, retalhos de mim. Elas zunindo denunciaram para o mundo a minha nova face. Cicatrizes são mapas para a minha descida. Quem qué descê, caraio? Quem? Quem tem coragem? A mim não perguntaram, apenas me empurraram e eu fui... Eu descí como desceu Tânia, Geni, Maria Madalena, Hilda, Verônica e muitas outras. Subi por mérito, coragem, força, poderia ser a coitadinha dessa jornada, mas me recuso, nego. Sou a que aprendi o caminho, eu zelo pelas passagens. É nas beiradas, nos cantos que vivem os fortes. Aprendi viver em fronteira, na fronteira reconheci outros fortes. A fronteira virou meu continente. Aqui estou em pé defendendo mais uma fronteira. É isso! (LYRA, 2010, p. 69).





165



166

NANÃ - Minha primeira morte foi em 1989. Uma puxada de cabelo e eu caí numa vertigem de anos. Dezoito anos em vinte minutos. “Eu vou te matar, eu te matar” – eu escutava, enquanto só pensava em continuar viva. Me senti um bicho acuado e ao mesmo tempo uma fera defendendo a cria – eu era minha própria cria. Toda minha vida passando pelo pensamento. Vertigem. Boca e corpo violados. Nem toda água do mundo podia limpar aquela dor. A vontade era de limpar tudo à minha volta, me limpar, me reconstruir, surgir outra, limpa, limpa, limpa. Sem dor. Vertigem, mas eu vivi. Minha segunda morte durou 7 anos – 1998 a 2005. Pior que a doença é lidar com a escuridão que ela traz. Eu tateando minha dor que ia além das imensas lesões na pele e na boca. Dor que ia além. Isso não tem cura – diziam. Cortisona, cortisona, cortisona...”Até que você demorou pra inchar!” Cortisona, cortisona, cortisona...Eu não aceito esse veredicto. O fio feio que tinha dentro de mim sabia que podia virar arco-íris, sabia que era também fio lindo. (...) Minha terceira morte foi em 2008. “Por que, por que do cima das alturas caiu a alma no mais profundo dos abismos?”. Sem explicação, sem chão, sem palavra, sem abrigo. Eu podia ter ficado ali parada, caída, chorando, mas pinteí as paredes, podeí os galhos, afagueí os gatos e sorri e falei. É isso! (LYRA, 2010, pp. 69-70).

CANU - Sair, voar, independência, estas sempre foram palavras que me guiaram desde a infância, mas do que adianta querer ir embora, se no contrapasso da saída, a saudade aponta para volta. De onde vem tanta

¹⁶⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha em apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010.

¹⁶⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Viviane Madu em apresentação no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro de 2010.

vontade de querer conhecer? Por que meu coração tanto chora as ausências. Já tive muitas vezes vontade de me perguntar: Tás pensando que o céu é perto, é? Sete dias no castigo, mas castigo por quê? Por querer conhecer? É preciso acreditar e seguir nas trajetórias mundanas, daqui prali nos caminhos da vida. É preciso entender que para nascer lá, é preciso morrer aqui. É isso! (LYRA, 2010, p. 70).

Sobre os discursos, aponta Tânia:

As narrativas dos discursos aconteceram quando se propôs pensar sobre quem é o nosso inimigo, o nosso holandês dentro da jornada pessoal de vida de cada uma, assim como o momento de guerra que quiséssemos colocar na roda, como um momento de guerra individual. Podia ser um relato de guerra. Eu tive um acidente de automóvel, eu era muito jovem e foi um caminho de reconstrução de uma imagem. Apesar de ter superado já, esse foi chave de meu discurso¹⁶⁷.

Neste movimento, ao empunhar microfones, as atuantes testemunham suas batalhas individuais, numa sobreposição de falas até à exaustão, propondo-se que mesclado ao vertiginoso *gramelô* de discursos, sobressaia um sotaque estrangeiro, holandês, na personificação do inimigo. Partida, realização, retorno, aportes da jornada heroica, também ficam explícitos em cada discurso pessoal.

O dramaturgo Newton Moreno aponta este momento da dramaturgia em citação a seguir:

Na investigação da personalidade de cada atriz reside grande mérito bélico, uma estratégia acertada neste campo minado do cruzamento entre depoimento-ficção tão caro a alguns procedimentos cênicos contemporâneos. Usufruímos assim de uma dramaturgia de trincheira que deve menos à linearidade de suas trajetórias e povoa nosso imaginário de todos estes mananciais. E quanto mais um destes campos invade o outro, mais o explica, redimensiona e nos situa quanto à abrangência desta obra (MORENO apud LYRA, 2010, p. 12).

Importante também lembrar que no trançado dos mitemas na condução das personas, estavam as músicas tão presentes na construção da dramaturgia. A música fazia parte, era parte do que era dito, sentido, do que fazia sentido. A diretora musical¹⁶⁸ havia

¹⁶⁷ Fragmento de entrevista da atriz Simone Evaristo concedida à pesquisadora, em janeiro de 2010.

¹⁶⁸ Leia-se a musicista e compositora pernambucana Alessandra Leão.

sido chamada por Joana a integrar o corpo das guerreiras em fevereiro de 2008. Era um carnaval e, num passo festivo de foliã, havia aceitado participar da criação. Sobre o processo de absorção da música em *Guerreiras*, diz:

Para a criação dessas composições, tomei como base as sonoridades das caixas, bombos, mineiros e vozes rasgadas dos *Cocos*, *Cavalos Marinho* e *Cirandas*, típicos da Mata Norte pernambucana, deixando ainda um espaço para alguns “novos” sons que circulam pela região, como o brega. Mas, sobre o que falariam essas músicas, o que diriam essas mulheres? Dias em Tejucupapo, dias de conversa, mangue, muitas realidades, muitos tempos distintos, infinitas histórias. Dias em Recife e São Paulo: dias com as atrizes, outras tantas histórias, mitos, lendas, imagens, objetos, formas... Temas foram surgindo, *Guerreiras* se revelando, voz, texto, movimento. A música busca servir ao enredo de uma maneira intimamente ligada a cada figura e a mitologia que a conduziu (LEÃO apud LYRA, 2010, pp.28-29).



¹⁶⁹ Imagem das Heroínas Dona Bau e Dona Biu de Vinuca e ensinamento às guerreiras – Tejucupapo, janeiro de 2009. (foto Viviane Madu)

¹⁷⁰ Imagem da Heroína Dona Bau junto com as guerreiras Luciana Raposo (designer de luz) e Alessandra Leão (Diretora Musical) – Tejucupapo, janeiro de 2009 (foto Viviane Madu)

¹⁷¹ Imagem da Heroína Dona Bau, puxando o Coco de roda – Tejucupapo, janeiro de 2009.(foto Viviane Madu)

Ainda acerca da composição da trilha, complementa:

Não foi difícil dialogar com a composição trilha do processo, por que já é um jeito que componho para música, a partir de temas, foi desafiador, por que não é uma forma clássica de fazer trilha. Foi decisivo ir para Tejucupapo, o que eu falo na trilha tem muito haver com o imaginário de lá. Compor o ‘Chá’ foi a mais forte experiência. Veio de uma narrativa de uma mulher de lá que matou seu filho por que tinha um problema de saúde, ela deu um chá e matou e era quase como uma coisa natural. *Guerreiras* foi muito um encontro com meu universo feminino.¹⁷²

Segundo Ryngaert (1998, p. 69-70), as misturas entre fala, música, imagem e movimento exercem influência intensa nos textos contemporâneos. No diálogo estreito com a música e a musicalidade, quebram-se convenções cênicas de cunho realista, recuando os limites do ‘representável’ e galgando uma maior liberdade e abstração. De uma perspectiva artaudiana, a música em *Guerreiras* se faz texto, e também do contrário. Sob a perspectiva durandiana, a música potencializa e vibra no mesmo topos do mito.

(...) A música, da mesma forma como o mito e o onírico, repousa sobre as inversões simétricas dos “temas” desenvolvidos ou “variados”, um sentido que somente pode ser conquistado pela redundância (o refrão, a sonata, a fuga, o *Leitmotiv* etc.) persuasiva de um tema. A música, acima de qualquer coisa, procede por uma ação de imagens sonoras “obsessivas” (2004, p. 87).

Assim como a música na sua intensa abstração, interessava Joana o espaço-tempo mítico na dramaturgia. Demonstrava o interesse numa fusão e, por que não dizer numa *f(r)icção* da *ficção* com o tempo do aqui e agora da performance. Um tempo amolecido de Dali, onde as permanência e atmosfera onírica confundem-se na passagem cronológica do tempo. A movimentação das hastes de madeira pelas guerreiras como fusos de uma roca, indicava um tempo cíclico, avesso à historicidade. Em anúncio à dramaturgia publicada, diz Joana:

¹⁷² Fragmento da entrevista concedida pela diretora musical Alessandra Leão à pesquisadora, em janeiro de 2010.

Toda ação acontece num campo de batalha, onde são abertas trincheiras-portais a cada narrativa defendida. O presente da ficção comunga do mesmo presente da ação, produzindo um efeito ritualístico (LYRA, 2010, p. 33).

O que intencionava provocar não era um desenrolar retilíneo na dramaturgia, mas um tempo cíclico, maternal, propondo vários olhares sobre o mito-guia: a guerreira, que se constitui enquanto único fio condutor da história. *Guerreiras* vem seguir a lógica do mito, que se encontra exatamente na sua diferença em relação à lógica clássica ensinada desde Aristóteles e que provocou e, continua provocando, tanto desconfiança acerca do campo do imaginário. Diz Durand:

A alegia do mito ou do sonho sempre foi rejeitada no purgatório (quando não no inferno) do “pré-lógico” e da “participação mística” onde, como todos sabem, os índios bororos, por causa de sua confusão mental, se tomam por araras (2004, p. 83).

E complementa:

(...), o imaginário, nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o mito, a narrativa da imaginação etc.) e em relação à lógica ocidental desde Aristóteles, quando não a partir de Sócrates, é alógico. A identidade não-localizável, o tempo não-assimétrico e a redundância e metonímia “halográfica” definem uma lógica “inteiramente outra” em relação àquela, por exemplo, do silogismo ou da descrição eventualista, mas muito próxima, por alguns lados, daquela da música (DURAND, 2004, p. 87).

Sobre o tempo na escrita dramática contemporânea, Ryngaert evoca *A Cantora careca*, como exemplo:

Assim Ionesco destaca a inanidade do tempo teatral “admitido”, aquele em que o relógio de pêndulo indica um tempo totalmente arbitrário com relação à passagem real do tempo. Ele parece destacar que o tempo do teatro tem suas próprias regras, e geralmente elas não provocam sorrisos, exceto quando o contra-regra comete um erro. Desregrando o tempo de maneira tão ostensiva, ele instala sua narrativa “fora do tempo”, mina os fundamentos da teatralidade convencional e se instala, a partir de então, em um sistema narrativo em que tudo é permitido, já que não é mais regido por nenhuma outra duração além daquela da representação.

Poderíamos dizer que por isso esse teatro se instala também no onirismo (1998, p. 107).

E ainda:

Toda vertente do teatro dos anos 60 se entusiasmou por formas cerimoniais ou rituais em que importa menos narrar uma história do que exacerbar a dimensão presente, instantânea e como que imprevisível de um momento da representação (1998, p. 109).

Joana percebia que era em sucessivas explosões, que esta dramaturgia armava suas barricadas para discutir ciclos, derrotas e vitórias do feminino nos dias de hoje, revelando a permanência da imagem de *Liliths*, *Marias Camarão*, *Joanas d’Arc*, *Diadorins*, *Amazonas* e *Iansãs* alocadas no mais íntimo de todas as mulheres e ultrapassando tempo/espço para nos conduzir na travessia para a integridade da natureza da mulher. E, mais uma vez, lembrava Durand:

O texto não pode ser um objeto, dado que é portador de uma carga semântica e que a carga semântica sou eu, no fim das contas. É um jogo complexo onde o eu, a sociedade, a língua, o autor, o léxico, tudo isto intervém no interior (1981, p.80).

O mito da guerreira guiava as defensoras de *Tejucupapo* contra os holandeses, no século XVII. Firmava-se em resistência nas atrizes, mulheres da comunidade de *Tejucupapo* ainda em dias correntes, está no seio simbólico das mulheres do século XXI. Descortinar *Guerreiras* para ela era revelar todos os portais míticos/femininos, que a vivência no lugarejo as tinham levado a abrir. Por isso Joana o queria escrito, por que pensava que toda aquela vivência podia cair no esquecimento. Por isso fincava cada minuto da atenção no ato de cuidar do que tinha sido criado. Era importante a escritura da cena, pois estórias são memórias de fios infinitos e escrever fazia retornar todas as mulheres. Daí, *Guerreiras* tornava-se:

Uma dramaturgia que pode ser apreciada de diversas maneiras. Uma dramaturgia que é um mapa de processo. Investigativa e voyeur da sala de ensaio. Um terreno fértil para as atuais pesquisas do teatro brasileiro. Uma dramaturgia que resgata um pouco da rubrica de encenação. Um diário de bordo sistematizado de como se teceu esta rede à margem do manguezal. Facilita muito nesta costura, o fato da dramaturga ser também a encenadora e, generosamente, borrar os limites entre uma e outra quando prepara este texto. E assim temos a dúvida saudável entre o lugar da encenadora e da dramaturga. O que nos traz uma pergunta: não seria o momento dos diretores publicarem também seus textos-encenação? (MORENO apud LYRA, 2010, pp.10-11)

Uma *escrita-resgate* de ações. Uma *escrita-memorial* do feminino, uma metáfora do discurso do poder nas relações de gênero. Uma dramaturgia-encenação, um texto com margens... E a ideia da cartografia novamente inundava seus pensamentos, mas não tinha medo, afinal Atlas sempre estaria ali, esta era sua pena.



(VII) Estratégias de criação

Era preciso atenção com cada fato que forma o sucessivo do tempo, as ações precisavam ser traçadas, uma direção tomada. O intemporal é irmão do vento. E este, por vezes, embaralha os planos de cada dia. Claro, *Joana* sabia que era preciso deixar grande brecha para que o vento soprasse na condução da arte do teatro, mas na criação de *Guerreiras* era preciso que também a terra se fizesse presente.

No uso de suas faculdades atenienses, *Joana* precisava pensar estratégias, caminhos para que as máscaras, a dramaturgia e a cena emergissem pouco a pouco das imagens ainda aquosas das atrizes acerca do processo. Ela própria sentia-se como que submersa na condição de atuante. Mas assim, no ímpeto de decisão, revolveu as escrituras de experiências passadas com outros processos artísticos no Recife e em São Paulo, e das investigações do mestrado (LYRA, 2005), da especialização (LYRA, 2003) brotavam os procedimentos para orientação. Não era o vento que os trazia, mas a matéria. O vento seria responsável por outros sopros, outros dias.

Cada momento era acompanhado de curiosidade acerca do por vir. De dezembro de 2008 a março de 2009, *Joana* implementava táticas de criação que fomentavam as atrizes na verticalização de cada processo individual, na busca de suas idiossincrasias e de suas ressonâncias com o texto cultural, especialmente com o contexto tejuocupapense. Ela desejava que daí fossem desveladas leituras do mundo que pudessem ser entrecruzadas, fundindo as funções de autoria e atuação.

Joana pretendia instaurar um campo de experimentação de discurso, onde os seguintes aportes surgissem em pesquisa processual para a encenação:

- Arbitrariedade no tratamento do tema e liberdade poética Das atrizes-criadoras;
- A ideia de autorepresentação como *operador* da atuação, tendo como base a noção de *máscara ritual de si mesmo*;
- Identificação de símbolos e metamorfoses no discurso, por meio dos objetos ou petrechos cênicos;
- Pesquisa das vestes-hieróglifos;
- Estudo do mito enquanto mote de preenchimento: a *intertextualidade*;
- *Espacialidade* despojada e *hipernaturalista*;
- Incorporação da música, da dança, do gesto musical à cena;
- Recuperação do estado ritualístico e festivo da cena.

Lembrava que a ideia de *Guerreiras* era desdobramento de sua experiência em performance-solo no ano de 2005, uma criação proveniente de sua mitologia pessoal. A guerreira-heroína era seu mito-guia. A nova experiência primava por compreender como este mito ecoava e operava em outras mulheres, as de Tejucupapo, as atrizes-criadoras. Para esta compreensão, *Joana* entendia que eram necessárias pesquisas teóricas e discussões sobre o feminino nas dimensões histórica e mítica, como também no âmbito pessoal. E assim se fez.

A prática, porém, iniciava-se com uma série desconexa de vivências, improvisos corporais e musicais a partir do mito-guia, ainda um tanto confusa. Era novembro, em 2008. Dois meses depois, *Joana* começava a organizar os procedimentos de criação para andamento mais efetivo do processo. Estes procedimentos dividiam-se em quatro fases: o *ciclo de estudos teóricos*; a *experiência em campo*; as *vivências lúdicas* e as *vivências cênicas*.

No *ciclo de estudos teóricos*, como redundava a expressão, existia a comunhão de toda equipe acerca de conteúdos relacionados à temática da heroína. A *experiência em campo* sucedeu-se justamente pela ida das artistas à comunidade de Tejucupapo para tomar contato

com as mulheres, nas suas mais variadas funções e atuações, também para ministrar oficinas aos integrantes da comunidade e acompanhar o espetáculo *A Batalha das Heroínas*.

Na *vivência lúdica da mitologia* enfatizou-se a *preparação prática do espaço e dos corpos* dos participantes, assim como experiências com *jogos dramáticos*, que possuíam a característica específica de girar em torno de temas mitológicos, existenciais, com estímulo à eclosão de mitologias pessoais e imagens colhidas em campo. Na *vivência cênica da mitologia* era estruturado todo este cabedal de imagens, situações e conjunções para uma possível leitura externa, incluindo aí a *performance propriamente dita*, o espetáculo construído. Para melhor visualização dos procedimentos de criação, observa-se o quadro abaixo:

Ciclo de estudos	Experiência em campo	Vivência lúdica da mitologia	Vivência cênica da mitologia
Ciclo histórico	Oficinas de Teatro para moradores de Tejucupapo	<i>Preparação do espaço</i> - Varredura; - Leques. - Roda dos petrechos	Construção de cenas para apresentação
Ciclo mítico	Participação no cotidiano da comunidade	<i>Preparação do corpo</i> - Alongamentos; - Contagem; - Câmara Lenta; - Práticas do Seitai-ho	Traçado das Jornadas de cada máscara ritual de si mesmo
Ciclo pessoal	Participação nas festividades da comunidade	<i>Vivências lúdicas</i> - Alquimia dos Elementos; - Brincadeira com petrechos; - Gênese; - Descansos; - Deusas-guia – <i>máscara ritual de si mesmo</i> .	Elaboração do Discurso cênico

Em fins de 2009, a partir do contato mais profundo com os métodos do imaginário, calcados na teoria de Gilbert Durand, Joana passou a intitular este conjunto de procedimentos de criação, de *Mitodologia em Artes Cênicas*, também se pôs a renomear as

vivências desta *Mitodologia*, bem como ampliar o cabedal de procedimentos, profundamente marcados pela experiência em campo, que tomará o nome de *Artetnografia*, complexos que serão mais detalhados no III Movimento deste estudo.

Pois é, desde pequena Joana tinha esse hábito. Qualquer ação, situação, coisa, pessoa, ela acreditava poder encantar se os atribuísse nomes. E assim fez. Começava a chamar sua Mitodologia em voz baixa, até envergonhada pela ousadia em sair por aí a nomear e renomear...



(VII.I) Das reflexões: o tríptico ciclo (Ciclo histórico-Ciclo mítico-Ciclo pessoal)



173

Textos, revistas, livros, imagens, imagens, imagens, imagens... Dezembro de 2008. Joana, Canu, Tânia, Linda, Nanã... Estudos eram instaurados. Queriam discutir a mulher em sua pulsão heroica, daí recorrer aos mitos, aos estudos de gênero, à Literatura, à Antropologia, ao Teatro, à comunidade tejudupapense. Começaram pois, por dividir as reflexões em três ciclos: histórico, mítico e pessoal, percebendo-os gradativamente mais atrelados uns aos outros. Diz Tânia:

Fala-se muito do esfacelamento da psique feminina, setoriza, meio que dividir para conquistar. O interessante foi descobrir que os arquétipos estavam em Tejudupapo, a história e nós mesmas estávamos lá, descobrindo qual era nossa guerra. A partir da fricção entre os planos mítico, histórico e pessoal levantamos nosso processo, o campo de batalha desse trabalho.¹⁷⁴

O *Ciclo histórico* era destinado aos estudos sobre o distrito de Tejudupapo, a Batalha do distrito contra os holandeses e figuras guerreiras emblemáticas da História, inclusive, as mulheres de Tejudupapo de 1646; o *Ciclo mítico* era destinado aos estudos sobre mitos guerreiros femininos, sendo o *Ciclo pessoal* para o levante de memórias de figuras guerreiras no âmbito das atuantes, inclusive mulheres da Tejudupapo atual. Este tripé de estudos conduzia as reflexões teóricas e as práticas com as atuantes.

¹⁷³ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Guerreiras em ensaio – Recife, abril de 2009 (foto João Maria).

¹⁷⁴ Fragmento de entrevista da atriz Simone Evaristo, concedida à pesquisadora, em janeiro de 2010.

Entre noites de extensas discussões, leituras e filmes, o dia 12 do mês irrompe com a surpresa da presença do Prof. Dr. John Dawsey no encontro das guerreiras, desvelando sobre ritos de passagem, discorrendo sobre mulheres santas e mulheres-lobisomem, revelando que só há vida naquilo que é carregado de contradições, oposições que agregam...

Daí, questionamentos apresentavam-se:

Que contradições carregavam as heroínas? E as guerreiras?

A máscara tanto escondia, como podia revelar?

... Parecia que tomar contato com as reflexões fazia eclodir um estado de risco...



VII.II) Das Experiências Coletivas em campo: Zona livre de fogo



175

Era janeiro de 2009, ajoelhada Thereza Carrar chorava a morte de seu filho, lamentava ter guardado em vigilância os fuzis que poderiam ter ajudado na resistência durante a guerra que o matou. Ali não era a região da Andaluzia na Espanha, mas Tejucupapo. Na linha de frente da vivência cênica proposta por Joana, crianças, mulheres, heroínas e guerreiras em comunhão pelo teatro, tomavam a cena como Juans, José, Pedros e Senhoras Carrars, personagens da peça de Bertolt Brecht.

A *Oficina de Iniciação ao Teatro* para comunidade fazia parte do projeto *Guerreiras*, aprovado no funcultura em 2008. Em conjunto com os jogos teatrais, também aulas de História do Teatro e preparação corporal eram ministradas pelas guerreiras para os interessados na permuta de experiências. Eram muitos!

Assim e por dias, a casa das heroínas ficava habitada pela aprendizagem do teatro. A mesma casa que acolhia o sono das guerreiras neste primeiro contato de toda equipe de artistas com a comunidade, naquele início de ano. Era, de fato, um desafio que tirava a

¹⁷⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Jogos improvisacionais acerca da peça ‘Os fuzis da Sra. Carrar’, de Bertolt Brecht, em II Oficina ministrada pelas *guerreiras* à comunidade. Em foco Dona Luzia Maria da Silva, Viviane Madu e crianças de Tejucupapo, na *Casa das Heroínas* – Tejucupapo, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra).

comunidade de seus lares, com a mesma dinâmica que retirava aqueles artistas do ambiente protegido e familiar do teatro, levando todos a uma situação pedagógica, uma nova experiência.



176



177

Eram dois grupos sim, duas tribos muito diferentes, em margens opostas, mas que pareciam ter um patrimônio cultural a ser permutado (BARBA, p. 104). Os artistas do projeto *Guerreiras* com sua arte e seus meios de troca, a comunidade com suas danças, sua produção artística, sua geografia.

As aulas eram, na realidade, pretextos para uma reunião, para reflexões sobre aquilo que faziam espontaneamente. Entender o surgimento do teatro, sua travessia na História do homem era uma descoberta para todos. As atividades corporais partiam de situações simples e do cotidiano dos participantes: o vento, a lama do maguezal, os coqueiros, todo o acervo geográfico natural à disposição em imagens vivas para os jogos corporais.

Mais tarde, apareciam breves cenas improvisadas, com a bela culminância da apresentação de *Os fuzis da Sra. Carrar*, de Brecht. Muitos dos ‘alunos’ não sabiam ler,

¹⁷⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Alojamento das *guerreiras* na *Casa das Heroínas* – Tejucupapo, janeiro de 2009.

¹⁷⁷ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – II Oficina ministrada pelas *guerreiras* à comunidade na *Casa das Heroínas*. Em foco, Simone Evaristo coordena a atividade acerca do filme ‘Joana d’Arc’ – Tejucupapo, janeiro de 2009.

mas sabiam escutar histórias, sabiam discutir a posição da mãe-heroína na peça brechtiana, sabiam assistir aos filmes sobre Joana d’Arc e comparar com as mães e heroínas da comunidade. Na oficina eles falavam com suas próprias vozes e fortaleciam o mito que os mantinha juntos. Assim se fez, de situações shakesperianas a brechtianas, de jogos teatrais a filmes, a oralidade, a escuta e a reinvenção davam o tom da vivência coletiva.

Naquela Zona livre de fogo, o teatro unia os dois grupos ávidos pelo conhecimento. A geografia do mangue entrelaçava-os, abraçava-os. Fazia-os refletir sobre suas histórias pessoais sobre suas ações na vida. De um lado, os artistas tiravam a aura de sua profissão no contato com a comunidade, vivificando sua arte na realidade, de outro, a comunidade encantava-se por todo o imaginário que o teatro trazia para suas duras vidas. Arte e vida se misturavam na lama da troca.



178



179

É esta nossa ‘troca’. Não renunciamos ao que era nosso, eles não renunciaram ao que era deles. Definimo-nos reciprocamente através de nosso patrimônio cultural (BARBA, 1991, p.

104).

¹⁷⁸ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Heroína Dona Biu de Vinuca com equipe de criação de *Guerreiras*, no manguezal tejudupapense – Tejudupapo, janeiro de 2009 (foto Viviane Madu).

¹⁷⁹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Oficina ministrada pelas *guerreiras* à comunidade. Em foco, integrantes da ação, sendo coordenados por Viviane Madu, em prática de preparação corporal – Tejudupapo, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra).



180



181

¹⁸⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Equipe de criação de *Guerreiras*, no manguezal tejudupapense – Tejudupapo, janeiro de 2009 (foto Viviane Madu).

¹⁸¹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Heroínas e Guerreiras dançam e cantam o Coco de Roda, na Av. Goiana – Tejudupapo, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra)

A vivência na comunidade naquele janeiro animava Joana. Lembrava de suas investidas com Canu em 2008, quando outra oficina foi ministrada, com resultado tão satisfatório quanto a mais recente experiência, em 2009. Acreditava-se como aquela *estrangeira que dança* (BARBA, 1991, p. 137). Parafraseando Barba, sentia-se como aquela que havia entendido as regras da comunidade, dialogando na base da troca pela moeda que tinha para ela seu maior valor: a educação pela arte.



182



183



184



185

¹⁸² Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – I Oficina ministrada pelas *guerreiras* à comunidade, na *Casa das Heroínas*. Em foco, integrantes da ação, sendo coordenados por Viviane Madu, em prática de criação de adereços cênicos – Tejucupapo, janeiro de 2008 (foto Luciana Lyra).

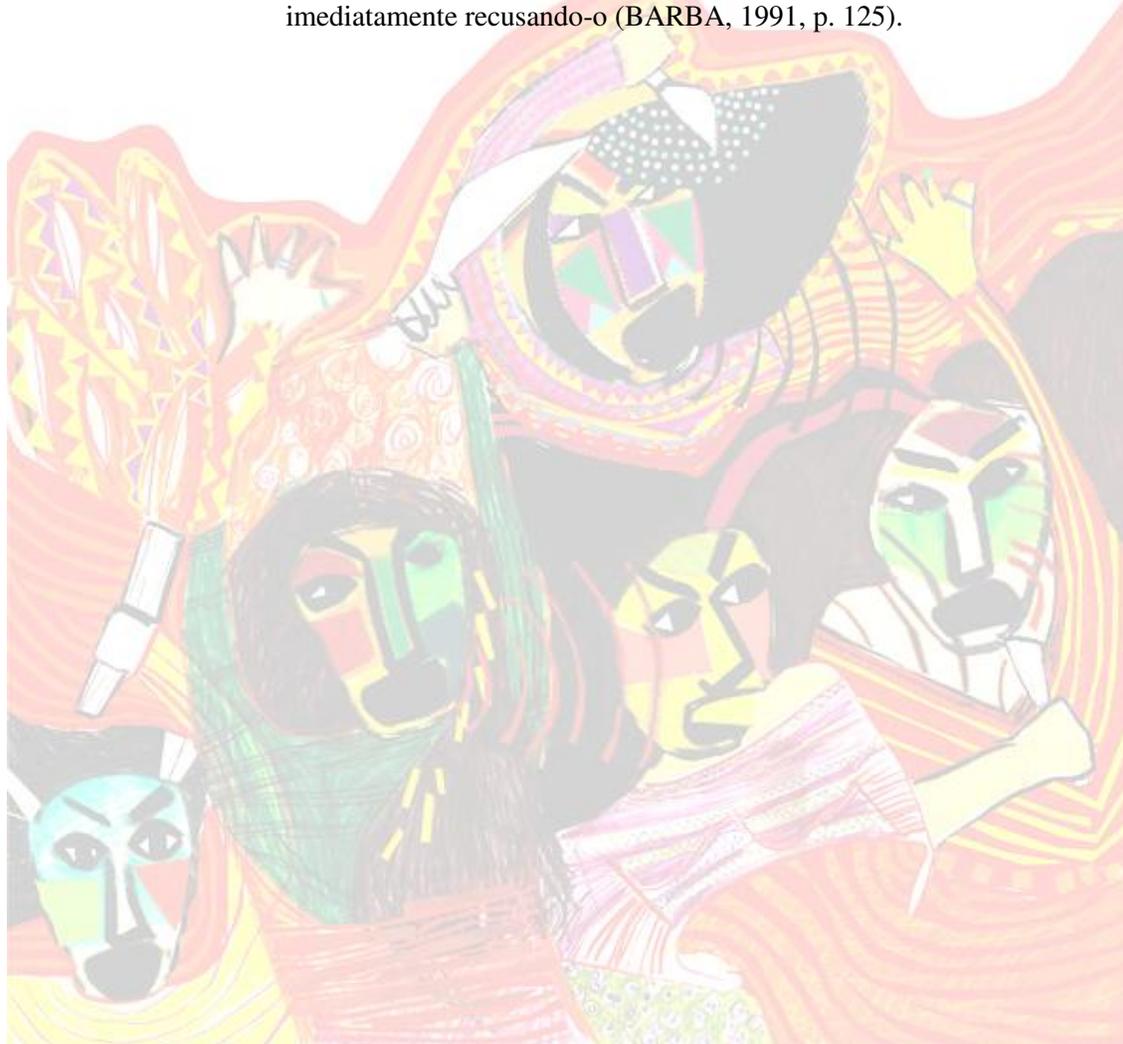
¹⁸³ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – I Oficina ministrada pelas *guerreiras* à comunidade, na *Casa das Heroínas*. Em foco, integrantes da ação, sendo coordenados por Viviane Madu, em prática de criação de adereços cênicos – Tejucupapo, janeiro de 2008 (foto Luciana Lyra).

¹⁸⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – I Oficina ministrada pelas *guerreiras* à comunidade, na *Casa das Heroínas*. Em foco, Luciana Lyra ministra conteúdos acerca da História do Teatro – Tejucupapo, janeiro de 2008.

¹⁸⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – I Oficina ministrada pelas *guerreiras* à comunidade, na *Casa das Heroínas*. Em foco, integrantes da ação, realizam jogo teatral – Tejucupapo, janeiro de 2008.

Mas parece que a zona não iria ficar livre do fogo por muito tempo. A resistência avançava e seduzia os filhos da Sra. Carrar, os fuzis estavam lá, a *era romântica* estava pronta para sucumbir e as reflexões de Barba acompanhavam este acontecimento:

Nestes lugares isolados, desarticulados pela emigração, afetados pela televisão, seduzidos pelo esplendor das grandes cidades e seus supostos prazeres, ainda existem normas e tabus profundos que regulam a vida de sua gente. É insensato crer que o teatro, que um grupo teatral, possa romper estes tabus e pôr em marcha um processo de liberação. Se um grupo teatral tenta fazer isto, viola o organismo da comunidade, que reage imediatamente recusando-o (BARBA, 1991, p. 125).



(VII. III) Das práticas: procedimentos mitológicos e atuação das criadoras

Sentada em frente à janela da casa de seus pais, em Recife, Joana vislumbrava a árvore e seu corpo. Em volta os móveis imóveis aguardam uma decisão. Por onde começar a criação? Quais caminhos percorrer para fazer eclodir a cena? Já havia passado a fase dos estudos, como também a residência em Tejucupapo. Era o mês de janeiro de 2009, as práticas deveriam começar a ser experimentadas com as guerreiras em Recife e depois, entre fevereiro e abril, em São Paulo.

Joana sabia por vivências anteriores com outros grupos de trabalho, especialmente com o processo de mestrado que o estabelecimento do campo mítico ou campo de suspensão nos laboratórios criava a experiência de unidade, de ‘communitas’ (TURNER, 1974-1982), alçando os atuantes do cotidiano e os encaminhando para o tempo suspenso da imaginação. Pronto! Essa seria sua primeira proposição às atrizes. Assim, na suspensão, o trabalho deveria sempre começar... E... Fins de janeiro...

Fevereiro. São Paulo. A ideia de suspensão deveria ser posta em prática. Daí, os laboratórios de criação eram iniciados com a *preparação do espaço*, por meio da condição de *playing*, ou seja, por meio do jogo em ação. Joana como condutora junto às atuantes, encaminhava a *preparação do espaço* tendo como ações: a *varredura* (limpeza material: piso e paredes), e, orientada por Canu, a limpeza do ar com *leques*, na aplicação de prática proveniente da técnica *Seitai-ho*¹⁸⁶, do mestre Toshi Tanaka da PUC-SP, que muitas vezes desdobrava-se para o início da limpeza do corpo, que era abanado, no sentido da fluidez e da respiração, respondendo ao estímulo do vento (FERREIRA, 2009).

Em seguida a esta limpeza, havia a *disposição dos petrechos da mitologia* em redor do espaço, leia-se petrechos da mitologia, por objetos, vestes e elementos cenográficos

¹⁸⁶ *Seitai-ho* desvela-se como educação do corpo em silêncio que gera significados, que setransforma em essência. Esta prática desenvolvida por Toshi Tanaka apresenta o corpo como aquele que também tem estações. Por intermédio da prática desta técnica compreende-se as percepções que adentram o corpo e o educam.

ligados à temática trabalhada, no caso, o mito da heroína, devendo aí estar inclusos materiais relacionados durante a Artetnografia. Os petrechos eram manipulados também pelo fluxo do jogo.

As ações de preparação do corpo, orientadas por Canu e Joana, procuravam privilegiar o corpo-sentido, o corpo-mítico no alcance de um nível profundo de atuação. No estágio de *preparação corporal*, os alongamentos, os trabalhos de contato, exercícios com peso, apoios e *espacialidade* do corpo, pequenas células de movimentos, foram de extrema importância para a percepção corporal e manutenção da tonicidade, mas, sem dúvidas, os trabalhos com meditação e reconhecimento corporal através dos pontos de energia constituíram-se os principais instrumentos de abertura ao campo de criação da cena.

Exercícios decorrentes de experiências com a *meditação*, como a “contagem 0-100” e a técnica de câmara lenta (GALIZIA, 1986, p. 108) foram procedimentos constantes, assim como permanentes foram as vivências com a T.E. (técnica energética) e, posteriormente, na ativação do citado campo de criação.

A contagem 0-100 é exercício advindo e adaptado da meditação de tradição budista¹⁸⁷, constituindo-se momento onde os participantes do processo, relaxam o corpo em terreno plano e realizam, mentalmente, uma contagem, principiando do “0” até o número “100” e bloqueando todo e qualquer pensamento alheio a este objetivo.

A câmara lenta, também do repertório budista (meditação ativa com olhos semicerrados), traduz-se por uma travessia simultânea dos participantes do processo num salão amplo, comandados pelo impulso interior, no tempo mais longo possível e numa trajetória retilínea. Este trajeto sofre repetição em toda sua configuração, desde encontros a posições do primeiro movimento.

Sobre a travessia em câmara lenta, diz Renato Cohen:

Esse trabalho – (...) – mobiliza profundamente os participantes, que, pela alteração radical de ritmo e motricidade, alternam percursos físicos externos, em suportes não-habituais e intensos fluxos emocionais (às

¹⁸⁷ Esse exercício teve constante espaço de realização nos experimentos da pesquisadora, desde a *Companhia do Teatro Rasgado*, grupo recifense dirigido pela mesma, entre 2001 e 2003, abordado em sua dissertação de mestrado (2005).

vezes em nível transpessoal), avolumados pelo campo subliminar instaurado e pela qualidade de presença. Quanto ao grupo, o que se observa é uma partitura, espontânea, quase perfeita (COHEN, 1998, p. 73).

A partir da travessia em câmara lenta, as guerreiras passaram a investigar a base de seus corpos, deslocando-se lentamente pelo espaço, tendo abaixo dos pés uma folha de jornal e um bastão nas mãos. Este trabalho de deslocamento e prontidão, proposto por Canu, tinha por princípio vasculhar sensações e tonicidade pertinentes às ações de impulso e ataque. O inusitado deste exercício era a amarração dos cabelos das guerreiras levados ao topo da cabeça à maneira dos guerreiros orientais. A amarração fazia parte do ritual deste jogo baseado em técnicas do Seitai-ho, estudadas por Canu. Após a amarração, realizava-se a travessia em câmara lenta, desdobrando-a no trabalho com apoios do corpo, que suscitaram a investigação de torções, deslocamentos nas posturas de felinos e eqüinos.

A técnica energética também vivenciada no processo de criação de *Guerreiras*, constitui-se estudo da compilação de fundamentos do Método Energético, do Prof. Dr. Miroel Silveira (ECA-USP); da Técnica do Movimento Consciente, de Klaus Vianna; da prática de François Delsarte; da Yoga clássica, realizado pela pesquisadora Marília Soares (2000).

Segundo Soares, por meio desta técnica, estabelecem-se estados alterados de consciência, desencadeados por movimentação corporal, que equivale a uma autopenetração, atingida pelo domínio e utilização da energia vital, localizada nos diversos pontos de energia do corpo ou *chakras*, como também são chamados.

Outra vivência foi o procedimento com argila, como poderoso instrumento de relação com a pulsação do corpo na abertura ao campo de criação, tendo em vista que na utilização deste material, reestrutura-se o eixo corporal galgando espaços memoriais, que por si, são propulsores do campo sutil.

Ainda sobre a preparação corporal, sintetiza Canu:

Para o trabalho corporal, a vivência que fizemos na comunidade foi também essencial, pois observávamos o corpo das mulheres de lá. A maneira de pisar, as posturas para trabalhar. Também através das danças populares, o coco especialmente, a ciranda. Para contrapor com esse peso das danças populares, fui trabalhar com as técnicas japonesas Seitai-ho e Do-ho, apesar de que ainda sou iniciante nestas técnicas. Estas técnicas tem uma relação muito forte com a natureza, com os elementos, isso foi fundamental. Em *Guerreiras* houve este investimento de dois corpos: o corpo-sutil e o corpo-festivo das brincadeiras populares¹⁸⁸.

A *preparação do espaço* junto com a *preparação corporal* eram procedimentos de re-organização das energias e pensamentos em prol da mitologia, promovendo a *egrégora* para continuação do jogo, num espaço-tempo dilatado.

Somente quando instaurada esta suspensão é que as *atuantes* adentravam nas fases intituladas, de *vivências lúdicas* e *vivências cênicas*. Nas *vivências lúdicas*, as guerreiras não seguiam regras ou roteiros, nem buscavam estabelecer relações com personagens ou ficções, o fluxo dos jogos conduzia as ações, tendo o corpo e a personalidade como campo de pesquisa.

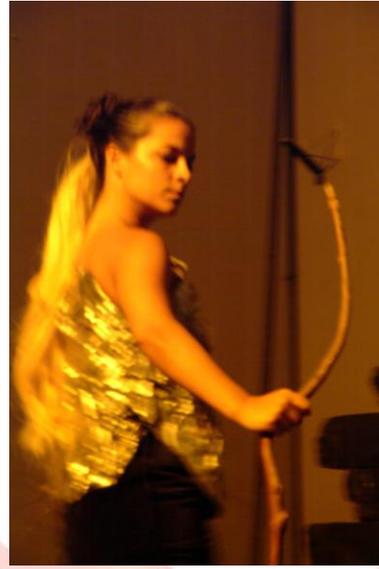
A *vivência lúdica* baseava-se no jogo subjetivo e simbólico com *objetos, sons e movimentos* pertinentes ao mito-guia. Nesta fase dos laboratórios, *Joana* percebia uma espécie de tempestade de ações, movimentos, sons, deixando quase impossível uma leitura externa. Observava também que esta *vivência*, na maioria das vezes, era *ensimesmada*, isto é, não socializada com as demais participantes do jogo.

Neste campo de *vivência* para produção de imagens sobre a heroína, foram levantados apontamentos dos corpos das *personas*, a rede de símbolos sonoros e visuais da cena, as ambiências e os mitemas para criação da dramaturgia. Estas *vivências lúdicas*, que *Joana* passaram a chamar posteriormente de *vivências mitodramáticas* a partir do contágio com *Durand*, serão mais detalhadas no *III Movimento* desta Jornada, no entanto, aqui já se aponta os ritos vivenciados na criação de *Guerreiras*, com uma breve explanação:

¹⁸⁸ Fragmento de entrevista concedida pela diretora de movimento e atriz Viviane Madu, à pesquisadora, em janeiro de 2010.



189



190

- *Brincadeira com os petrechos da mitologia* - manipulação livre dos objetos dispostos na roda pelas atuantes;
- *Alquimia dos elementos* - trabalho de identificação e manipulação dos quatro elementos da natureza por meio de movimentos corporais individuais;
- *A Gênese* - rito temático acerca da perda e reconquista do paraíso em âmbito pessoal, experienciado em movimentos corporais;
- *Descansos* - rito temático no estímulo a elaboração de um traçado apontando *mortes simbólicas ou reais* vividas ao longo da vida pessoal de cada atuante, experienciando em movimentos corporais;
- *Deusa-guia* - experiências livres com deusas ressonantes com a história pessoal e a experiência em campo de cada atuante. Produção de movimentos corporais e células cênicas na criação da *máscara ritual*.

¹⁸⁹ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Simone Evaristo em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria)

¹⁹⁰ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Viviane Madu em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria)

O campo suspenso, sagrado, estabelecido pela *preparação do espaço e do corpo* mantido pela *vivência lúdica* ou jogo de fruição, criou espaço profícuo para se adentrar na *vivência cênica*¹⁹¹, onde as relações entre as atuantes se intensificaram e alguns direcionamentos deram a possibilidade de leitura, como no caso das cenas pré-elaboradas e apresentadas, com base nos ritos da *vivência lúdica*. A partir destas cenas, o espetáculo começou a se estruturar pela condução de Joana, que condensou as ações em dramaturgia e encenação, em processos imbricados de construção.



192

Importante apontar que a premissa da *ludicidade* sempre esteve presente em todas as vivências, ou seja, a natureza *flow* que ocorre *when the player becomes one with the playing*, quando a dança me dança (SCHECHNER, 2002, p. 88). Este estado pode ser algumas vezes de extrema consciência pela qual o atuante tem total controle sobre sua atuação. Aparentemente contrastantes, esses dois aspectos de *flow* são essencialmente o mesmo e, nos dois casos, os limites entre o eu interior psicológico e o jogo se dissolvem.

¹⁹¹ Esta nomenclatura vai sofrer também vai sofrer alteração durante o processo de aplicação das vivências. No contato com a teoria durandiana, estes procedimentos tomam o nome de *Vivências Mitocênicas*, que serão trabalhadas no *III Movimento* da tese.

¹⁹² Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Simone Evaristo em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria)



193

Por este fundamento no jogo com a experiência pessoal do atuante, na criação e encenação de *Guerreiras*, encontra-se certamente uma ênfase na ação corporal, mas também é importante destacar que existe um lugar estruturante para a cena que cabe ao texto dramático, como visto no tópico anterior. O texto é o lugar onde o confronto ou diálogo que se verifica nas diversas práticas discursivas resultam numa determinada estética.

Assim, no embate com a dimensão pessoal/corporal e expressiva, o tema desenvolvia-se em dramaturgia, provocando também sua re-escritura a cada enfrentamento entre as atuantes em jogo, gerando sempre uma co-autoria. A textualização-encenação representa as bases da proposta estética de *Guerreiras* e da *Mitodologia dos procedimentos* para sua criação cênica.

¹⁹³ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Cris Rocha em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria)



194



195

¹⁹⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Katia Daher em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria)

¹⁹⁵ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Luciana Lyra em ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto João Maria)



DAS HEROÍNAS

Contra-Ataque na sequência total da performance



196

(I)Trégua, mas permanência da peleja!

São Paulo, 16 de abril de 2010.

Querida Dona Luzia,

Envio para a Sra. algumas matérias de revistas, nas quais contribuí humildemente para a perpetuação da linda história de Tejucupapo e de sua luta constante. Gostaria que as lesse para que entenda realmente minhas intenções diante da comunidade, pois, por mais que tenha sido clara com todos, parece que não tenho sido compreendida. Com o espetáculo *Guerreiras* quis prestar minha homenagem à Senhora e a todos que fazem o distrito e que vêm me ajudando a construir a pesquisa. A Sra. viu a peça e sabe que nada tem haver com *A Batalha das Heroínas*, mesmo que a imprensa por descuido, deturpe, muitas vezes, as informações. Em cada pedacinho de *Guerreiras* aparece nossa convivência, nossa experiência com as pessoas generosas daí, nossas conversas e trocas, outras fontes além da *Batalha de Tejucupapo*. Sei que sabe, no fundo de seu coração o quanto prezo por nossa relação e o quanto quis encher de flores nossa batalha diária pela Arte, pelo Teatro. A encenação de *A Batalha das Heroínas* está por acontecer agora no fim de abril e me entristeço pelo fato de não poder compartilhar novamente desta festa com vocês por mais um ano, poder ajudar, pois parece que não sou mais “bem-vinda”, tornei-me mais um holandês, dentre tantos que invadiram o lugarejo, mesmo que sempre tenha prezado pelo contrário. Mas creio em Deus, Dona Luzia!

¹⁹⁶ Imagem da encenação *A Batalha das Heroínas* – Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

Desejo, sinceramente, a vocês muita sorte para a encenação deste ano, muita luz para a continuidade do trabalho com o teatro. Sei o quanto o tempo pode apontar os caminhos para todos. Que vocês sejam banhados de luzes e clareza intensa para diferenciar os verdadeiros inimigos. Terei maior paciência... Pois a paciência também é uma caridade ensinada pelo Cristo. Dizia Jesus: *A caridade que consiste na esmola dada aos pobres, é a mais fácil das caridades; mas há uma vem mais penosa e, conseqüentemente, mais meritória: perdoar àqueles que Deus colocou sobre nosso caminho para serem instrumentos dos nossos sofrimentos e colocar nossa paciência à prova. A vida é difícil, eu o sei; ela se compõe de mil nada que são picadas de alfinetes que acabam por ferir; mas é preciso considerar os deveres que nos são impostos, as consolações e as compensações que temos por outro lado, e, então veremos que as bênçãos são mais numerosas do que as dores. O fardo parece menos pesado quando se olha do alto, do que quando se curva a frente para o chão. Coragem!!! Se quisermos, podemos recomeçar, sempre!!!*¹⁹⁷

Após esta carta em apelo à reconciliação, restava a Joana esperar. Tinha certeza que havia dito tudo no telefonema de janeiro e nesta carta, mesmo que da heroína nenhum acordo tivesse ouvido. Sim, as palavras alteraram o rumo das coisas. As interdições, as desconfianças mais ainda, entretanto foi melhor que tivesse sido assim, pensava. Palavras guardadas são como se não houvessem nascido.

O silêncio da líder tejudcupapense parecia denotar uma trégua, não um fim de guerra. Sem dúvida, era um esfriamento das relações. Entre janeiro e março de 2010, depois da temporada de *Guerreiras* nos fortes do Recife, Joana também tinha fechado portas, janelas de seu corpo, a carta saía quase que num fio d'água fechando verão. Mas num estalo, já era novamente outro abril e naquela tarde, fora do alcance do sol e envolta em pensamentos, Joana entrava numa livraria em pleno centro velho do Recife. Inusitadamente, no espaço ao lado, ouviu uma música. Uma rabeça entoava um refrão conhecido:

*- Tejudcupapo, a terra das heroínas! Tejudcupapo, a terra das heroínas!*¹⁹⁸

¹⁹⁷ Carta enviada por Luciana Lyra à Dona Luzia Maria da Silva, em abril de 2010.

¹⁹⁸ Fragmento da letra da música de Maciel Salu para a película, *Tejudcupapo: filme sobre mulheres guerreiras*, produzido pela *Página 21-PE*.

Joana ficou suavemente espantada! Não era possível! Atravessou a rua e elas estavam lá, como que saídas do século XVII diretamente para um shopping no centro histórico da cidade maurícia. Vestidas como as heroínas antepassadas, festejavam uma homenagem da OAB-PE, com uma demonstração do coco de roda da Mata Norte.

O mormaço recifense fazia com que as mulheres suassem muito pelo rosto e as costas dos vestidos colavam nos corpos, ensopadas, mesmo no frio ar-condicionado do centro comercial. Dona Biu de Vinuca, Dona Mada, Selma, Carmem ali estavam e, sem resvalo, avançaram em direção à guerreira. Joana sentiu seu coração disparar, empalidecendo. Um abraço e uma sensação inteira de alegria. Dona Biu, com seu jeito próprio de falar, reclamava sua ausência na brincadeira daquele ano. *Joana* justificou-se como que falando outra língua com elas, mas logo lembrou-se de como era antes desse momento de agora e fez-se entender.

Ostentando rosas vermelhas na estampa das camisetas pretas da PRODUÇÃO, também Dayse e Eva, nora e filha de D. Luzia aproximaram-se aconchegando Joana. As palavras enunciadas por elas, organizadoras de *A Batalha das Heroínas* pareciam trazer algo novo:

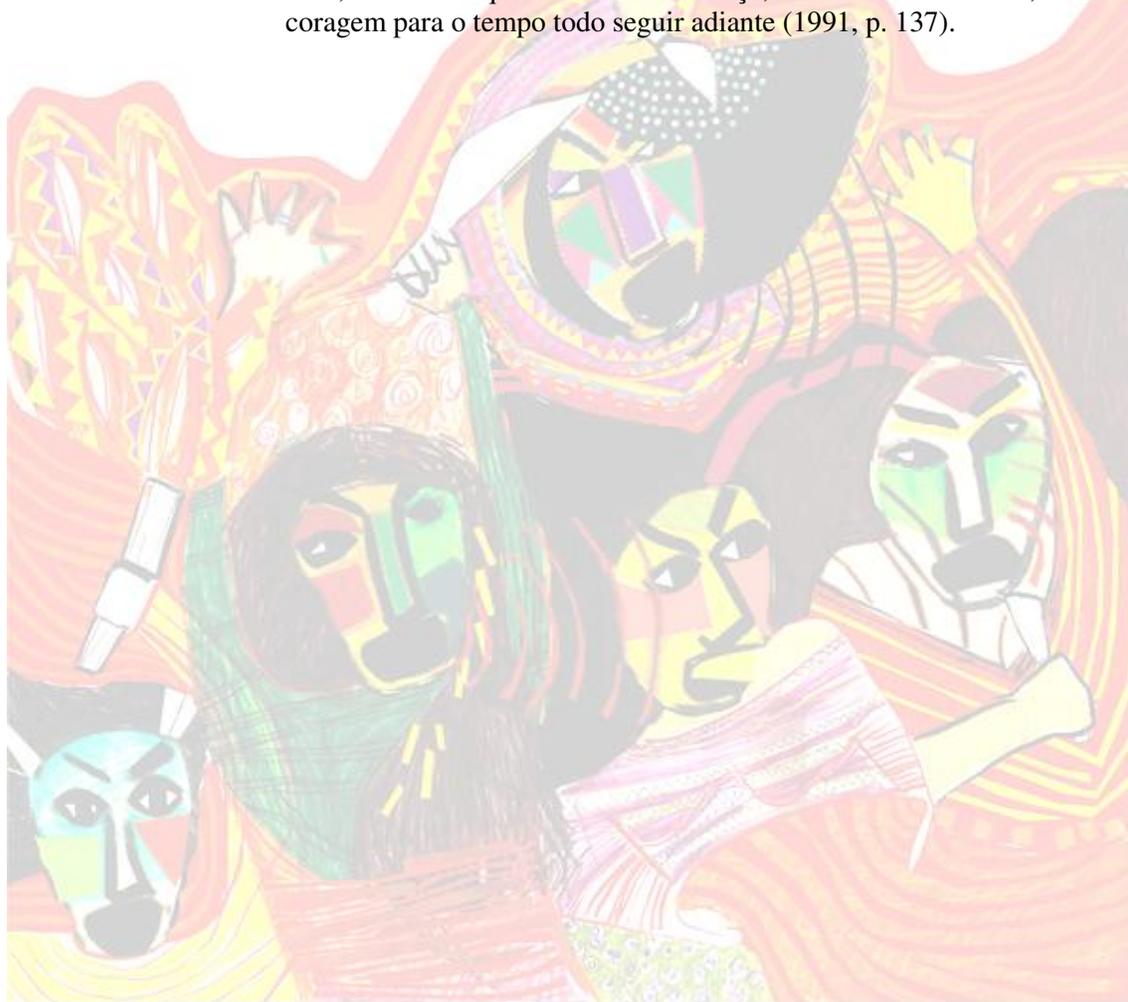
- Esse ano foi lindo nas trincheiras. Não teve ninguém produzindo o teatro não. Foi só a comunidade que fez!

Mais adiante, envolvida com as administradoras do *Shopping* estava Dona Luzia, que num sobressalto avistou Joana. Heroína e guerreira sabiam em algum lugar do coração o quanto haviam aprendido com aquele embate e ficaram em silêncio frente a frente. Joana, no entanto, precisava saber se ela havia recebido a carta. Noutra apelo perguntou, ouvindo uma curta frase afirmativa:

- Recebi sim, minha filha! Vou lhe respostar.

Outubro de 2010. Daquela tarde imprevista no shopping já haviam passados seis longos meses sem respostas, um contínuo silêncio da líder e um vazio desvelavam a continuidade da peleja. As guerreiras eram, de fato, inoportunas. – suspirava - Ah, a mão fria amassando os afetos, apertando e diminuindo a alma. Como não enxergar a importância daquele contato? De todos os ventres poderiam nascer filhos, lamentava. Joana tentava naquele momento reestrear-se, fechando um ciclo cheio de passado, rememorando mais uma vez as palavras de experiência de Barba:

(...) Você deve redescobrir uma nova humildade. Ser um estrangeiro que dança. As pessoas se agruparão ao seu redor porque você aceitou não ser o umbigo deste organismo vivente, que não é *seu* público. E, apesar de tudo, você tem que ter a mesma força, a mesma tenacidade, a mesma coragem para o tempo todo seguir adiante (1991, p. 137).



(II) Guerreiras como holandeses



199

O fogo estava cruzado em abril de 2009. Diante da montagem de *Guerreiras*, a ameaça pairava sobre as heroínas de Tejucupapo, promovendo o contra-ataque na defesa da história antepassada e transformando *Joana* e as demais *guerreiras*, antigas parceiras, em seus inimigos estrangeiros. A guerra começara.

Encruzilhada de faíscas iluminava o meio do caminho e no meio, Hécate, ‘a distante’, a tríplice deusa do feminino reinava em seu trono estável, afugentando os viajantes com sua matilha de cachorros fantasmas. Suas três faces simbolizavam a virgem, a mãe e a senhora, transmitindo o poder de olhar para três direções ao mesmo tempo. Como feiticeira, Hécate estava na presidência das histórias e das tradições. A escuridão da lua nova permitia a proteção e a defesa daqueles mistérios.

Neste mesmo cenário, entre labaredas acesas de heroínas contra guerreiras, avistava-se também a luz prateada da lua crescendo, percorrendo todos os recantos dos prados, montes e vales, sendo representada como uma infatigável caçadora. Ártemis, deusa casta e selvagem, vestida de túnica, calçada de coturno, iluminava a floresta do conflito, na

¹⁹⁹ Imagem de ensaio do espetáculo *A Batalha das heroínas* - Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

procura incessante pela velha sábia bruxa. Queria ouvir suas histórias, queria contar as suas arrejimentadas nas longas viagens e aventuras em seu carro guiado por corças.

No encontro entre Hécate, a feiticeira sedentária e Ártemis, a caçadora viajante, o caldeirão das experiências fervia os perigosos ingredientes. Na interação entre as duas deusas da lua, espelhamento e estranhamento tomavam a estrangeira por familiar e a familiar por estrangeira, Hécate por Ártemis, Ártemis por Hécate.

Nesta re-invenção da relação entre estas deusas mitológicas, *Joana* evocava os dois representantes arcaicos benjaminianos na abordagem da experiência narrativa. Segundo Benjamin, para entendermos a extensão real do reino narrativo, precisaríamos interpenetrar o camponês sedentário e o marinho comerciante. A experiência forma-se na ponte destes dois saberes, daquele que vem de longe, que tem muito a contar e da pessoa que passou a vida em sua comunidade e conhece as histórias e as tradições. (1985, p. 198-199). Diz Dawsey:

Na interrelação dos dois tipos, como acontece no rito de passagem, requer a transformação do estranho em familiar, e, ao mesmo tempo, um movimento inverso capaz de provocar, em relação ao familiar, um efeito de estranhamento. No relato benjaminiano tanto a figura do sedentário como do estrangeiro produzem estranhamento: uma, no caso do estrangeiro, suscitando DISTÂNCIA ESPACIAL, e outra, no caso do sedentário, DISTÂNCIA TEMPORAL. Através do saber recolhido pelo sedentário, o passado faz estremecer o presente (2005, p. 172).

Porém, na interação entre heroínas, aquelas que detinham o saber antepassado, e as guerreiras, que traziam as novas histórias, o movimento liminar do teatro se enfraquecia, na medida em que aquelas que detinham o saber da história temiam a sua transmissão, fragmentando a experiência coletiva. O espelho mágico virava assim estilhaço e nesses pequenos pedaços eram refletidas imagens incabadas, um caleidoscópio formado de partes-guerreiras, partes-heroínas e partes-holandesas. O rito pedia passagem sob o signo da tensão e do ruído.



200

Joana percebia que mesmo advindos de um símbolo comum, que se reveste sob o mito da guerreira, o que poderia suscitar uma ideia de liminaridade na comunhão de uma feição coletiva, os espetáculos *A Batalha das Heroínas* e *Guerreiras* emergiam em estado de competição, numa disputa do mercado de bens simbólicos. Ambos assim, eram fenômenos liminóides, que pendiam a se configurar como símbolos com preponderância das dimensões ‘pessoais e psicológicas’, em detrimento das dimensões ‘objetivas e sociais’, características dos fenômenos liminares.

Sobre a crise da liminaridade na sociedade atual, aponta Dawsey em análise dos pensamentos de Benjamin:

(...) o enfraquecimento da experiência de liminaridade no mundo contemporâneo ressoa nas análises benjaminianas sobre o declínio da grande tradição narrativa, e debilitação de uma experiência coletiva, comunicável, e tecida na passagem das gerações. Sabedoria, diz Benjamin, se expressa num conselho a respeito de como continuar uma história. Na medida em que as pessoas já não passam pelas mesmas experiências, ou, se passando, não conseguem articular o presente ao que foi transmitido de geração em geração – como no caso dos soldados que voltavam mudos da GUERRA -, a capacidade de dar conselhos entra em declínio. Resta-lhes a sua experiência vivida, *erlebnis* – e, diante da fragmentação da experiência coletiva, a perplexidade em relação ao sentido de suas vidas (2005, p. 172).

²⁰⁰ Imagem de detalhe de petrechos de cena do espetáculo *A Batalha das Heroínas* – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra)

Neste contexto, Hécate e Ártemis estavam longe de se unir sob a égide uma mesma lua, pois a fidelidade, virtude da vida agonística dos guerreiros dos tempos antigos, permeava o pensamento das heroínas. A fidelidade é a entrega de si mesmo a uma pessoa, a uma causa ou uma ideia, sem discutir razões dessa entregar nem duvidar de seu valor permanente. Ora, esta atitude tem muita coisa em comum com o jogo do teatro. Não seria excessivo considerar esta “virtude”, que é tão benéfica em sua forma pura e, quando pervertida, é um fermento demoníaco, como diretamente derivada da esfera lúdica.

Como Freud já observara, o herói depende do monstro ou do dragão para transformar-se num herói, (...), quando o monstro é minimizado “guliverizado”, com diz Bachelard – o herói pendura a espada no vestiário e calça os chinelos... (DURAND, 2004, p. 83).

Era preciso lutar pelo jogo do teatro e o dragão estava lá, sob a máscara das guerreiras. Entre o campus da Universidade Federal de Pernambuco, o campo do Trinchira Futebol Clube, em Tejucupapo, passando pelos fortes do Recife, as guerreiras afivelavam a máscara de estrangeiras, provocando uma espécie de sentimento de localismo das heroínas, presumidamente, herdeiras diretas do nativismo pernambucano emergente no período da invasão holandesa.



201

²⁰¹ Imagem de detalhe de petrechos de cena do espetáculo *A Batalha das Heroínas* – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

Sobre este fenômeno histórico, afirma Evaldo Cabral de Mello, reportando-se a crítico do século XIX:

O nativismo pernambucano considerou-se sempre o herdeiro da restauração. Em 1864, na sua crítica do sistema político do Império, Afonso de Albuquerque Melo, após constatar que “o sentimento de liberdade” germinara em Pernambuco mais cedo do que o resto do Brasil, indagava as razões desta precocidade. “Será – perguntava – porque provimos de melhor sangue ou por causa do clima ou dos alimentos que nos produz o solo, que se tem distinguido o nosso gênio e o nosso sentimento pela causa da liberdade? E o publicista respondia pela negativa. Para ele, o esclarecimento da questão encontrava-se antes nos “fatos da história de um povo, nos acontecimentos que se dão sobre ele, circunstâncias poderosas de sua vida que, concorrendo para formar ou formando sua educação, formam assim o seu caráter e o seu gênio”. No caso de Pernambuco, este fato ou acontecimento foram as guerras batavas, “a defesa dos pernambucanos contra os holandeses, a expulsão destes, de poderosa nação, por um punhado de homens desprovidos de todo os recursos e tudo contra a vontade da metrópole, de quem estávamos abandonados”. Não fora assim o contato da gente da terra com um país que se achava na vanguarda da civilização européia, mas a guerra, especialmente a da restauração, que constituíra a “escola que nos educou, o berço em que se embalou nosso patriotismo”, “uma escola em que, aprendizes, fomos grandes”, na medida em que “aprendemos a sentir pela liberdade, a amá-la; aprendemos a derramar o nosso sangue, aprendemos a abnegação, o sacrifício, a esquecer a vida em amor a dignidade e do direito do homem” (MELLO, 2008, p. 15).

Segundo o próprio Mello (2008), a experiência da ocupação estrangeira, derivara, por consequência, a singularidade da história pernambucana no conjunto da história brasileira, inclusive o mal-entendido entre Pernambuco e o Império. As guerras holandesas foram assim matrizes ideológicas do nativismo, que ao longo do tempo foi-se amoldando e seguindo às transformações da sociedade.

A peleja entre guerreiras e heroínas não só remontavam a guerra contra os holandeses no século XVII, restaurava um antagonismo, que se configura em outros combates históricos, como na guerra dos mascates, quando na província de Pernambuco distinguiam-se duas classes de cidadãos: uma de descendentes daqueles heróis ilustríssimos, que se haviam imortalizado expulsando os holandeses e a segunda formada aventureiros imigrantes, mercadores.

A reconstrução do imaginário da restauração pernambucana, como de outros conflitos da história do Estado, diz Mello, pressupõe apenas que as representações verdadeiras ou falsas, de um grupo social acerca de seu passado podem ser tão relevantes para explicar seu comportamento quanto seus interesses materiais, em nível simbólico. O culto de sentimentos localistas de orgulho cívico, de conotação anti-estrangeira, denota uma necessidade de erradicar sinais do invasor, ao mesmo tempo apontando sua ameaça e sua presença inevitável.

Joana entendia que assim como os estrangeiros holandeses do século XVII ou os mascates do século XVIII, as guerreiras surgiam com as cores do maravilhoso e do sobrenatural, como que fazendo eclodir a pulsão nativista, re-encantando a batalha das heroínas tejudupapenses e o domínio batavo na equivalência funcional do ‘tempo dos mouros’ na imaginação dos portugueses, como sugere Gilberto Freyre. (apud MELLO, 2001, p. 20)

As guerreiras eram corpos estranhos, que não queriam sucumbir diante das normas da comunidade, mas queriam respeitá-las. Queriam, como Nassau, construir pontes, um porto por onde barcos pudessem navegar e estabelecer a experiência da troca, mas a força do mito reforçava a necessidade do embate, a estacada precisava ser imposta, como fez o Imperador luso-brasileiro com o obelisco nas trincheiras tejudupapenses. A viagem das guerreiras parecia solitária e melancólica. Deste ponto, Joana lembrava, mais uma vez, das investidas do Odin Theatre em trocas com comunidades italianas:

Chegando, encontrará uma realidade que não lhe espera e não lhe faz sentir-se necessária. Aqui, não é a ação do ator que é necessária, mas a ação do homem. É o momento da solidão – não de conquistar, perturbar: é estrangeira e se sentirá estrangeira e se sentirá estrangeira. Deve novamente encontrar o motivo de sua presença nos olhos, nos gestos, nas reações dos demais. Como fazer chegar sua necessidade à necessidade dos demais? (BARBA, 1991, p.108).

Joana questiona-se se o ciclo da expulsão dos invasores teria fim em terras tejudupapenses. Se as heroínas transcenderiam para uma fase de libertação, reconquistando para si uma suave independência, na gestão dos seus espaços e no

reconhecimento das reais tropas de aliados, ou se repetiriam os atos dos pernambucanos do século XVII, que mesmo implementando a restauração no repúdio bélico aos holandeses, entregaram o país ao rei português, dando continuidade à colonização.



202

Joana refletia numa nova indagação: após a passagem das guerreiras por Tejucupapo, quem seriam os novos inimigos da comunidade? De súbito, uma lembrança estalou. Na memória, rosas vermelhas estampadas, Dayse, Eva, uma afirmação em pleno shopping recifense:

- Esse ano foi lindo nas trincheiras. Não teve ninguém produzindo o teatro não. Foi só a comunidade que fez!

Seriam as guerreiras potencializadoras de processo de autonomia da comunidade? - perguntava-se Joana - E novamente a experiência de troca do Odin na aldeia italiana de Carpignano vinha às suas reflexões:

Somos um estímulo, um impulso suficientemente forte para colocar em movimento processos que lhes permitam encontrar novamente um laço cultural comum que os caracterize e defina em relações a nós? Se a população responde à iniciativa do Odin Theatre com uma série de ações que tenham um significado cultural – danças, canções teatro improvisado, cenas grotescas e paródias – então nossa motivação aparentemente egoísta se transforma em potente catalisador de um acontecimento social (BARBA, 1991, p.108).

²⁰² Imagem dos bastidores do espetáculo *A Batalha das Heroínas* – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra)

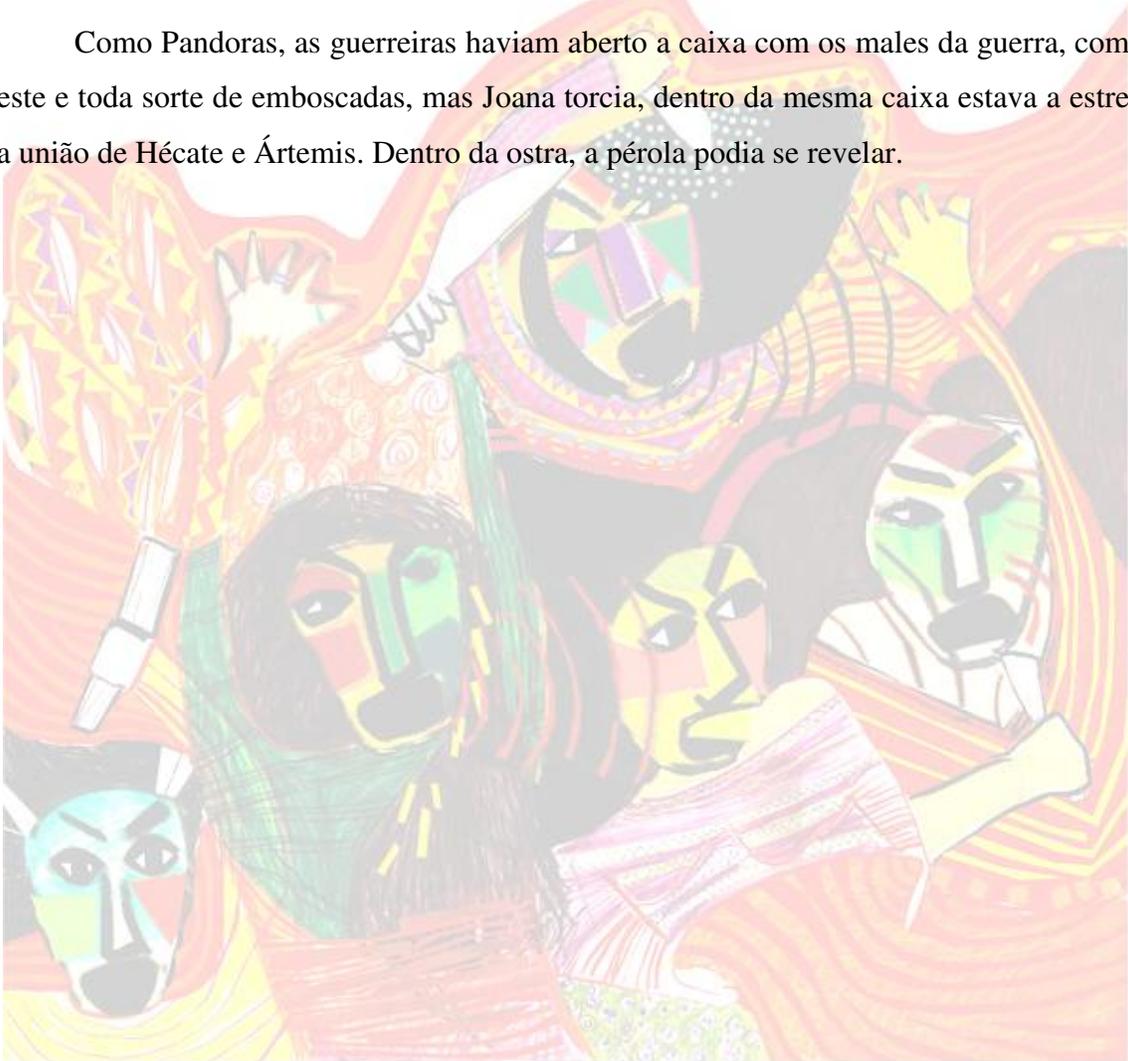
Mais questionamentos surgiam:

Como poderemos justificar o fato de estarmos ali, estrangeiros e diferentes, fazendo o que fazemos? (BARBA, 1991, p. 120)

Talvez Joana pudesse pensar numa justificativa de uma ação teatral calcada em proposição artaudiana:

(...) um teatro que seja esse momento de confronto, no qual toda a existência é colocada em cheque. Um teatro que revela para a comunidade suas 'forças obscuras' (QUILICI, 2006, p. 45).

Como Pandoras, as guerreiras haviam aberto a caixa com os males da guerra, com a peste e toda sorte de emboscadas, mas Joana torcia, dentro da mesma caixa estava a estrela da união de Hécate e Ártemis. Dentro da ostra, a pérola podia se revelar.



(III) Heroínas demarcando território: o teatro como refém



203

Maio de 2010, o telefone como fiel arauto trazia notícias de Tejucupapo, quebrando, por aquele momento, a ausência de informações sobre as pessoas do lugarejo. Era Tânia, de Campinas, que anunciava uma tragédia vista no jornal:

O enterro da menina Gisele Rodrigues da Silva, 6 anos, está marcado para as 15h deste sábado, em Tejucupapo, Goiana, Mata Norte do Estado de Pernambuco. Gisele foi estuprada, espancada, esganada e enterrada viva na noite da última quinta-feira. Ainda chegou a ser socorrida, mas depois de seis horas sentindo dor, morreu, no Recife, após uma parada cardíaca. Além de toda a brutalidade, um dos acusados pelo ato, preso em flagrante, é o tio da criança, com quem ela morava e em quem aprendeu a confiar. O caso ocorreu poucos dias após o registro de fatos semelhantes no interior. Entre gemidos de dor e sussurros à procura da mãe, Gisele ainda teve tempo de revelar aos médicos e policiais que a socorriam o nome dos responsáveis por tamanha violência. “Foi Lolota e Nino”, teria dito, segundo os profissionais relataram à Polícia Civil. Lolota é o tio da menina, o ajudante de pedreiro Luiz Carlos da Silva, 19, e Nino, o vizinho Rosenildo Fidélis da Silva, 19. Os dois são amigos. Negaram o crime, mas a polícia não tem dúvidas da autoria. Por isso, desde sexta-feira, eles estão na Cadeia Pública de Goiana. Gisele foi encontrada por vizinhos e parentes enterrada em um buraco que, segundo a polícia, teria sido aberto às pressas, nas terras da Fábrica Megaó, antiga indústria de cal localizada a um quilômetro de sua residência. O corpo foi enfiado no buraco e coberto até a cabeça por pedras. O rosto estava escondido por uma tela

²⁰³ Imagem da Heroína Dona Luzia Maria da Silva em conversa com Polícia Militar do Estado de Pernambuco, na Escola Municipal Heroínas de Tejucupapo – Tejucupapo, abril 2007 (foto Luciana Lyra).

velha de ferro, pressionada por mais pedras. Na correria, os assassinos esqueceram o braço da menina de fora, o que ajudou na localização.²⁰⁴

Silêncio... Total perplexidade. *Joana* pensava nas mulheres de lá, em suas filhas e netas, pensava na força daquelas que se consideravam heroínas, mas continuavam reféns das misérias cotidianas... Onde estaria a ferocidade daquelas rudes mulheres na defesa de suas crias? Um novo silêncio que era o mesmo.

Era impossível não voltar no tempo, não pensar no embate entre guerreiras e heroínas ou não refletir: Por que afinal uma peça que restaura a peleja feminina é tão importante para aquele lugar, onde mulheres passivas sofrem com alto índice de violência? E por que, dialeticamente, Dona Luzia havia colocado o teatro que criou sob a autoridade de seu filho mais velho, homem, policial e insensível às pulsões que a levaram a construí-lo?

As respostas vinham na linha do inequívoco... O teatro das heroínas era um espaço de resistência, de escapamento das pulsões simbólicas, assim como da inversão de papéis, da suspensão. No teatro, as mulheres de Tejucupapo não morriam, matavam, lutavam e eram vitoriosas, reencantavam suas profissões, as mesmas que cotidianamente realizavam-se sob o binômio baixa remuneração x condições subumanas de trabalho. Em cena extravasavam força e repressão, eram verdadeiras heroínas. Diz Carmem:

Quando eu entrava na brincadeira das heroínas eu pensava que era Maria Camarão, me dava um arrepio, era mesmo que tomada de uma força.²⁰⁵

Com base nos estudos de Victor Turner e na observação de mulheres em diferentes comunidades no interior de São Paulo, o pesquisador John Dawsey detectou, que em momentos de suspensão de papéis e tensão extrema, a máscara da guerreira se impõe tão

²⁰⁴ Matéria sobre violência no JC On line (Jornal do Commercio), publicado em 29.05.2010, sob o título *Enterro de menina estuprada e morta em Goiana será neste sábado*.

²⁰⁵ Fragmento de entrevista com a Heroína Carmem Lúcia, concedida à pesquisadora na *Casa das Heroínas*, em Tejucupapo - Abril de 2008.

intensamente que promove uma pulsão de animalidade, uma inervação corporal acontece.

Exemplifica:

Quando uma das mulheres do Jardim das Flores ouviu que o dono de um boteco havia humilhado o seu marido, cobrando-lhe, na frente dos colegas, no momento em que descia do caminhão de ‘bóias-frias’, uma dívida que já havia sido paga, ela imediatamente foi tirar satisfações. “Aí, ele (o dono do boteco) falou: “Mulher doida!” Falei: “Sou doida mesmo! Você tá pensando que eu sou gente?! Rá! Não é com suor do Zé e de meus filhos que você vai enricar!” “*Você tá pensando que eu sou gente? (...)*” (2006, pp. 10-11).

E ainda discorre sobre a fala de outra mulher, viúva, que veio do sertão da Bahia, e que acaba de assistir a um filme na televisão:

Joana d’Arc, mulher guerreira! Aquela era mulher de verdade, um santa! Não tinha medo de homem nenhum. Ela punha aquela armadura e ia para o fogo da batalha defender o povo dela. Enfrentava flecha, espada, tiro de canhão! “Não tenham medo! A vitória é nossa!” ela gritava. Ela ia na frente, os soldados atrás. Vinha inimigo, vinha legião, ela enfrentava. Não corria, não. Ela lutava, matava. É uma mulher guerreira! (DAWSEY, 2006, p. 2)

Também na cena de *Guerreiras*, a máscara de Tânia restaura narrativas com este teor:

TÂNIA- Sou de guerra, sou de bombardeio e só me contento se matar um (LYRA, 2010, p.41).

Na experiência do teatro, a comunidade podia ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser. No espelho da antiestrutura, as heroínas, personagens estruturalmente frágeis transformam-se em seres de extraordinário poder (TUNNER, 1969. pp. 94-130).



206

No teatro, as heroínas trapaceiam a violência doméstica, social e a discriminação, consolidando sua força, entretanto, ao mesmo passo que a restauram fixam-se num espaço delimitado que hierarquiza as relações sociais e enfatiza o jogo de poderes entre homens e mulheres, com destaque à superioridade dos primeiros, que tomam, gradativamente, as esferas de produção e gestão financeira do próprio evento do teatro.

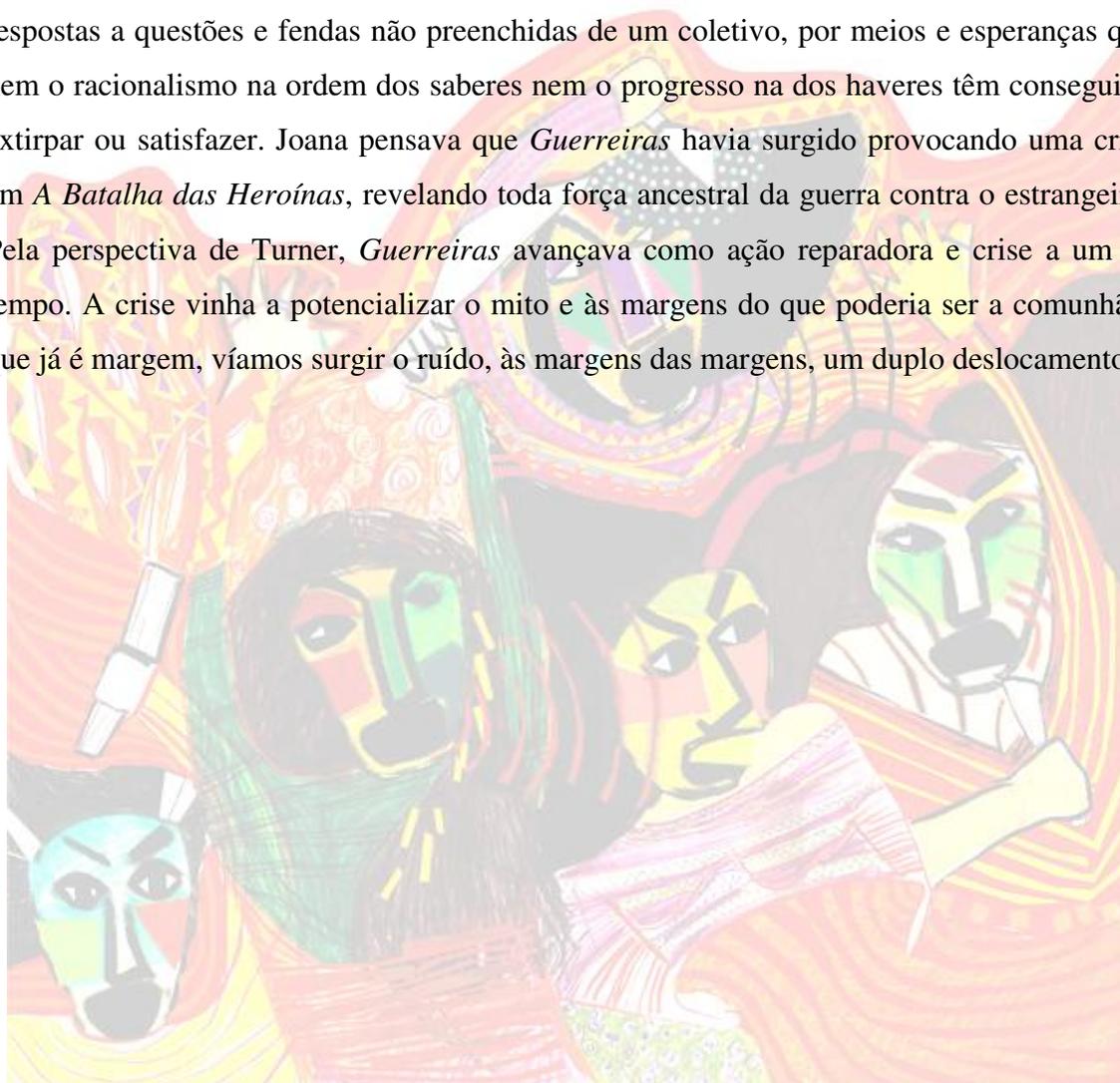
Apesar de todo distrito girar em torno da imagem da heroína, o lugar de mulher-vítima cuja definição primeira é dada pela passividade e pela submissão, modelos de comportamento que têm sua permanência explicada pela presença de elementos estruturais (como a educação ou a tradição judaico-cristã que coloca a mulher como submissa ao homem) ou de elementos conjunturais (fatores econômicos, falta de oportunidades de estudo e trabalho, etc.), ainda se afirma, suscitando a violência cotidiana. (IZUMINO, 2004, p. 79)

Fora da cena, apesar de uma continuidade da máscara, a heroína é castrada de seus poderes, mesmo diante das ações de ‘dupla jornada de trabalho’, no âmbito da produção e nas tarefas associadas à esfera da reprodução, no sustento da casa e dos filhos, que justificariam, diante mão, o seu heroísmo. Fora de cena, tiram ostras nos manguezais para oferecer nas praias, abrindo-as à faca, como abrem forçadas seus sexos aos seus algozes. Em cena, ao contrário, demarcam seu território e *brincam com o perigo*, re-afirmando sua potência com gosto de lama.

²⁰⁶ Imagem de petrechos de cena do espetáculo *A Batalha das Heroínas*, no Monte das trincheiras – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

Como uma ação consequente, enquanto homens fazem das heroínas reféns na vida cotidiana, invadindo-as em seus espaços corporais e defendendo seu poderio social, no embate com as guerreiras estrangeiras, as heroínas tornam o teatro refém, na proteção de seu único espaço simbólico de resistência aos invasores cotidianos. *E elementos residuais da história articulam-se ao presente. Abrem-se possibilidades de comunicação com estratos inferiores, mais fundos e amplos da vida social. Estruturas decompõem-se, às vezes, com efeitos lúdicos* (TURNER, 1974, p. 165).

Quando uma mitologia é continuamente vigente, certamente é porque oferece respostas a questões e fendas não preenchidas de um coletivo, por meios e esperanças que nem o racionalismo na ordem dos saberes nem o progresso na dos haveres têm conseguido extirpar ou satisfazer. Joana pensava que *Guerreiras* havia surgido provocando uma crise em *A Batalha das Heroínas*, revelando toda força ancestral da guerra contra o estrangeiro. Pela perspectiva de Turner, *Guerreiras* avançava como ação reparadora e crise a um só tempo. A crise vinha a potencializar o mito e às margens do que poderia ser a comunhão, da já é margem, víamos surgir o ruído, às margens das margens, um duplo deslocamento.



(IV) Sombras e marcas de outros combates



207

Num fim de tarde recifense no ano de 2006, Joana havia marcado um encontro numa esquina quase às margens do Rio Capibaribe. O homem moreno e desconfiado estava lá à sua espera, no prédio velho do centro da cidade. Tratava-se de um produtor cultural, que havia feito um livro²⁰⁸ e um documentário²⁰⁹ sobre as mulheres de Tejucupapo e que, agora examinava a guerreira com olhos questionadores.

Ela, luminosa de ideias queria um contato para aproximar-se da comunidade, gostaria de pesquisar o espírito guerreiro que transpassava as mulheres de lá. Ele, opaco, falava minimamente, mas o suficiente para se notar sombras em suas palavras. Depois de um morno relato sobre sua experiência no distrito, presenteou-a, inusitadamente, com seu filme, além de cópias de algumas matérias de jornal, arrastando, por fim, um papel roto sobre a mesa. O papel era também um presente para Joana, um número de telefone e um nome estavam escritos.

Grata e de posse da informação, Joana articulou os contatos, batendo retirada à Tejucupapo. Canu, que havia acompanhado-a no encontro vespertino, também com ela avançava ao encontro de Dona Luzia. A heroína estava lá e no seu olhar as mesmas

²⁰⁷ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Bastidores da apresentação de *Guerreiras* no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

²⁰⁸ Livro: Tejucupapo: História-Teatro-Cinena (BEZERRA (org), 2004), produzido pela *Página 21-PE*.

²⁰⁹ Película de título *Tejucupapo: filme sobre mulheres guerreiras*, produzido pela *Página 21-PE*.

sombras de desconfiança. A senhora de traços caboclos era visivelmente marcada por outros combates, mas não relutou em discorrer sobre sua história e abrir as portas da comunidade para a guerreira, afinal era também visível que um forte elo as ligava.

O mais curioso foi que com o passar dos anos, aquele espelho parecia não mais existir. A turva imagem, que se formara entre guerreiras e heroínas, tinha levado Joana novamente à esquina quase às margens do Capibaribe, colocando-a na mesma sombra do homem moreno que conhecera em 2006. Ele, como ela e outros que vieram, no decorrer dos anos de 2007, 2008 e 2009, passaram a habitar o mesmo lócus dos invasores a seguirem os passos das heroínas como predadores.

O homem moreno de Recife, o irmão evangélico ou mesmo o estudante universitário de Goiana formavam uma tríade de produtores que fizeram às vezes de realizadores da *Festa das Heroínas*, entre 2002 e 2009, deixando dívidas e controversas administrações financeiras, segundo reclamações e denúncias constantes de Dona Luzia e de seu filho, atual presidente da Associação Heroínas de Tejucupapo e organizador da peça teatral do lugarejo.

Sem dúvida, as heroínas despertavam curiosidade e no enalço das luzes, as sombras movimentavam-se. No entanto, sem julgar a veracidade dos acontecimentos com as experiências de produção do evento, ação que não lhe cabia, Joana percebia que os predadores, nas suas respirações ruidosas de antagonistas, faziam parte da cultura do distrito goianense, definindo seu trajeto antropológico, na organização de suas imagens.

Se por um lado, a presença do intruso vem a fortalecer o mito, parece desencadear também um processo destrutivo, um cárcere opressor, minando toda nova vida que precisa nascer, bem como toda velha vida que precisa partir. A cada novo movimento, as campanhas tocavam, recomendando atenção e alertando sobre a levantada dos muros defensivos, ou mesmo sobre a definição das moedas de giro dos possíveis intercâmbios. Numa cultura dominada pela imagem rasa do predador como em Tejucupapo, o movimento fica prejudicado.



Numa cultura opressora o fogo criador está abafado, soltando fumaça sozinho, quando resta pouca lenha por perto, ou quando as cinzas brancas a cada dia ficam mais altas e as panelas vazias (ESTÉS, 1994, p.93).

210

Mas a questão aqui é que nem toda sombra se traveste como terrificante e ameaçadora, muitas vezes elas são nossos espelhos querendo refletir nosso mais fundo, apelando por um contato verdadeiro. Ao reconhecer os poderes de outras sombras, saber-se-á discernir os invasores e não sacrificar relações em detrimento da imagem limitada e superficial dos mesmos.

Em Tejucupapo, certamente o estrangeiro invasor vai sempre existir como imagem propulsora do mito da heroína, mas, com discernimento, não transbordará limites, que acabam por sacrificar a própria heroína, podando seus poderes e deixando-as sempre no lugar de alvo fácil ou de barreira intransponível. Sob a perspectiva junguiana, quando as heroínas projetam nas guerreiras a imagem de suas sombras invasoras é por que nelas há também algo de invasor e predador e segurar os fios desses mistérios, desembaraçando-os pode vir a gerar um poderoso conhecimento do destino e do tempo. A grande luta é naturalmente, perceber quais sombras nos seguem, concluía Joana, discerni-las, no sentido de fixar limites, quando negativas, ou trazer para a luz, quando positivas:

Tudo que as mulheres foram perdendo pelos séculos afora pode ser encontrado de novo se seguirmos sua pista nas sombras (...) As mulheres por todo o mundo – a sua mãe, a minha, você, eu, a sua irmã, a sua amiga, as nossas filhas, todas as tribos de mulheres ainda desconhecidas – todas nós sonhamos como o que está perdido, como que em seguida irá surgir do inconsciente. Todas sonhamos os mesmos sonhos no mundo inteiro. Nunca ficamos sem o mapa. Nunca ficamos sem poder contar com a outra. Nós nos unimos através dos sonhos (ESTÉS, 1994, p. 563).

²¹⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Bastidores da apresentação de *Guerreiras* no Forte das Cinco Pontas – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

(V) Novas alianças e bandeiras



211



212

Festa de Reis, 06 de janeiro de 2009, quase oito horas da noite. Muita gente estava à espera no terreiro de Mestre João, perto do cemitério de Tejucupapo. Desde cerca de uma hora atrás que as pessoas começaram a se reunir ali, quando as guerreiras também chegaram guiadas por Zinho, jovem pai de santo de um terreiro de Umbanda, homossexual assumido e braço direito de Dona Luzia na organização dos eventos culturais do distrito.

Sentada perto dos músicos do banco da orquestração, estava a líder de *conversê* com os moradores, tendo no colo seu neto Gabriel. Em frente aos músicos, alguns rapazes e meninos formavam um grupo em separado e dançavam, seguindo a batida forte. Na mudança do ritmo, as mulheres mais velhas entraram formando uma roda e puxando um Coco. Dona Luzia somente observava, pois desde que se tornara evangélica, não dançava ou bebia, somente produzia e organizava os eventos.

Agora a pequena multidão ao redor dos músicos aumentava. Nela misturavam-se homens, mulheres, crianças de todas as idades, eles observavam os dançarinos, conversavam entre si ou simplesmente perambulavam pelas imediações aproveitando as palhoças montadas, que vendiam comidas típicas, especialmente, feitas de milho e mandioca. Repentinamente, a alegria parecia aumentar com a chegada do Mateus por

²¹¹ Imagem das Heroínas de Tejucupapo na Roda de Coco, no centro de Tejucupapo – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

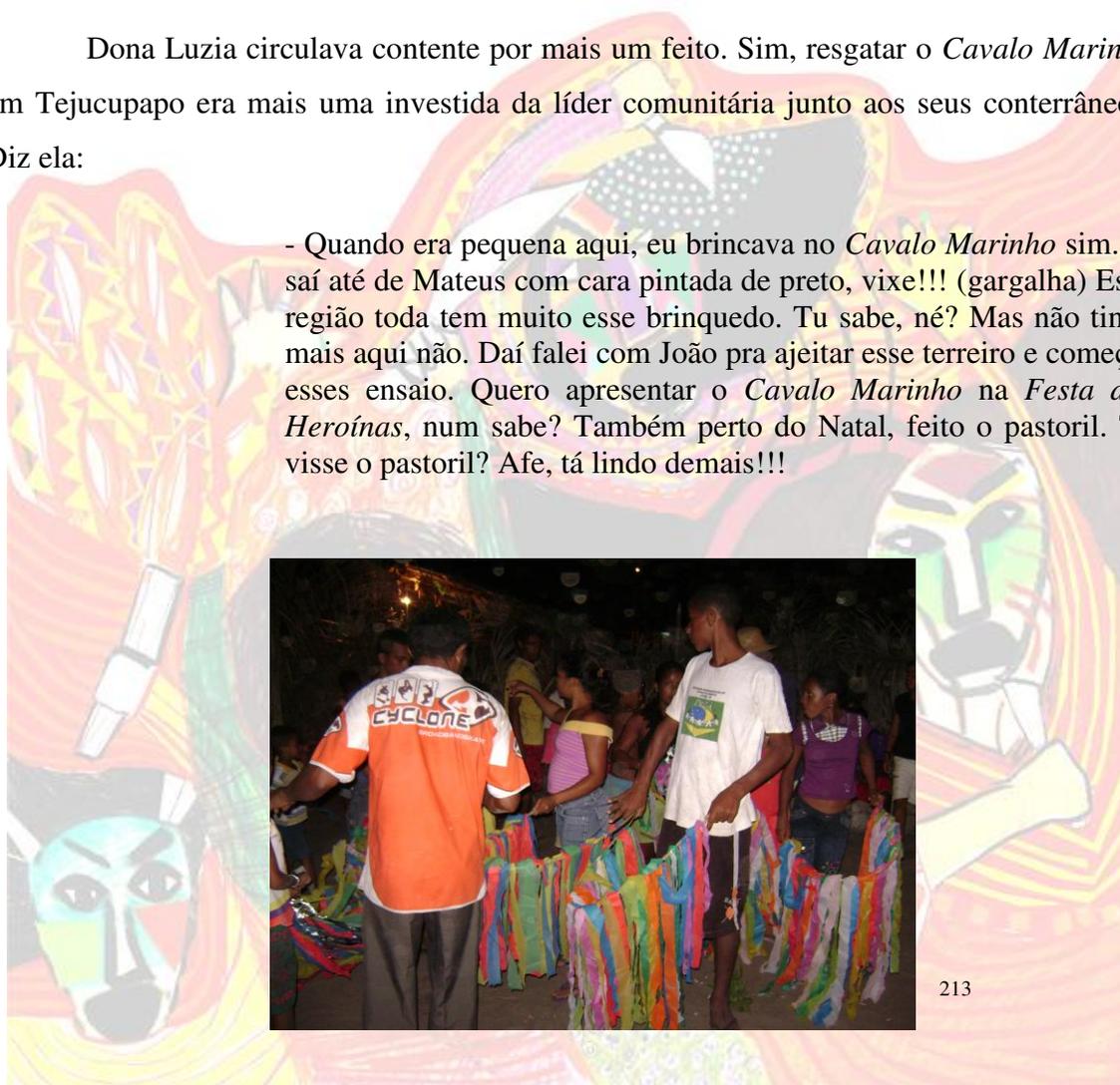
²¹² Imagem das Heroínas de Tejucupapo na Roda de Coco, no centro de Tejucupapo – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

debaixo do banco dos músicos, depois seu companheiro Bastião. Em sucessivas entradas, diversas figuras brincavam comandadas pelo Capitão, que, por sua vez, cavalgava seu rústico cavalo, uma armação feita com madeira e tecido, que vestia como uma saia.

A noite de lua cheia avançava no terreiro, as guerreiras divertiam-se com a comunidade, dançavam e chegavam a se arriscar nas tiradas dos versos das toadas, quase ininteligíveis. Explosões de gargalhadas, Mateus e Bastião agarram alguns meninos que assistem à função, outros correm, outro cavalga também seu cavalinho em rodopios no chão batido. Figuras e outras figuras, e enfim, o Boi.

Dona Luzia circulava contente por mais um feito. Sim, resgatar o *Cavalo Marinho* em Tejucupapo era mais uma investida da líder comunitária junto aos seus conterrâneos. Diz ela:

- Quando era pequena aqui, eu brincava no *Cavalo Marinho* sim. Já saí até de Mateus com cara pintada de preto, vixe!!! (gargalha) Essa região toda tem muito esse brinquedo. Tu sabe, né? Mas não tinha mais aqui não. Daí falei com João pra ajeitar esse terreiro e começar esses ensaio. Quero apresentar o *Cavalo Marinho* na *Festa das Heroínas*, num sabe? Também perto do Natal, feito o pastoril. Tu visse o pastoril? Afe, tá lindo demais!!!



213

²¹³ Imagem do Terreiro do *Cavalo Marinho*, em Tejucupapo. Em foco, Mestre João coordena o ensaio da *Dança dos Arcos* com participantes da brincadeira – Tejucupapo, janeiro de 2010 (foto Luciana Lyra).



214



215

A bandeira que Dona Luzia carregava era a do estímulo às manifestações da região, tendo como ‘carro chefe’ a peça *A Batalha das Heroínas*. Dizia que os jovens de lá não conheciam mais nenhuma brincadeira, que era coisa dos mais velhos, *afinal os jovens só gostavam dos bregas, das músicas que tocam nas rádios*, discurso que denotava uma profunda conflito na comunidade: os mais velhos no lugar do resgate do que *foi* e os jovens como *estrangeiros* e seduzidos pelos ‘valores’ externos, da cultura de massa.

O resgate dos jovens para participação das ações culturais do distrito era equivalente à missão de arregimentar mais soldados para uma luta, soldados estes que, como as guerreiras, ainda margeavam os terreiros de batalha, mas que diferente delas, eram ‘soldados da terra’, ou seja, assim como a farinha era da ‘terra’ porque feita de raiz e não de trigo, do ‘soldado da terra’, pressupõe-se que disponha de dotes específicos para a ‘guerra tejudupapense’. Dizia Dona Luzia:

-Tás vendo Zinho? Esse menino é um danado. Me ajuda em tudo aqui, tudo que é festa. Depois do *Cavalo Marinho* pronto, a gente vai organizar a quadrilha pro São João. Ele puxa Quadrilha e dança um Caboclinhos em Goiana, que só vendo.

²¹⁴ Imagem do Terreiro de *Cavalo Marinho* de Tejudupapo – Em foco a guerreira Viviane Madu com criança integrante da brincadeira – Tejudupapo, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra)

²¹⁵ Imagem do Terreiro de *Cavalo Marinho* de Tejudupapo – Em foco as figuras de Mateus, Bastião e Mestre Ambrósio – Tejudupapo, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra).



216



217

Festa de Natal, 23 de dezembro de 2008, na casa das heroínas, uma pastorinha canta, vestida de vermelho, enquanto espera pela outras que haviam ido em busca de notícias a respeito do nascimento de Jesus. Ela adormece e sonha. Aparecem então as outras pastorinhas, algumas vestidas de vermelho, outras de azul. Cantando, elas se apresentam e anunciam que Jesus já nasceu em Belém, ao mesmo tempo em que decidem iniciar uma viagem até o lugar onde ocorreu o nascimento.

E lá vem o Diabo e depois o anjo Gabriel. E vem o Diabo novamente fazer-se passar por um atraente pastor. Disfarçado, ele se aproxima da Diana e fingindo acreditar em Deus, declara que deseja acompanhá-las nessa viagem. Peregrinos, Herodes, A borboleta, todos atravessam no caminho das pastoras que no fim chegam à Belém, ao redor da manjedoura, cantam em louvor do menino Deus, comemoram a derrota do Diabo e cantam as suas despedidas.

À frente das pastorinhas, meninas e jovens tejudcupapenses, vê-se Dona Luzia. Entusiasmada com a participação, relata:

²¹⁶ Imagem do Terreiro de *Cavalo Marinho* de Tejudcupapo – Em foco a figura do Mateus preparado para a brincadeira – Tejudcupapo, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra)

²¹⁷ Imagem do Terreiro de *Cavalo Marinho* de Tejudcupapo – em foco a carcaça do Boi da brincadeira – Tejudcupapo, janeiro de 2009 (foto Luciana Lyra).

- Esse é o terceiro ano do Pastoril. Agora tá melhor que a gente conseguiu as roupa. Vamos colocar o palanque aqui na frente da casa pra apresentação. É assim, de pouquinho que vamos estimulando os jovens a participarem dessas brincadeiras, né, minha filha?



218

Não era festa neste dia de abril em 2007, mas os jovens tocavam flauta doce e violão com orientação de um professor, numa sala bem equipada e iluminada pelo sol do início da tarde. Em salas sequenciais, meninas modelavam mulheres em suas mãos, bonecas artesanais das heroínas tejudupapenses, suas possíveis ancestrais feitas de papel reciclado. De súbito, uma música era escutada, um maracatu.

Perto do palco construído de alvenaria e azulejos verdes, Dona Luzia, Joana e Canu preparavam-se para assistir ao ensaio das alunas de dança do Núcleo Nassau²¹⁹ instalado às margens da rodovia, no sentido de estimular crianças e adolescentes do distrito numa educação dita complementar, em torno de conteúdos artísticos e esportivos.

²¹⁸ Imagem dos figurinos das pastoras do Pastoril de Tejudupapo, dispostos nas araras da *Casa das Heroínas* - Tejudupapo, dezembro de 2007 (foto Luciana Lyra).

²¹⁹ Há alguns anos, as empresas de Cimento Nassau começaram a desenvolver o Projeto Associação Núcleo Social Nassau, que atende 263 jovens carentes, de 12 a 24 anos, que moram na comunidade de Tejudupapo, em seu entorno e nas comunidades das praias do município de Goiana (GO). O projeto desenvolve atividades de educação complementar, esporte, desenvolvimento profissional, empreendedorismo e apoio psico-pedagógico, preparando os jovens para a inserção na sociedade, com capacidade para se tornarem multiplicadores do conhecimento adquirido.

Eva, cicerone das visitantes, funcionária da ONG e única filha mulher de Dona Luzia, explicava todas as ações da instituição, resvalando em seu discurso que a havia limitação acerca da participação de alguns jovens, ou seja, existia um processo de marginalização na própria situação de marginalidade que vivem os alunos do Núcleo.

220



221



222

223

²²⁰ Imagem dos alunos de Música, em aula no Núcleo Nassau – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

²²¹ Imagem dos alunos de Música, em aula no Núcleo Nassau – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra)

²²² Imagem dos alunos de Dança, em aula no Núcleo Nassau – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

²²³ Imagem dos alunos de Artes Plásticas, em aula no Núcleo Nassau – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).



224

Enfim...

O *Cavalo Marinho*, em 2009. O *Pastoril*, em 2008. O *Núcleo Nassau*, em 2007. Três memórias, três imagens no seu fio de tempo e de repente algo acendia: uma reflexão...

Essa bandeira em defesa e estímulo da cultura da região era de fato legítima, no entanto Joana observava que por trás deste interesse nostálgico sobre um modo de vida passado com as brincadeiras populares, como o *Cavalo Marinho* ou o *Pastoril*, ou mesmo a proposta educativa da ONG havia uma intenção de transformação da brincadeira ou mesmo a educação para arte em algo eminentemente estético para apresentações públicas e entrada no mercado cultural, uma profissionalização na ostentação de uma máscara do que se é autêntico da região, negligenciando a experiência nos brinquedos e mesmo a compreensão de suas transformações através dos tempos.

Sem nenhuma apologia purista em relação à cultura popular, nem mesmo o desejo por sua homogeneização, mas observando estas ações das margens, onde ela se encontrava, Joana pensava como Turner, que descuidar da ideia de experiência no cerne de uma

²²⁴ Imagem de escultura de Heroína de Tejucupapo feita pelos alunos do Núcleo Nassau – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

comunidade, é levar o que está vivo e latente às catacumbas ou mesmo querer ressuscitar os mortos e os deixar sair dos cemitérios para os terreiros a assombrar e oprimir às custas do resgate de uma suposta identidade cultural ou de uma profissionalização pela arte.

A peça *A Batalha das Heroínas* não somente existia pela pulsão única de uma líder comunitária que estetizou a História, mas por que o espírito guerreiro animava esta mesma líder e ecoava nos seus conterrâneos numa experiência coletiva, reafirmando a necessidade da brincadeira. O *Coco de roda* e a *Ciranda*, manifestações eminentemente femininas, também pulsavam no sentido da experiência. De mãos dadas, batendo pés no chão e unindo ventres em umbigadas, mulheres exorcizavam os fantasmas da violência e do descaso social, ressignificando seu sexo. Faziam sentido.

Na realidade, analisava Joana, tratava-se não somente de permitir ver o que brota de novo, no caso, os jovens ou as guerreiras como estrangeiros às margens do processo, mas também fomentar outra maneira de ver velhas tradições, sem discriminar a pluralidade, a multivocalidade, a dispersão. O discurso nativista obcecado pelo resgate das raízes, temeroso pela perda da identidade, fazia como que o território fosse fortemente demarcado. Barreiras fossem levantadas, reforçando distinções e desperdiçando alianças profícuas no combate às diversas opressões.

Joana sentia que, mais uma vez, a contradição estava na raiz da questão: levantar novas bandeiras e trazer novos aliados, demonstrando que os brinquedos os identificavam como comunidade poderia os libertar se provenientes da experiência, principalmente se relacionada ao processo educacional, mas com uma liberdade que acaba por estar intimamente ligada à premissa da indústria cultural, que por sua vez, se forma do interrelação entre real e imaginário, a partir do cotidiano.

Dessa maneira, o movimento se faz duplamente e concomitantemente entre a ritualização (experiência) e a mercantilização dos brinquedos e da educação para arte, eles se aproximam da vida nas pulsões míticas e existenciais, mas da mesma forma correm para o mercado, às margens, no resguardo de sua independência.

Absorver o estranho e o estrangeiro, reconhecê-lo na diferença, seria assim condição básica para a permanência destas bandeiras hasteadas. Sendo assim, o compromisso com o *brega* desejado pelos jovens ou com a peça das guerreiras não significa uma traição aos brinquedos ou à peça das heroínas, mas uma experiência de olhar para margem em busca de uma autonomia.

O que a guerreira percebia era um jogo de opressões. Enquanto Dona Luzia era oprimida por instituições e pelo mercado cultural a produzir algo unicamente estético e autêntico, quando deveria surgir de uma experiência, também sob a máscara da opressora, demarca espaços, criando regras e limites para participação das ações culturais promovidas ou mesmo das ações dentro da ONG estrangeira, onde ela tem participação ativa como liderança comunitária.



(VI) Tejucupapo em dois tempos



225

Eram pontos de fogo do andar de cima, do avião. A chegada ao Recife era uma visão de fogueiras na madrugada, mais uma vez o retorno. Depois de curto sono na casa do Prado, de acolhida da saudade na casa natal, o preparo para mais uma viagem... Joana foi...

Sair da capital e ir para Tejucupapo era um processo de interiorização. Foi... Deixou a BR-101 e avançou pela Rodovia Osvaldo Rabelo às 14h... Treze quilômetros após, passava o portal e era mais uma vez bem-vinda à *Terra das Heroínas*. Era 19 de abril de 2008, Dia do Índio, mas nas Trincheiras, não só indígenas, mas holandeses e heroínas misturavam-se no primeiro dos ensaios pré-gerais para *A Batalha das Heroínas*.

Era o segundo ano de pesquisa de Joana e ela estava ansiosa por rever os moradores da comunidade, especialmente aqueles que estabeleceram maiores trocas com ela, em 2007... Dona Luzia, Nuca, MÔ, Índia, Wedson, Neguinho, Selma, Carmem, Dona Biu de Vinuca, Dona Biu Brito, Dona Mada, Eva, Zinho. Todos estavam lá, com exceção de Dona Zinha que estava doente. Além desses, cerca de 100 atores preparavam-se para o domingo seguinte de apresentação.

²²⁵ Imagem da encenação *A Batalha das Heroínas* – Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

Neste primeiro ensaio pré-geral era visível a alegria dos participantes com a brincadeira. Carlos Carvalho orientava o que seria seu último ensaio junto aos atores tejudcupapenses. Diretor de teatro conceituado em Recife, abraçara o grupo desde sua atuação no documentário realizado²²⁶ em 2002. Percebendo o interesse de Joana no teatro do distrito, Carlos solicitou sua ajuda nos ensaios junto à Dona Luzia. Não voltaria mais na condição de orientador. No ano de 2008, além do afastamento voluntário de Carvalho, outra novidade era a contratação de Marcos, um professor de Goiana, que tinha sido chamado para a melhoria do texto narrativo, acompanhando também a encenação.

E o segundo ensaio transcorria... De súbito, Dona Luzia passou o microfone para Joana, que, lançou-se a falar, dando orientações acerca de: Distribuição no espaço; Concentração; Intenção nas cenas; Marcações; Canto e falas. Os atores da comunidade solicitavam-na. No dia seguinte, dia da inconfidência, complementando a tríade de ensaios pré-gerais, Dona Luzia contou com menos participantes por conta do feriado e a possibilidade das marisqueiras intensificarem seu trabalho na venda das ostras na praia, mas um número atento e ativo de integrantes da comunidade lá estava.

Joana percebia que com a condução de Carlos de Carvalho no ano anterior e no ensaio do dia 19, existia uma maior concentração e mais rigidez na obediência às marcações, do que seguindo à condução de Dona Luzia ou de seu filho. Sob a condução destes, visualizava um campo de espontaneidade que sentia como positiva a cada preparo da performance. Os integrantes da peça tomavam conta da cena, borravam-na afirmando sua autonomia, não tão afeita aos formalismos do teatro convencional.

No dia 25 de abril, uma sexta-feira, depois de uma passada em Goiana para investigação na biblioteca pública e nos arquivos da prefeitura, Joana seguiu para Tejudcupapo, onde encontrou Dona Luzia e uma intensa produção para a festa de inauguração da *Casa das Heroínas*. Na inauguração, roda de coco, toadas e a cerimônia

²²⁶ BRANDÃO, Marcílio. *Tejudcupapo: um filme sobre mulheres guerreiras*. Recife, Página 21, 2004.

solene de abertura das festividades daquele ano, afinal, o teatro iria completar quinze anos e todas as pompas eram preparadas para o *debute*.

Sob forte chuva e grande animação, Festa e Peça aconteceram no fim de semana que se seguiu. Diferente do ano anterior, que ostentou céu claro e dias de estio, o ano de 2008, batizou o evento, deixando figurinos e corações encharcados de emoções, ao serem sopradas as quinze velas que ornamentavam o bolo de dois metros de comprimento, confeitado pelas próprias heroínas.

Como testemunha, Joana acompanhou cada passo do evento, participando ativamente do ensaio geral no sábado 26 e até da feitura de objetos cênicos para apresentação do espetáculo no domingo 27. Joana foi acolhida efetivamente, foi recebida com júbilo por Dona Luzia e todos os integrantes da peça, registrando, com alegria, a experiência. Ela só não imaginava, realmente, que ali estava por findar um ciclo de relações tranqüilas, de parceria familiar e de confiança mútua, afinal o espetáculo *Guerreiras* anunciava-se gradativamente, minando a possibilidade de ações pacíficas adiante.



O mês de abril de 2007 foi marcado como a primeira ida efetiva de Joana ao campo. Havia tido um encontro com Dona Luzia em 2006, quando pediu permissão para iniciar a pesquisa, entretanto aquele ano era o primeiro em que podia apresentar-se oficialmente como aluna de doutorado do *Instituto de Artes* e também pesquisadora do NAPEDRA-USP.

²²⁷ Bolo comemorativo da festa de quinze anos de 'A Batalha das Heroínas' – Tejucupapo, abril de 2008. (foto Luciana Lyra).

Naquele tempo, entendia como seu objeto de pesquisa: a performance das mulheres de *Tejucupapo* e por isso havia percorrido os 70 km que separavam Recife do distrito goianense... Joana estava ansiosa, pois Dona Luzia e outras mulheres esperavam-na, também assistiria, pela primeira vez, a encenação de *A Batalha das heroínas*.

Enfim, Joana chegava ao lugarejo.



228

Dona Luzia bem sabia por que Joana estava lá. Era pelas mãos do *teatro*, que *Joana* estava sendo levada a *Tecucupapo*... O *teatro* e o *espírito de luta* as unia. Há exatos quatorze anos, Dona Luzia, embora nunca tivesse assistido a um espetáculo cênico “oficial” em toda a sua vida, havia transformado um fato histórico numa peça teatral. Era a batalha de mulheres tejucupapenses contra os invasores holandeses no longínquo século XVII. Um fato pouco investigado, no qual pela primeira vez no Brasil, registra-se a participação de um coletivo de mulheres em conflito armado.

²²⁸ Imagem de pesquisa de campo na *Casa das Heroínas*, em foco Dona Luzia Maria da Silva e Luciana Lyra – Tejucupapo, janeiro de 2008 (foto Viviane Madu).

No entanto, para contar como tudo começou, Dona Luzia, boa contadora de histórias, gostava sempre de voltar ao começo... Olhando fundo para Joana, pegou fôlego e desabou a falar... Dizia de certo Pernambuco do tempo dos holandeses. Um tempo de invasão, lembrou Joana, um tempo de produção açucareira desorganizada, de fuga de negros, de quilombos consolidados.

Dizia de certa Goiana, município da zona da mata norte de Pernambuco, Gueena ou Guayanna, ancoradouro. Este nome havia sido dado ao principal rio da cidade do mesmo nome por este servir de porto às embarcações de grande e pequeno porte que ali chegavam, vindas inclusive do mar.

Segundo Milliet (1845) (apud FREIRE, 2000, p. 28), “o porto de Goiana fica a três léguas do mar e tem bastante fundo para os navios costeiros de grande porte; seu distrito é um dos mais férteis da província de Pernambuco, e abrange além da freguesia da cidade, as das povoações de Tejucupaba e de Itambé. O solo é arenoso nas imediações da costa e, afastando-se desta, de massapê em uns pontos e saibrosa em outros; contudo é excelente para a cultura de coqueiros, de abacaxis, de canas e de cereais”.

Sabia-se que antes de surgirem os engenhos de açúcar, a riqueza maior das matas que circundavam Goiana e muito cobiçada por portugueses e, principalmente, franceses, era o pau brasil. Dona Luzia lembrou que a região de Goiana era habitada por tribos indígenas, umas pacíficas como os Tabajaras aliados aos portugueses, outras guerreiras como os Potiguares, que se uniram aos franceses, no contrabando do pau brasil.

Os olhos de Joana pareciam fumegar de avidez por mais saber... Seu fogo incendiou a Biblioteca Municipal de Goiana e depois de Tejucupapo atrás de entender, ainda mais, o curso dos acontecimentos. Foi lá que soube que a participação do povo goianense no processo político brasileiro é histórica. Desde cedo foram conhecidas as tradições em movimentos de cunho liberal como a primeira assembléia reunida na América, em 1645, na aldeia Itapeçerica – a dos índios que pleiteavam governo representativo; e a campanha

republicana, já em 1849, com a participação popular, de políticos, da imprensa e da Maçonaria; entre tantas outras.



229

Para saber sobre os escravos, Joana leu o historiador Pereira da Costa (apud FREIRE, 2000, p. 29), que fala da existência de um quilombo em Goiana, formado a partir de escravos fugidos dos engenhos da redondeza ou mesmo de outros lugares... Era realmente um espírito de luta que pairava sobre aquele lugar, pensava ela.

Contudo, nas muitas idas e vindas à Biblioteca, nas conversas com Dona Luzia e na observação das pessoas do lugar, Joana sentia algo no espírito do povo além do engajamento político e das batalhas, era algo de festa. Eles estavam sempre a comentar sobre as comemorações coletivas, como se estivessem sempre na tocaia dos festejos, dentre eles os juninos eram os mais esperados.

A festa de São João, uma das mais populares, foi introduzida pelos portugueses em 1583 e era muito apreciada pelos índios por causa das fogueiras. O ciclo junino se encerra com o terceiro santo da tríade (Santo Antônio, São João e São Pedro). São Pedro é o padroeiro de *Goiana* que já teve o nome de “Cidade de São Pedro”. Todos os anos, é realizada uma procissão fluvial com saída do engenho Japomim, onde estão fincados os marcos do povoamento de *Goiana*.

²²⁹ Imagem da *Biblioteca Pública de Tejucupapo* – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

Durante o ciclo junino e em outros períodos, o *coco* é dançado por toda *Goiana*, mas em um dos seus distritos, ele parece ser intensamente apreciado pelas mulheres, lá, em *Tejucupapo*... Esta sonora palavra, que deu nome ao lugarejo, é originária da palavra *Tuiuc-paba, lamaçal*. Em grafia antiga era *Tejucopaba ou Tijuopaba*, freguesia da Província de *Pernambuco*, na comarca de *Goiana*; assentada numa eminência na vizinhança do mar, doze léguas ao norte da cidade d'*Olinda*.

O *coco de roda* era uma dança escrava, muito usada nas festas das moagens dos engenhos já nos idos coloniais. Os escravos se reuniam nos pátios das senzalas e, ao som dos bombos e ganzás, dançavam dando umbigadas entre os pares e palmas no acompanhamento, mantendo a sensualidade tão presente nas danças africanas.



230

No passado, *Tejucupapo* era tipicamente colonial. A Igreja no centro da rua principal, a Avenida Goiana, uma praça na frente, e nesta, um Cruzeiro. Segundo alguns moradores, nesta praça fica um cemitério, pois foram encontradas ossadas quando de escavações para reforma da mesma. Mas ninguém sabe informar a qual período pertence.

²³⁰ Imagem da Roda de Coco das Heroínas, na Av. Goiana. Em foco, Maria Grande puxando a toada – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

Dona Luzia conta que Tejucupapo tinha uma vida pacata, onde o povo simples vivia da pesca e da roça, principalmente de mandioca. As mulheres faziam o “Pichaim de coco”²³¹ e a “Broa de Goma”, que eram comercializadas nas ruas e feiras da cidade. A renda de bilro também era feita pelas mulheres, utilizando-se da palha da bananeira para enchimento das almofadas. As mulheres contam que as rendas eram vendidas “em outros lugares” pelos maridos das rendeiras.

Mas foi neste mesmo pacato lugar, no século XVII, que pudemos registrar o primeiro combate regido por mulheres brasileiras. Uma batalha, onde as mulheres venceram o exército invasor holandês, com a força de amazonas, de verdadeiras guerreiras. Sobre este fato decisivo para a comunidade e já contado a Joana por Dona Luzia, diz o historiador Henrique Capitolino Pereira de Melo, em 1879:



Nassau o grande general Hollandez deu um braço d’armas à província de Pernambuco! Representava elle uma donzela, com uma cana de assucar na mão direita e um espelho na mão esquerda, em que se mirava. Fora melhor e muito mais acertado que, em vez do espelho, ella tivesse em uma das mãos a espada, porque incontestavelmente Pernambuco é a Sparta Brasileira, é o berço do heroísmo. O espelho o que symbolizaria?(...) Elle quis, sem dúvida, representar com o espelho o passado da nossa província, que se retratava no presente, pois que ella tímbrava em ser sempre heroica e seguir paripasso as acções de seus antepassados, que estavam estampados no espelho, visto que ainda não haviam sido desmentidas. As heroínas de Tejucupapo, ei-las que surgem para comprovar este facto. Numa noute do ano de 1646, hollandezes enfraquecidos de batalhas perdidas no Recife e em outros pontos de seu domínio, levantaram âncora e dirigiram-se para *Tejucupapo*, pretendiam tomar por sorpresa *S. Lourenço*, uma de nossas mais antigas povoações. Mas a ousadia como em outras muitas vezes custou-lhes caro, pois que os nossos sempre velavam e se dormiam tinham armas às cintas: dormiam como guerreiros! Avisados os habitantes desse pequeno povoado, que ao todo podiam perfazer o número de 100, da aproximação dos Hollandezes, recolhem-se todos a um reducto cercado de pão a pique, que haviam preparado, porque por vezes foram atacados e, com seu Sargento mor de milícia, *Agostinho Nunes*, esperam os inimigos. Ficam fora do reducto, 30 homens dos mais robustos e destemidos, ao mando do bravo mancebo *Matheus Fernandes*, com o fim de perseguir os hollandezes, nas emboscadas. Apenas avistam os inimigos, derrubam com duas balas o major Hollandez que os capitaneava, e começa, de ambos os lados, um combate activo e terrível.

²³¹ *Pichaim de coco* é um bolinho feito com coco ralado, farinha de trigo, ovos e açúcar.

Não obstante o fogo vivo que lhes fazem os 30 patriotas, commandados por *Matheus Fernandes*, investem os *Hollandezes* contra o reducto, que resistiu com um denodo admirável! Em um espetáculo sublime o que apresentava a guarnição deste forte: as mulheres animavam seus pais e esposos, e no mais encarniçado da luta apresentavam-se como anjos da vitória, distribuindo pólvora, encorajando os enfraquecidos, e victoriando os destemidos! Uma dellas assoma do alto da estacada, tendo uma das mãos a imagem do Crucificado e na outra uma espada, com que anima suas companheiras ao combate! Que majestoso espectáculo nos apresenta este consorcio da religião e da pátria de Deos e do lar, da crença e da honra, por amor do qual combatiam tão denodamente. Estas heroínas não mais de Pernambuco, mas do Brasil, do Universo.(...) As heroínas redobram de valor, já não são guerreiras, são legiões de morte, já não são mulheres, são anjos da Victoria!(...) Os nomes dessas heroínas ficaram no esquecimento, mas suas acções ergueram-lhes um altar no coração de todos os Pernambucanos, de todos os brasileiros.(...) Tejucupapo, theatro desta acção admirável, recebeu no dia 7 de Dezembro de 1859, um visita de S. M. o Snr. D. Pedro II, que por este acto quis mostrar o apreço que lhe merece as acções heróicas de nossas compatriotas (MELLO, 1980, *fac símile* de 1879)

Naturalmente, Dona Luzia conta de forma mais simples a batalha das heroínas nas trincheiras, em abril de 1646, mas conta com a força épica de um fato atual, que rege sua vida e a vida de toda a comunidade no “momento agora”, em particular das mulheres tejucupapenses. A Batalha das Heroínas marca o cotidiano e mantém acesa a chama da luta contra a pobreza e todas as suas conseqüências negativas.

Joana percebia que as mulheres aguerridas, as quais mereceram, no passado, a visita e o apreço do imperador Pedro II, continuavam a comandar os destinos da comunidade, enquanto imagem. As mulheres de Tejucupapo ainda são guiadas por um espírito de luta que, segundo relatam, se deve ao fato de “correr nas veias o sangue de Maria Camarão, a grande heroína da batalha das Trincheiras”.

Elas dizem que no dia-a-dia haverá momentos de recuar e avançar, mas “o sangue de Maria Camarão sempre vai correr nas veias”, por isso, jamais abandonarão o campo de batalha, sem que tenham nas mãos, a bandeira da vitória. Esta imagem da batalha vitoriosa antepassada acompanha a trajetória de Tejucupapo.



232

Foi num processo de amálgama entre o fato histórico da batalha das mulheres e toda uma rede de símbolos ligados à batalha, aos costumes, às crenças, narrativas e atividades do lugar, que impulsionaram Dona Luzia a criar o espetáculo *A Batalha das Heroínas*, que é vivenciado em sua forma teatral todos os anos, desde 1993, no último domingo de abril. Vivenciado por atores conhecidos na região: os próprios habitantes de Tejucupapo, atuando sobre o passado em ação *presentificado*.

É evidente que poder de restauração ritual da *imagem da batalha* pelo *teatro* conduz o lugarejo na resistência à precariedade e na luta por melhores condições de vida, pois somente no ano 2000, por exemplo, a prefeitura terminou as obras de canalização de água, e, em muitas partes do lugarejo não existe saneamento básico, principalmente nos povoados mais pobres, como na *Rua do Inferno* e no *Sítio Nova Divisão*. Muitas mulheres ainda vão para a beira dos rios para lavar a roupa e encherem seus reservatórios de beber e cozinhar com a água que pegam nas cacimbas, provenientes de olhos d'água existentes, muitas vezes, a alguns quilômetros mata adentro.

²³² Imagem da escultura de *Maria Camarão*, no centro de *Tejucupapo* – Tejucupapo, em abril de 2007. (foto Luciana Lyra).

Com toda a investigação, Joana percebia que apesar dos fatos históricos e sociais de Tejucupapo serem fascinantes e, muitas vezes assustadores ante a precariedade da comunidade, pareciam vir de um passado datado e fixo, quando postos como dados, simplesmente. Joana estava mais interessada no entrelaçamento do passado com as histórias existenciais das figuras do povo de antes e de agora, pois começava a entender que era nesta fricção, que o imaginário descortinava-se vivo, presente, corporificado, material.

É o povo que diz, com respeito, que a água no tempo da colônia e do império era tirada de cacimbas e dos rios de Tejucupapo, utilizada tanto para cozinhar, como para beber, e que essa prática ainda persiste. Também fazem parte da história popular, alguns costumes como a confecção de redes para pescaria pelas mulheres dos pescadores e o fato das crianças andarem nuas até certa idade, quando passavam a usar o “gibão”, uma espécie de túnica.



233

Outros costumes antigos ainda são encontrados no cotidiano dos moradores de Tejucupapo: a lenha para o fogo é tirada da mata e carregada na cabeça; ainda se encontram em casas o pote de barro para a água e fornos, fogões feitos de barro, alguns deles possuem

²³³ Imagem de artefato cênico desenvolvido pela pesquisadora junto aos integrantes da peça *A Batalha das Heroínas* – Tejucupapo, em abril de 2008. (foto Luciana Lyra).

uma chapa de ferro utilizada para fazer beijus de massa de mandioca e de goma; a vassoura é feita de plantas rasteiras. Algumas mulheres mais crentes utilizam plantas específicas para fazer vassouras como a popularmente chamada de “vassoura de botão”, que segundo elas tiram as energias negativas da casa.

Esses costumes não foram mencionados em nenhuma das fontes bibliográficas, ficando assim perdidos na história. Nenhum dos livros vistos e revistos por Joana também fala sobre a pescaria nos mangues pelas mulheres, embora essa seja atividade imprescindível na construção do imaginário e da vida social de Tejucupapo. Imperativamente, Joana precisava encontrar outras mulheres da comunidade, conversar com elas, senti-las.



234

Em início de tarde, dia vinte e seis de abril, embaixo de um sol intenso, um encontro na *Casa das Heroínas*, uma espécie de reconhecimento entre Joana e outras mulheres de Tejucupapo. Além de Luzia... Selma, Mada, D. Biu Brito, D. Biu de Vinuca, Carmem, Eliane, Eva... Num círculo de cadeiras escolares, elas esperavam Joana como quem espera

²³⁴ Imagem de mariscos na cestaria – Tejucupapo, em abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

uma professora em aula. *Joana* foi, aos poucos, falando da pesquisa. Elas, silenciosas, descobriam em *Joana* o começo de alguma palavra.



235



236

Dona Biu de Vinuca, uma das mais velhas atrizes da *Brincadeira das Heroínas*, saltou do silêncio... Falava sobre a importância do espetáculo na vida delas e, de como, em cena, entravam num espaço *entre*, um estranhamento em relação à vida cotidiana, como se o processo do teatro irrompesse a camada da heroína do dia-a-dia, apontando para a experiência de fluxo, “onde ações parecem seguir umas às outras de acordo com uma lógica interna sem necessidade de qualquer intervenção consciente”.

Às 15h, a imensa concentração em frente à *Casa das Heroínas* na espera do ônibus para subir ao *Monte das Trincheiras*, denotava que todos estavam organizados para o ensaio geral do espetáculo. Na realidade, toda efervescência que começava a se dar em torno da *Festa das Heroínas* e sua culminância no espetáculo teatral *A Batalha das Heroínas*, parecia anunciar adiante um acontecimento da ordem da passagem, da ordem da performance, do indizível.

²³⁵ Imagem da Casa da Heroínas – Tejucupapo, janeiro de 2008 (foto Luciana Lyra).

²³⁶ Imagem da entrevista de Luciana Lyra com as Heroínas de Tejucupapo – Tejucupapo, janeiro de 2008 (foto Viviane Madu).



237



238



239



240

Às 15:30h, subimos ao *Monte das Trincheiras*, onde acontecera efetivamente a batalha de 1646. Ao centro de um espaço descampado, um mastro, *o obelisco das Mulheres Heroínas de Tejucupapo*. Um sinal de homenagem e culto aos feitos heróicos antepassados. Lá o ensaio geral aconteceria. O palco da batalha seria o palco do espetáculo. Guerra e festa, passado e presente estavam por se amalgamar.

²³⁷ Imagem do transporte para os ensaios de *A batalha das heroínas* no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra)

²³⁸ Imagem de placa indicativa para o *Monte das Trincheiras* -Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

²³⁹ Imagem de Ensaio de *A Batalha das Heroínas* no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

²⁴⁰ Ibid.



241



242



243

Joana entendia, cada vez mais, por que estava ali! Parecia uma necessidade de se conhecer mais, de respirar melhor e fazer respirar a sua arte. *Joana* sentia que sua imagem de guerreira encarcerada em paredes, na vivência com este povo, começava a se esgarçar, abrindo-se para um *Universo* de outras guerreiras.

²⁴¹ Imagem do Obelisco das Heroínas de Tejucupapo, no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

²⁴² Imagem da Heroína Dona Zinha em ensaio para a encenação *A Batalha das Heroínas*, no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

²⁴³ Imagem de Ensaio de *A Batalha das Heroínas*, no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

Tejucupapo parecia ser também sua casa e é universo, pensou Joana, é um lugar amado onde o vento habita, o vento que traz memórias, que sussurra os “inexplicáveis” acasos, por meio dos quais, sua vida vem se realizando. Tejucupapo levanta um cheiro de mar, que Joana conhecia de sua infância na ilha de Itamaracá, um cheiro de maré familiar, de águas compostas de um doce sal, movimentadas entre as raízes do manguezal. O manguezal turvo, de lama mole chamava Joana, queria a engolir.

Talvez agora precisasse voltar à casa de Dona Caçula, onde estava hospedada. Dona Caçula, um senhora gentil e prestativa, tia e vizinha Dona Luzia, preparara uma cama encoberta de um verde cortinado para proteger o sono dos mosquitos e dos sonhos ruins, alertava. Joana realmente precisava descansar, aterrar o turbilhão de acontecimentos, degustar o alimento das vivências primeiras com as mulheres. O cortinado poderia proteger os pensamentos, guardá-los no interior da experiência. *Joana* necessitava preparar-se para *A Festa das Heroínas*, que começaria no dia seguinte, vinte e oito de abril, findando no dia vinte e nove, com a apresentação da peça pela comunidade.

Entre um instante e outro, entre o que havia passado e o futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no círculo do relógio. O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto, um pouco da eternidade. Apenas um segundo quieto talvez separando um trecho da vida ao seguinte (LISPECTOR, 1974, p. 153).

E já era sábado, dia da festa, Joana sentia-o enquanto atravessava a Avenida Goiana. Palanques armados, vozes em teste nos estridentes microfones, gambiarras de luzes guiavam seu caminho até o centro do lugarejo, em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos. *A Festa das Heroínas* assemelhava-se a uma quermesse, uma mestiçagem do profano com o sagrado, da festa como o anúncio da guerra.

Dona Luzia acompanhava-a em cada passo. As pequenas casas abertas pareciam pedir para que Joana entrasse. Luzia cumprimentava os vizinhos em cadeiras nas calçadas, com a diplomacia de uma líder, apresentava Joana, com orgulho, como se ela representasse a importância de Tejucupapo, aos olhos estrangeiros.

A noite avançou em conversas na rua. Joana reencontrava as mulheres da reunião, as mulheres do mangue, não sujas da lida, mas todas formosas depois de um dia de touca no cabelo. Saias de chita, perfumes intensos, sandálias e coco nos pés. Madrugada adentro, dançou-se, cantou-se, batucaram ganzás, zabumbas e pandeiros. Em determinado momento o recolhimento fazia-se necessário. O dia seguinte seria também longo, de cerimônias e enfim, a apresentação da peça.



244



245

Joana acordou cedo e alegre. Todas as energias despertas, prontas para acompanhar a batalha até a apresentação da peça. O dia 29, iniciava-se com o passeio ciclístico. Um evento que se traduzia por participantes da comunidade que percorriam uma trajetória até o *Monte das Trincheiras*, onde o primeiro a chegar ganharia um prêmio, uma bicicleta. O evento simbolizava a Joana uma grande cavalgada ao campo de batalha. A chegada no espaço e depois o almoço davam prosseguimento ao grande épico, que teve culminância nos preparativos dos atores para a apresentação, às 14:30h, deste dia.

²⁴⁴ Imagem da *Festa das Heroínas* – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

²⁴⁵ Ibid.



246



247



248

Naquela tarde emoldurada por um inusitado arco-íris, *Joana* foi testemunha da bela rusticidade da cena de *A Batalha das Heroínas*. *Joana* entendia que estava diante de uma produção certamente herdeira das formas de teatro praticadas pelo povo, que denomina de teatro das *bordas*²⁴⁹.

²⁴⁶ Imagem do passeio ciclístico durante a *Festa das Heroínas* – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

²⁴⁷ Imagem de Heroínas nos bastidores da encenação de *A Batalha das Heroínas* – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

²⁴⁸ Imagem da família da Heroína Dona Zinha nos bastidores da encenação *A Batalha das Heroínas*. Em foco: Neginho, Dona Zinha, Índia, Mô e Nuca no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

²⁴⁹ Teatro realizado por classes subalternas, às margens do teatro oficial.



250

Uma voz familiar saía de caixas de som em redor do palanque e das arquibancadas. Era a voz gravada de Dona Luzia, que narrava o episódio da batalha tejudupapense, tendo como fundo uma música grandiosa e épica. Enquanto a gravação desenrolava-se, as ações aconteciam obedecendo as marcações estabelecidas nos ensaios.

Camponeses capinavam o mato, enquanto mulheres passavam a vender mariscos, ostras e pichaim de coco, como o fazem na vida real. Como que da ordem do inusitado, um cavalo avança na cena e sobre ele um homem anuncia a chegada dos holandeses ao distrito.

Definitivamente, a personificação das *personas* parecia não equivaler à *encarnação* de uma máscara ficcional ou à representação de um personagem. Como atesta a pesquisadora Maria Angélica Freire:

Especialmente, as mulheres que caracterizam as figuras centrais e decisivas no combate contra o holandês, como Maria Camarão dizem que no momento de entrar em cena são envolvidas de tanta emoção que sentem como se fossem as figuras em pessoa, suas antepassadas. Sentem como se incorporassem (2000, p. 22).

²⁵⁰ Imagem da encenação ‘A Batalha das Heroínas’ – Apresentação no Monte das Trincheiras – Tejudupapo, abril de 2009 (foto João Maria).

Na realidade, pensava Joana, não havia precisamente uma personificação, mas sucessivas metamorfoses, estando aberto às atuantes sair de sua máscara, reassumindo facilmente sua própria personalidade social e, levando, concomitantemente a máscara como impulso para vida cotidiana. Diz Freire:

A realidade de Tejucupapo, na vivência cotidiana, nos mostrou quanto a mulher, que no passado mereceu a visita e apreço do imperador D. Pedro II, em 07 de dezembro de 1859, continua a comandar os destinos da comunidade. Mesmo a baixa escolaridade, a pobreza extrema, a curta visão das oportunidades, não esmaecem o espírito de luta das mulheres locais que, segundo a fala de algumas, se deve ao fato de *correr nas veias o sangue de Maria Camarão, a grande heroína da batalha das Trincheiras* (2000, p. 22).

O processo de atuação, desta perspectiva, estava calcado na ritualização das idiossincrasias das atuantes, no desenvolvimento de suas habilidades pessoais e sociais, em detrimento da interpretação de qualquer papel. Como reafirma Carlos Carvalho, diretor de teatro de Pernambuco:

Ali se vê que o teatro desempenha um papel social e serve como elemento de educação. O teatro de *Tejucupapo* é fundamental para o auto-conhecimento daquela sociedade. Ali, eles estão falando das próprias vidas. É o cidadão-artista dramatizando sua própria história (apud BEZERRA, 2004, p.64).

Ao vivenciar uma guerreira antepassada em *A Batalha das Heroínas*, supõe-se assim que a atuante não é o personagem, mas *não não o personagem*. Também não é ela mesma, mas *não não ele mesma*. Nos interstícios entre as atuantes e as *personas*, os corpos adentram em constantes fluxos e metamorfoses, gerando-se aí a possibilidade de uma ação social para a mudança, no *locus* alternado entre o *eu* e as *alteridades*.

Joana entendia que no estudo aprofundado do espetáculo *A Batalha das Heroínas*, não se deveria deixar de contemplar as abordagens antropológicas que o podem englobar no conceito de *performance cultural*. A amplitude do termo *performance cultural* é notória. Ela é étnica ou *intercultural*, histórica e não-histórica, estética e ritual, sociológica e

política (PAVIS, 1999, p. 143). Pode-se afirmar então, que este conceito aplica-se a uma experiência concreta na cultura.

Na sua obra *A Antropologia da Performance* (1988), Victor Turner relata a experiência do filósofo e antropólogo Milton Singer em viagem ao sul da Índia, na observação de jogos, concertos, peças de teatro, conferências, rituais, cerimônias, festivais e rezadores da comunidade. Enfim, um exame minucioso de tudo o que, para nós ocidentais, usualmente, classifica-se sob a égide da religião, tanto como da arte ou da cultura.

Percebeu Singer a *performance* como sendo elemento - constituinte, comum e mesmo *fundante* - nestas “unidades de observação” da sociedade, que passaram a ser por ele chamadas de *performances culturais*. Singer entendeu, concomitantemente, que as *performances culturais* são compostas pelo o que denomina de “*cultural media*” – modo de comunicação que inclui não apenas a linguagem falada, mas também os meios não lingüísticos como a música, a dança, a atuação, as artes gráficas e plásticas – combinadas em muitos caminhos para expressar e comunicar o conteúdo da então observada cultura indiana.

Por esta perspectiva, ritual, teatro e outros gêneros performativos são, freqüentemente, orquestrações da *media*, não expressões de um *médium* singular. Ele ainda argumenta - expõe Turner - que o estudo de diferentes formas de *media* no contexto social e cultural pode revelar importantes ligações, numa espécie de *continuum* da cidade ou da comunidade.

Turner também explicita que além de reflexos e expressões da cultura, as *performances culturais* são agenciadoras de mudanças, como visto anteriormente. Estas transformações, agenciadas pelas *performances culturais*, surgem das *crises* que se mostram detonadas por *fendas* na estrutura social. Turner (DAWSEY, 2000), enfatiza que as *performances culturais* são experiências de liminaridade e que podem suscitar

estranhamento em relação ao cotidiano. Enquanto expressões de experiências desse tipo, *performances culturais*, sejam elas rituais ou estéticas (*A Batalha das Heroínas*), provocam mais do que um simples espelhamento do real.

Geertz (2008) por sua vez, lembrava *Joana*, também defende que as expressões culturais não são mera reproduções do sistema social, mas sim *metacomentários* sobre a sociedade. Com isso, pode-se pensar que as *performances culturais* não liberam um significado herdado da tradição, mas que o momento da expressão da experiência é ele próprio o *locus* em que as culturas articulam seus significados.

Diz Turner (1988, p. 22) que, nos momentos performativos, instaura-se um modo subjuntivo (como se) de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – *f(r)iccionando*, poder-se-ia dizer – revelando a sua inacababilidade e sublevando os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Desta maneira, *Joana* refletia, as *performances culturais*, como *A Batalha das Heroínas* não produzem um mero espelhamento. A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um “espelho mágico”. (DAWSEY, 2000). Trata-se de um processo de espelhamento interativo e matricial, diz Turner (1988).



²⁵¹ Imagem da encenação ‘A Batalha das Heroínas’ – Apresentação no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2009 (foto João Maria).



252

Se como “espelhos mágicos” dramas estéticos e rituais espelham a vida social, a recíproca também é verdadeira: dramas sociais espelham formas estéticas. Pessoas, que se revelam como *personas*, performatizam a suas vidas (TUNNER apud DAWSEY, 2000). Partindo desta proposição, o *performer cultural* na atuação liminar sob a *máscara ritual* geram um estado de *f(r)icção*, de atrito e desconstrução que é dialeticamente inverso ao da *ficção* (*fictio ou algo modelado, construído*) (DAWSEY, 2000). Nesta perspectiva a máscara que modela também desconstrói, ela produz uma alegre transformação e relatividade das coisas...

²⁵² Imagem das mulheres de Tejucupapo nos bastidores da encenação ‘A Batalha das Heroínas’ – Apresentação no Monte das Trincheiras – Tejucupapo abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

(VII) Joana na tocaia das Heroínas

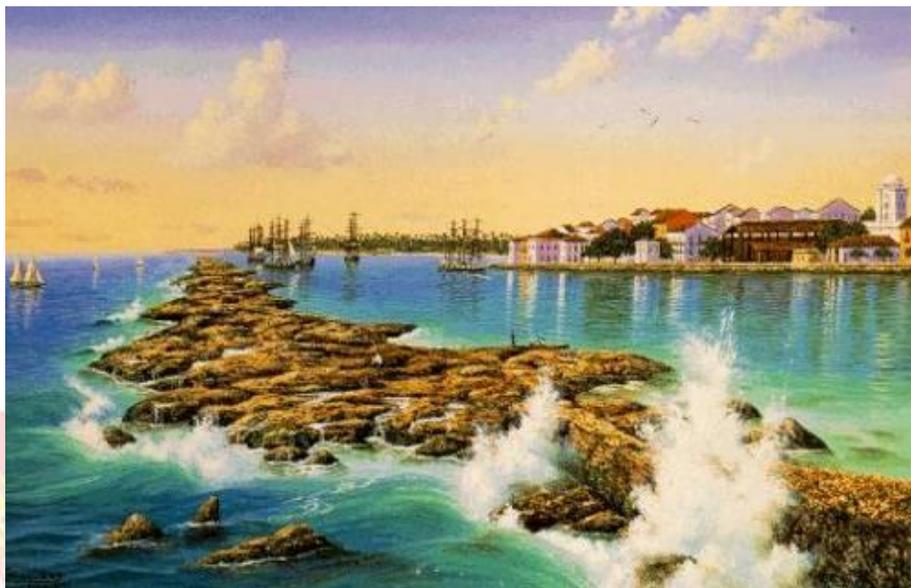
A noite densa e fria em junho de 2006 foi cortada ao meio... Tomada de assalto por olhos sem sono, Joana pensava na continuidade de sua investigação. Não seria mais o universo do *Cavalo Marinho*. Interessava sim, a lida do performer ou do brincante com a máscara, interessava mais a narrativa imagética do mito. Interessava como o mito era articulado e restaurado pelo rito, pela performance. Mas, definitivamente, não seria mais o *Cavalo Marinho* a fonte primeira.

Como que numa pulsação assombrada, um livro projetou-se na estante do quarto. Um livro escuro de rubras letras: *Tejucupapo, História-Teatro-Cinema* (BEZERRA (org), 2004). Joana havia recebido de presente durante seu mestrado. Luiz Felipe Botelho, dramaturgo pernambucano, presenteou-lhe em seu aniversário, um janeiro de 2005. Na dedicatória, um recado: (...) *material bom pra fazer o juízo da gente ferver e se abrir ainda mais, com vontade de criar mais e mais (...)*.

O livro tratava de um acontecimento no interior de Pernambuco, um episódio banido dos livros escolares: a *Batalha de Tejucupapo*, onde se deu a primeira participação de mulheres em conflito armado no Brasil. O livro discorria mais ainda sobre como esta peleja estava sendo revivida desde 1993, pelos moradores da comunidade por meio de uma encenação teatral, sob a direção da auxiliar de enfermagem Luzia Maria da Silva.

O juízo de Joana não só começou a ferver, como pegou fogo e esquentou a noite paulista! Era isso! Quantas coincidências! Joana, seu mito-guia... Uma guerreira. As mulheres de Tejucupapo, também heroínas. Eram elas suas semelhantes! Era como se a mesma imagem conduzisse os universos de Joana e das *Mulheres de Tejucupapo*. Um fio indissociável as unia. A estrutura do mito, a história ou meio sócio-histórico e a psique pareciam formar um só conjunto. Enfim... Joana precisava encontrá-las!

Todas as virtualidades foram tentadas para conseguir contato com Dona Luzia, mas Tejucupapo parecia num lugar recôndito, onde só a presença e a materialidade de uma pessoa perante outra poderiam revelar as intersecções. Joana precisava ir ao Recife, a Pernambuco. Precisava voltar para casa. Voltou!



253

De súbito, pelo céu, os ouvidos surdos de *Joana*, magicamente, escutavam-na. Talhada em nuvens espaçadas e solares, a cidade chamava, a cidade coberta de símbolos. Um voo de medo e solidão parecia guiar *Joana* até a casa, lá, onde habitam os seres protetores. Parecia um diferente retorno, um revolver de dúvidas, questões sobre um passado longínquo histórico, como um porão ausente de luz.

O “fato”, aliado ao argumento racional, surge como outro obstáculo para um imaginário cada vez mais confundido com o delírio, o fantasma do sonho e do irracional. Este “fato” pode ser de dois tipos: o primeiro, derivado da percepção, poderá ser tanto o fruto da observação e da experiência como um “evento” relacionado ao fato histórico (DURAND, 2004, p. 14).

²⁵³ Imagens dos Arrecifes no século XIX. Gaspar Barleus, conta-nos que o nominativo "Pernambuco" deriva dos arrecifes, que os indígenas denominavam "Pedras Furadas". Os Arrecifes serviram de defesa natural à expansão da cidade do Recife, e por isso permitiram as construções tão próximas ao mar.

Quanto mais baixo ficava, mais as vozes do espaço diminuían por uma espécie de pressão aérea. Quase nada se ouvia, os sons eram ininteligíveis na descida a um mundo de refúgio, ainda protegido na mente. *Joana* só a cidade escutava! A cidade se insinuava. Era Recife no crepúsculo do dia. Era rio o que se via primeiro, caminho de águas aparentemente paradas por um olhar de cima. As águas pareciam querer, de pronto, refletir ao longe uma desbotada imagem de *Joana*. Imensidão de águas e casas, que opostamente dialogavam, como se interpenetrassem fundo.

Joana respirava, abria e fechava a boca para que o vento saísse de seus recantos. Não havia mais como voltar... Com força, *Joana* segurou o vento, já era terra. Surdos ouvidos perscrutavam tambores de guerra. *Joana* seguiu! Da porta aberta num andar acima, fez-se uma escada, como num sonho cheio de degraus a descer. *Joana* olhou estes degraus e, com a coragem pertinente ao des-limite dos sonhos, pendeu, deixando Recife percorrer pele, músculos, ossos e coração, paulatinamente.

Enquanto descia, *Joana* sentiu que Recife não era feita somente de formas... Recife é feita das relações de seu espaço e os acontecimentos do passado. Mas Recife não conta o seu passado, ela o contém com as linhas da mão... Nas cidades, parece ocorrer uma tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas, concluiu quando já embaixo estava. Como que na busca do ímpeto de ir sem medo, *Joana* lembrava da origem, lembrava das reflexões de Bachelard:

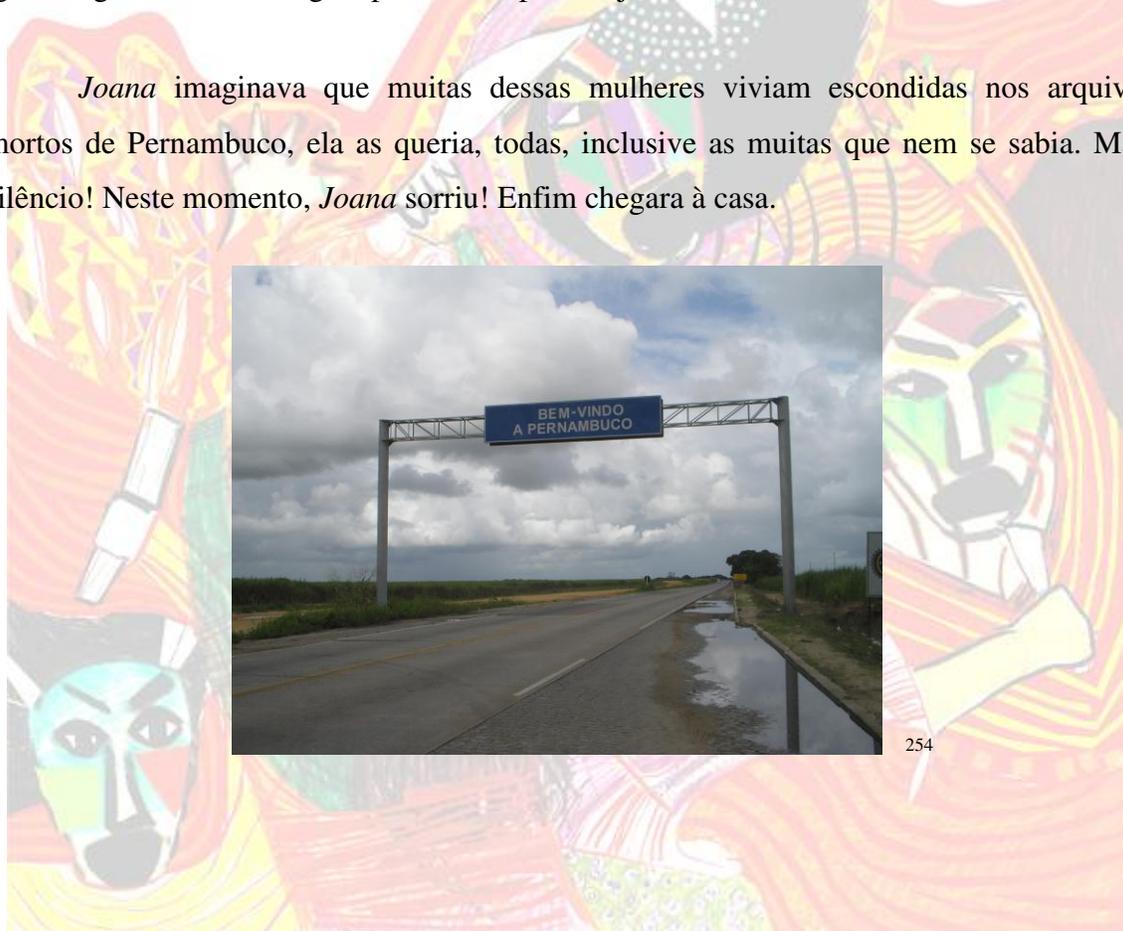
Não é o ‘conhecimento’ do real que nos faz amar apaixonadamente o real. É o ‘sentimento’ que constitui o valor fundamental e primeiro (BACHERLARD, 2001, p. 119).

Joana pensava... Só quem nasceu e viveu nessa “cidade real” é capaz de representar a paixão que sente... A noite já começava a engolir o ensolarado dia, a brisa corria solta, anunciando uma noite enluarada. Era a hora de ir para a casa do pai, da mãe, dela mesma. Era hora de ir mais fundo. No caminho, *Joana* podia sentir o cheiro do mar e o calor das águas nordestes, emocionava-se com isso, parecia querer chorar, até que, sem perceber,

avançou pela *Rua das Ninfas*, no centro do Recife, lá, inusitadamente, podia ver *Dionísio* desfilar com suas bacantes... Esse deus amigo das ninfas que vivem com ele no fundo das águas apresenta muitas afinidades com o elemento úmido, fator universal da fertilidade, a fim de que seu poder de deus fecundo se limite às plantas.

Dos mares surgem algas, pensava Joana. Dos rios que cortam a cidade brotam os mangues; dos mangues, os caranguejos, as ostras, os mariscos e a cultura que hoje se firma, identificando um povo com suas mulheres, organicamente, aquosas, as quais sabem o que querem e constroem um caminho a percorrer por meio da força da arte. Mulheres como Joana. Mulheres na fertilidade da água, da terra, da lama, da lama ao caos em Pernambuco, onde se cria, dá-se cria. Joana queria encontrá-las, essa era a sua luta. A procura por tantas iguais dignificava sua viagem pelos céus, parecia justificar seu retorno, sua existência.

Joana imaginava que muitas dessas mulheres viviam escondidas nos arquivos mortos de Pernambuco, ela as queria, todas, inclusive as muitas que nem se sabia. Mas, silêncio! Neste momento, *Joana* sorriu! Enfim chegara à casa.



²⁵⁴ Imagem da estrada entre *Paraíba* e *Pernambuco* - Abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

Com olhos marejados Joana fitou a casa natal, regozijando-se primitivamente de um novo nascimento. Ao adentrar, parecia um bicho no retorno à toca. Sua casa do bairro do Prado transcendia uma física geografia, construindo um panorama topográfico de afetividades... Lá estavam, pai, mãe, irmãos, cachorros, gatos, árvores, emoções... Ela mesma em fotografias vivas e claras, ela menina, mulher com cantos, corredores, escadas, jardim, quintal, varanda e porão. Sentia-se protegida e este era o fato que, mais uma vez a lembraria do filósofo francês:

A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz (...). É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser jogado no mundo, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa (BACHELARD, 2005, p. 26)

A casa do Prado era grande e encantadora, cheirava terra, contava trinta e dois anos, curiosamente, a idade de Joana, àquele tempo. A casa nascera com ela, crescera com ela, ao mesmo passo, como que simbioticamente. Mãe e pai geraram a casa, como geraram Joana, e ela conhecia, como ninguém, todas as minúcias, delicadezas, fragilidades, as vigas e os pilares de sua casa.

Joana sabia que precisava de imediato buscar um refúgio ainda mais simples na casa do Prado, tinha pressa, precisava refletir, em solidão, sobre as mulheres que a acompanhavam em sonhos e pensamentos, mulheres a sua semelhança. Foi para seu quarto, o indubitável refúgio infantil de sempre, logo então se pôs a fazer uma aventura lúdica no cemitério de papéis e lembranças de séculos passados, tentava, insistentemente, desenterrar avós, mães, madrinhas, irmãs, tias...

Nos papéis rotos de seu pai, encontrava os holandeses e sua trajetória em Pernambuco. Sim, os inimigos estavam ali e estiveram por 24 anos fomentando o comércio do açúcar na Região Nordeste do Brasil colônia, que manteve em exercício a Companhia Holandesa das Índias Ocidentais (1621).

Entre 1630 e 1654, estiveram na capitania de Pernambuco no sentido de restaurar o comércio do açúcar com os Países Baixos, proibido pela Coroa da Espanha. Uma esquadra, com 64 navios e 3.800 homens conquistam Olinda e depois Recife. Com a vitória, as forças neerlandesas foram reforçadas por um efetivo de mais 6.000 homens, enviado da Europa para assegurar a posse da conquista.

Como povo guerreiro, Pernambuco resistiu. Sob o comando de Matias de Albuquerque, pequenos grupos concentraram-se no Arraial do Bom Jesus, nos arredores do Recife. Através de táticas indígenas de combate (campanha de guerrilhas), confinaram o invasor às fortificações no perímetro urbano de Olinda e seu porto, Recife.

As chamadas "companhias de emboscada" eram pequenos grupos de dez a quarenta homens, com alta mobilidade, que atacavam de surpresa os neerlandeses e se retiravam em velocidade, reagrupando-se para novos combates. Entretanto, com o tempo, alguns Índias Ocidentais por entenderem que uma injeção de capital e uma administração mais liberal auxiliariam o desenvolvimento dos seus negócios.

O seu melhor representante foi Domingos Fernandes Calabar, considerado historiograficamente como um traidor ao apoiar as forças de ocupação e a administração neerlandesa. Destacaram-se nesta fase de resistência luso-brasileira líderes militares como Martim Soares Moreno, Antônio Felipe Camarão, Henrique Dias e Francisco Rebelo (o Rebelinho). Com a queda da Paraíba (1634), do Arraial do Bom Jesus e do cabo de Santo Agostinho (1635), as forças comandadas por Matias de Albuquerque entraram em colapso e se viram forçadas a recuar na direção do rio São Francisco. Vencida a resistência portuguesa, com o auxílio de Calabar, o conde Maurício de Nassau passou a administrar a conquista.

Segundo Mello (2001), Nassau era homem culto e liberal, tolerante com a imigração de judeus e protestantes, trouxe consigo artistas e cientistas para estudar as potencialidades da terra. Preocupou-se com a recuperação da agro-manufatura do açúcar, prejudicada pelas lutas, concedendo créditos e vendendo em hasta pública os engenhos conquistados. Cuidou

da questão do abastecimento e da mão-de-obra, da administração e promoveu ampla reforma urbanística no Recife (Cidade Maurícia). Concedeu liberdade religiosa, registrando-se a fundação, no Recife, da primeira sinagoga do continente americano.

Em 1641, após a invasão de São Luís do Maranhão, os neerlandeses expandiram-se para o interior da capitania, verificando-se choques com os colonos já em 1642. As lutas para expulsão do invasor estenderam-se até 1644, nelas tendo se destacado Antônio Teixeira de Melo. Espanha se separa de Portugal, assim formam uma aliança para poderem combater a Holanda.

Num movimento que chama *Inssurreição Pernambucana* ou *Guerra da Luz Divina*, as forças lideradas pelos senhores de engenho André Vidal de Negreiros, João Fernandes Vieira, pelo afro-descendente Henrique Dias e pelo indígena Felipe Camarão, expulsaram os neerlandeses do Brasil. De acordo com uma corrente historiográfica tradicional em História Militar do Brasil (GALINDO, 2005), o movimento assinalou ainda o germe do nacionalismo brasileiro, pois os brancos, africanos e indígenas fundiram seus interesses na expulsão do invasor. A Restauração Portuguesa em 1640 conduziu à assinatura de uma trégua de dez anos entre Portugal e os Países Baixos. Com este abalo ao domínio espanhol, a guerra de independência dos Países Baixos prosseguiu.

Neste contexto de lutas, mais precisamente em 1646, que aconteceu *A Batalha de Tejucupapo*. Naquele ano os holandeses já haviam praticamente perdido o domínio que durante algum tempo mantiveram sobre quase todo o território pernambucano, e como se encontravam cercados e necessitando desesperadamente de alimentos, cerca de 600 deles, saídos por mar do Forte Orange, na ilha de Itamaracá, sob o comando do almirante Lichthant, tentaram ocupar Tejucupapo, onde esperavam encontrar a farinha de mandioca e o caju que as circunstâncias do momento haviam transformado em produtos pelo qual valia a pena arriscar-se em combate. Segundo os historiadores, eles escolheram justamente o domingo para realizar a investida porque era nesse dia que os homens do vilarejo costumavam ir ao Recife, a cavalo, para vender nas feiras da capital os produtos da pesca. Sendo assim, a localidade estaria menos protegida, acreditavam os holandeses.

Mas os estrangeiros foram frustrados em sua intenção porque, segundo o relato anteriormente observado (MELO, 1980), a informação de que se aproximavam iniciou a reação da pequena e valente população local, que tendo à frente quatro mulheres - Maria Camarão, Maria Quitéria, Maria Clara e Maria Joaquina - lutou bravamente contra os invasores, enquanto os poucos homens que haviam permanecido na localidade ocupavam-se em emboscar os assaltantes, atacando-os à bala e não lhes dando sossego.

Os poucos registros informam que elas ferveram água em tachos e panelas de barro, acrescentaram pimenta, e escondidas nas trincheiras que haviam cavado, atacavam os holandeses com a mistura jamais esperada por eles. Seus olhos eram os principais alvos, e a surpresa o melhor ataque. Como saldo da escaramuça, mais de 300 cadáveres ficaram espalhados pelo vilarejo, sobretudo flamengos. A batalha durou horas, mas naquele 24 de abril de 1646, as mulheres guerreiras do Tejucupapo saíram vitoriosas.

A pesquisa arqueológica permitiu a recuperação do perímetro do fosso e a identificação da localização da paliçada que o cercava. No local do confronto há um obelisco implantado pelo Instituto Arqueológico, no qual foram assentadas três placas com os seguintes dizeres:

1º - Aqui, em 1646; as mulheres de Tejucupapo conquistaram o tratamento de heroínas por terem com as armas, ao lado dos maridos, filhos e irmãos, repellido 600 holandeses que recuaram derrotados. Memória do Instituto Arqueológico, em 1931.

2º - A Polícia Militar homenageia os trezentos e cinquenta anos do feito memorável das Heroínas do Tejucupapo, patenteando a bravura do povo pernambucano. 24 de abril de 1996.

3º - Os poderes Executivo e Legislativo de Goiana celebram solenemente os 350 anos da batalha do Monte das Trincheiras, conhecida pela epopéia das Heroínas de Tejucupapo, realizada no dia 24 de abril de 1646. Goiana, abril de 1996. José Roberto Tavares Gadelha -

Prefeito João José Monteiro de Souza - Vice-Prefeito Vereador Paulo Geraldo dos Santos Veigas - Presidente".

Joana queria trazer à tona estas *Marias*, que em outros tempos lutaram para sobreviver, ansiava por ressuscitar mulheres passadas para uni-las às mulheres do presente que, aos poucos, demarcam seus territórios nas suas batalhas. A arma de Joana era a *arte*, o ato criador, era sua ligação profunda com a água, ligação orgânica de todas as mulheres:

Certas formas nascidas das águas têm atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo, e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores (BACHERLAD, 2001, p 22).

Munida de força e pensamento foi em busca do contato destas mulheres que habitavam hoje o distrito. Quase à beira do Capibaribe, o encontro com antigo produtor do espetáculo *A Batalha das Heroínas*, conferia-lhe o passaporte para o lugarejo: num roto pedaço de papel o homem moreno de olhar cheio de sombras, escrevera para ela o telefone da líder comunitária.



255



256

²⁵⁵ Imagem da estrada para *Goiana* - Dezembro de 2006 (foto Luciana Lyra).

²⁵⁶ Imagem da estrada para *Tejucupapo* – Dezembro de 2006 (foto Luciana Lyra).

Impulsionada por um vôo automobilístico, Joana avançou a caminho das imagens cavadas no porão de sua casa natal. As mulheres seguiam-na como fantasmas sob as asas de sua memória. Mães, avós, irmãs, tias, madrinhas... Joana precisava aventurar-se, sair do ventre de sua casa.

Era *Tejucupapo* seu destino, era *Tejucupapo* que se podia ver após 70 km de *Recife* distante. Com olhos curiosos, Joana observava paisagens de casas ainda mais velhas do que a do Prado... Casas de palha, de madeira, de terra... Casas que a chamavam, como a cidade a chamou do céu. As vozes das casas eram maternais. Num sopro, parecia ouvir a mãe chamar, pensou Joana. De umas das casas da Avenida Goiana irrompeu Luzia, dentre as tantas *Marias*. Luzia saiu num forte impulso, como qualquer guerreira. Joana entendeu que os fantasmas estavam tomando corpo. Luzia saltou por sobre o vôo de Joana, fez com que ela descesse à terra roçada de cana e macaxeira... Luzia!

Luzia Maria da Silva, Lu, como carinhosamente a chamam. *Dona Luzia* como *Joana* passou a chamar. Dona Luzia, líder comunitária e diretora do Posto de saúde de Tejucupapo. Mulher de personalidade forte e grande poder de persuasão junto ao povo de lá. Seu temperamento, diz ela, tem muito a ver com a avó, que era índia e foi pega “no dente, na mata”. Joana teve a certeza que estava diante de uma delas, das que estava procurando.

Dona Luzia parecia índia como a avó, tinha dom de curar, de contar histórias e uma intimidade surpreendente com câmeras de filmagem. Além de conceder constantes entrevistas sobre seu passado e o presente na comunidade tejucupapense, Dona Luzia tinha sido, em 2002, protagonista do filme *Tejucupapo – filme sobre mulheres guerreiras*, um mini-documentário produzido pela Página 21, vencedor de vários prêmios nacionais e parte do projeto que também deu à luz ao livro que incendiou Joana.

Dona Luzia gostava de falar sobre sua ancestralidade guerreira e encontrou em Joana uma ouvinte atenta e perspicaz, além de uma câmera sedenta por imagens, àquela altura, empunhada por Canu, parceira de Joana em ações artísticas anteriores. À câmera, Dona Luzia falava de memórias, temores, política, situação social, *A Batalha das Heroínas* e batalhas diárias da comunidade. À câmera, Dona Luzia permitiu o acesso de Joana às investigações sobre as mulheres de Tejucupapo, abriu o portal para a pesquisa.

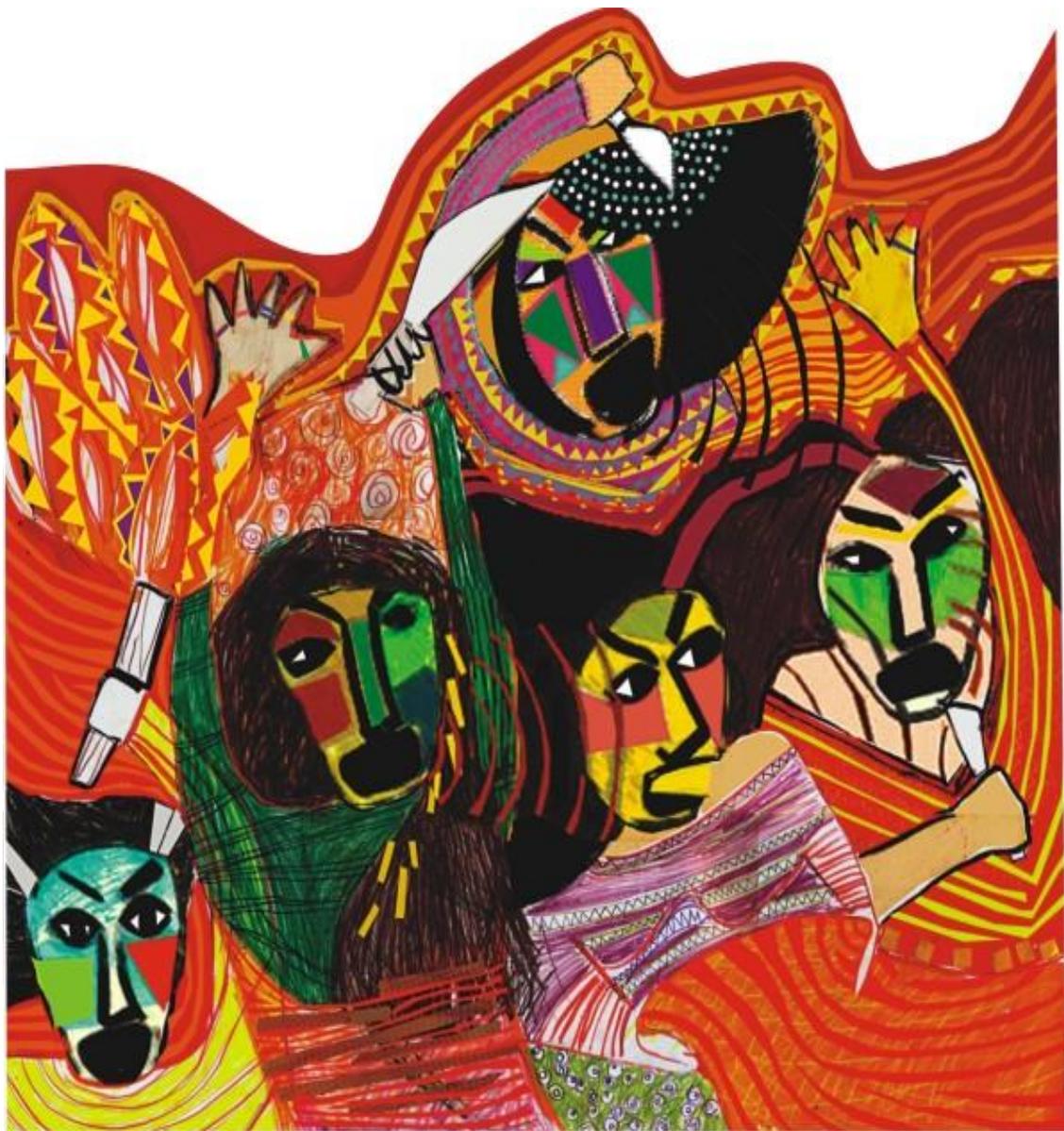


²⁵⁷ Imagem de Dona Luzia Maria da Silva e Luciana Lyra no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, janeiro de 2008. (foto Viviane Madu)

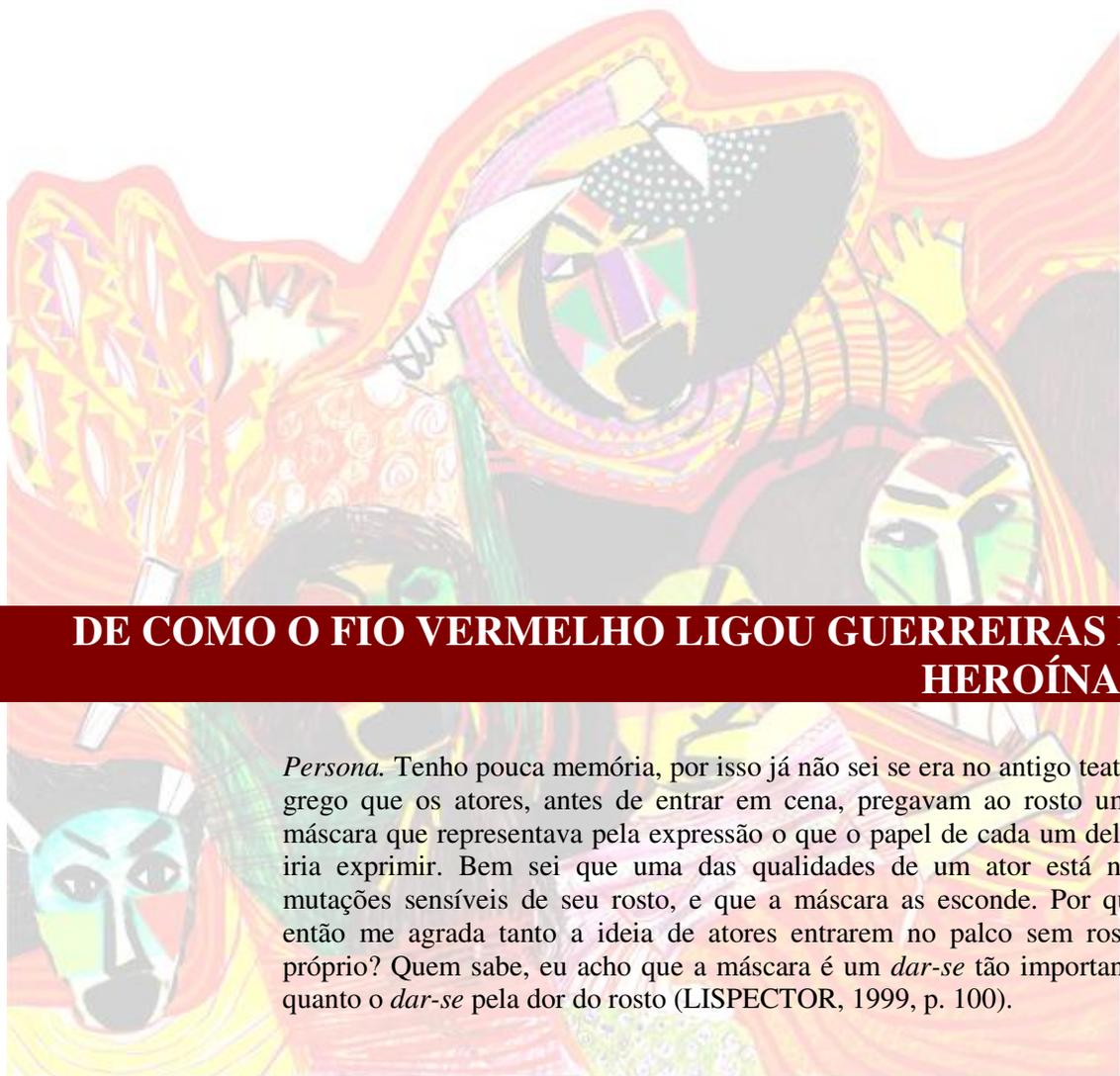
²⁵⁸ Imagem de Dona Luzia Maria da Silva no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, janeiro de 2008 (foto Viviane Madu).



II MOVIMENTO







DE COMO O FIO VERMELHO LIGOU GUERREIRAS E HEROÍNAS

Persona. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto (LISPECTOR, 1999, p. 100).



DA REDE TRANÇADA ENTRE PASSADO E PRESENTE



259

(I) O atuante e a máscara tendo o mangue como metáfora: abordagem de ficção e f(r)icção

O dia estava ensolarado naquele vinte e sete de abril de 2007. O sol abriu os olhos cedo para levar Joana até a entrada do manguezal, onde estariam suas generosas guias, convocadas por Dona Luzia dias atrás.

No porto, a uma distância que não parecia grande, podia-se avistar os troncos retorcidos que faziam fundo e base para uma água enlameada, de um verde ligeiramente escuro. De súbito, ao mirar por sobre a vegetação, Joana sentiu algo parecido com um sobressalto. Entre raios e sombras avistou, embaixo de imensos coqueiros, três mulheres, bacias nas cabeças, uma pequena menina no colo. Logo atrás, como que as protegendo, vinha uma cadela branca e magrinha, agitando o rabinho, num aceno amigo.

²⁵⁹ Imagem das raízes do manguezal tejudupapense – Tejudupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

As mulheres também carregavam baldes nas mãos e remos nos ombros como cruzeiros. Eram elas, pensou Joana, mulheres do mangue.



260



261

Dona Zinha, a mais velha delas, tinha uma voz grave e firme, parecia fitar Joana por frestas, não a olhava diretamente, desviava sempre, mas querendo encontrar. Dona Maria do Carmo, como se chamava realmente, mostrava-se uma bonita senhora mulata, de pés descalços, lenço na cabeça e uma sabedoria silenciosa. Suas mãos desgastadas eram as condutoras da viagem pelo mangue de Tejucupapo. Mãos labirínticas, marcadas pelo sol e pelo tempo indicavam o trajeto por entre as torções da vegetação. Dona Zinha era, sem dúvida, a matriarca!

²⁶⁰ Imagem da Heroína Dona Zinha à beira da maré, no portinho tejucupapense, acompanhada da cadela Anhanha – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

²⁶¹ Imagem da Heroína Nuca e da menina Índia à beira da maré, no portinho tejucupapense – Tejucupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).



262



263

Mais enérgica e falante, Ediana ou Mô, filha de Dona Zinha, apresentava Joana ao universo mágico do mangue com uma alegria juvenil. Era ela que falava da fauna e da flora, era ela que trazia Vitória nos braços, a pequena menina, que nos seus três anos brincava de convidar Joana para entrar na maré, exibindo um dadá desajeitado, na dificuldade em falar. A toda hora dizia para Joana: Bêença, tia!

Vitória ou Índia é filha de criação de Mô e Nuca, sua irmã, que repetem o ato de criar filhos de outras mulheres, observado de sua mãe. Mô, certamente, terá os seus próprios filhos, está ainda com vinte e poucos anos, mas parece não se esquivar à tarefa de dar afeto e alimento a quem vive mais precariamente do que ela. Mô transbordava simpatia. Magra e também mulata, sorria toda vez que falava e a cada sorriso um vazio de dentes deixava Joana tão triste quanto encantada, tamanho o desprendimento da mais nova amiga, quase delicadamente infantil.

Logo atrás de Mô, vinha Nuca, irmã de quase sua idade. Edilene era seu nome... Não era difícil olhá-la, apesar de muito séria, chamava atenção pela beleza em equilíbrio inusitado: dureza e fluidez dos traços. Nunca tinha visto tão rusticamente suave. Dizia-se

²⁶² Imagem de Dona Zinha sentada nas raízes do mangue tejudupapense – Tejudupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

²⁶³ Imagem da família de Dona Zinha navegando na maré tejudupapense. À bordo: Mô, Índia, Nuca, Dona Zinha e Neguinho – Tejudupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

também mãe de Índia, mais até que sua irmã. Os olhos verdes de Nuca lembravam um campo de batalha, a pele negra cintilava ao sol. Uma negra pele de forte contraste. Nuca falava pouco, mas quando algo dizia, era sempre com fortaleza.

Do portinho, onde estavam todas à espera, podia-se ver apenas o tronco forte de um rapaz de seus dezesseis anos, imerso que estava nas águas da maré. Num grito, Dona Zinha o chamou, era também seu filho, Evandro, apelidado simplesmente de Neguinho. Foi ele que trouxe a canoa para a margem impulsionando-as para a lenta viagem. A canoa passava a carregar as mulheres, como carregava também o nome de Heroínas.



264

As mulheres abriam vagarosamente o interior do mangue para Joana... As águas calmas e escuras de lama pareciam esconder segredos e mistérios que elas mesmas, as pescadeiras, cultivavam, como cultivavam as ostras e os mariscos, que iriam alimentá-las e às suas famílias. O mangue, para elas, parece ser uma espécie de mãe, que acolhe reafirmando o poder da natureza na subsistência do ser, mas que, ao mesmo tempo,

²⁶⁴ Imagem do portinho de Tejucupapo – Abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

distancia evidenciando-se firme, dura, cortante nas reentrâncias de suas raízes. A pesquisadora Maria Angélica Freire, por exemplo, conclui que para as pescadeiras:

O mangue é uma espécie de céu e inferno, ao mesmo tempo. É céu na medida em que, na “hora do aperto”, coloca a disposição toda a sua riqueza alimentar e serve de local de encontro, onde conhecidas e amigas saem da pobreza e da falta de oportunidades para compartilhar com o grupo um pouco delas mesmas. É inferno, quando vêem o trabalho que executam como um trabalho grosseiro, onde a vaidade feminina dá lugar á toda sujeira e o mau cheiro da lama; e por fim depois de três horas de trabalho intenso o produto final é vendido por preço irrisório (FREIRE, 2000, p. 45).



265

Num repente Dona Zinha irrompeu de seu silêncio, alçando Joana de seus pensamentos. Sua voz alertava que tudo em Tejucupapo começa e termina na lama do mangue. Os holandeses, segundo sua avó, vieram ao povoado por baixo do manguezal. Direto do Forte de Itamaracá cavaram um túnel invasor. As mulheres rechaçaram os mesmos homens de trincheira abaixo para que escoassem de onde vieram, do mangue para o mar. A natureza que gera, encarrega-se de findar. A natureza sempre presente.

A gente conhece tudo aqui na maré, completava MÔ, e continuava... Na lua cheia, tem até assombração de pescador que protege pescador vivo na pesca dentro das raízes

²⁶⁵ Imagem de detalhes das raízes do manguezal tejucupapense – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

traíçoeras do mangue. A lua ajuda a gente a vê o que tem por baixo da lama, ela afirma. A gente tem que conversar com a lua e com a maré, elas ouve a gente...

Joana estava tocada pelo envolvimento das mulheres com o manguezal, a profundidade que as imagens tinham para elas, tornavam-nas corpóreas, palpáveis, materiais. O mangue era vivo e contava histórias, como Dona Luzia... Era também uma espécie de matriarca, como Dona Zinha.

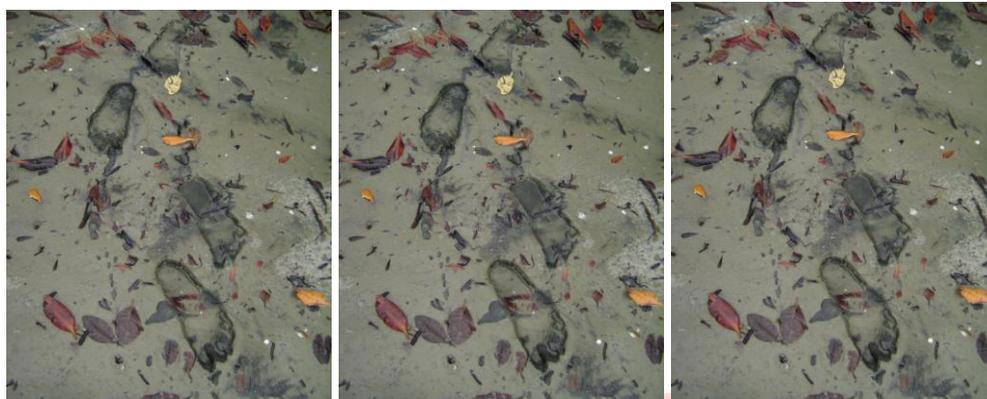
Geograficamente, as florestas do mangue funcionam como verdadeiros berçários do mar, locais onde reproduzem e se desenvolvem inúmeras espécies marinhas e estuarinas. São florestas diferentes das demais por se desenvolverem em ambientes com água formada pela mistura de água salgada com água doce, em lugares protegidos das ondas do mar e sobre solo mole e lamacento.

O manguezal é uma transição entre a água e a terra firme. É irrigada por uma infinidade de pequenos canais diariamente inundados pelas marés... O manguezal é uma transição entre a água e a terra firme. Joana repetia para si o pensamento antes construído, ativando novas pontes... *A união da água e da terra dá a massa. A massa é um dos esquemas fundamentais do materialismo. (...) Ela desembaraça a nossa intuição da preocupação com as formas. O problema das formas coloca-se então em segunda instância.* (BACHELARD, 2001, p. 109)

Era como se o mangue nutrisse as mulheres não só do alimento físico, mas imaginário, ao se relacionarem com o mangue, com sua turva água, seu mole chão, suas raízes em torções, elas se diluísssem em natureza, como se elas mesmas fossem corpos-raízes abraçados e invadidos pela mãe-água, embasados no lamacento solo, num processo de continuidade e integração, que as fazia heroínas.

Este processo de vivência de continuidade “ser-natureza” por meio do contato com o mangue e suas viscosas substâncias, parece aguçar estas mulheres que o Bachelard chama de imaginação *mesomorfa* (2001, p. 110), isto é, uma imaginação intermediária entre

a imaginação formal e a imaginação material, uma imaginação constituída de sucessivas lutas ou derrotas para avançar e recuar nas batalhas, para criar, formar e deformar.



266

Joana estava profundamente submersa nestes pensamentos aquosos, quando Dona Zinha anunciou o retorno ao portinho. Joana assustou-se ao perceber o cair da tarde, não sabia que horas eram, nem, muito menos, em que parte do mangue estava, pois a cada lado, a vegetação mostrava-se semelhante em sua desigualdade natural. Tinha certeza que vivera em tempo dilatado nesta viagem pelo interior de Tejucupapo.



267

²⁶⁶ Imagem de detalhe das pegadas das Heroínas nos solo movediço do manguezal tejucupapense - Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

²⁶⁷ Imagem do portinho de Tejucupapo – Abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

O espaço e o tempo úmidos e amolecidos estavam. Joana também cheirava a umidade, suores, lágrimas, secreções. Joana-espaço-tempo amalgamaram-se por um epifânico momento... Seu pensamento era matéria constantemente manipulada, sempre em transição como o mangue. Sentimentos, sensações, intuições moviam-se, moviam-se, misturavam-se à lama e, de quando em vez, uma forma desvelava sua biografia.

Num instante, já era noite, uma noite em 2008. Dona Caçula, embalada em sua cadeira de balanços na calçada, esperava a guerreira em sua humilde casa na Av. Goiana. Com poucas palavras doces, a tia de Dona Luzia preparara o quarto para o sono de Joana. Ao ser desligada a única lâmpada amarela do cômodo, Joana cerrava os olhos. Embaixo do mosquito verde estava protegida, acolhia-se deixando vir sonhos líquidos, como devem ser os sonhos.



268

Nada parecia definitivo. Embaixo do mosquito, aquela ‘cabana’ bachelardiana, brincava como criança, moldando suas inspirações, misturando ingredientes como uma bruxa e experimentado combinações dela mesma em pensamentos. Embaixo do

²⁶⁸ Imagem de detalhe dos pés de Luciana Lyra no solo do manguezal tejudupapense – Tejudupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

mosquiteiro transportava-se de volta à viagem da tarde de 2007, para a canoa em meio ao manguezal.

Na instabilidade da embarcação, via passar rostos vários de Tejucupapo, heroínas, heroínas, guerreiras, guerreiras... Inclinou-se sobre a canoa e na água lá estava o reflexo das raízes retorcidas, também seu rosto a se transformar incessantemente, como atores num palco. Era ela atriz, o mangue um tablado movediço, sustentado por raízes expostas e a massa da lama a modelar a máscara. *O teatro era mais do que nunca um cadinho onde todas as influências se misturam* (ASLAN, 1994, p. 20).

Até onde ela era ela? Até onde ela era o outro? Até onde eram as heroínas, guerreiras? Até onde as guerreiras eram heroínas? Talvez tivesse inventado tudo isso, criado uma ficção daquele reflexo entre máscaras e pessoas, talvez uma f(r)icção entre guerreiras e heroínas fizesse respirar uma arte profundamente enraizada no humano, do ser que vem da *lama ao caos*, na sua dimensão simbólica e poética.

Sim, o passeio era perigoso para Joana sobre a canoa, mas as heroínas continuavam a guiá-la como espelhos, pela travessia da maré de transformações. Em busca de seu reflexo, a reflexão a conduzia aos tempos primordiais, quando o ator confundia-se com a própria origem do teatro, ou seja, confundia-se com a origem do próprio homem, por que o instinto de jogo e, particularmente do jogo cênico são surpreendidos na própria origem da espécie humana. Sobre isso, discorre a historiografa do teatro, Margot Berthold:

A forma e o conteúdo da expressão teatral estão condicionadas pelas necessidades vitais e pelas crenças religiosas. Delas se derivam forças elementares que convertem o homem em *médium*, capacitando-o a personificar inclusive as forças naturais (2000, p. 2).

Esse ator *primal* tinha assim, uma função religiosa, de re-ligação com a natureza e o cosmos. Uma função que extrapolava os limites da matéria para alcançar um estágio, digamos, metafísico. Segundo a mesma autora:

O xamã que é o portavoz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira (2000, p.1).

Parecia que o jogo dicotômico entre ficção/ fricção, que fazia eclodir uma f(r)icção mesclava-se à própria história do homem e, assim, do ator. Lembrava que no teatro grego, com origens nas festas populares ditirâmbicas e os cultos ao deus Dionísio, surgiu, no ano de 594 ou 595 a.C., o primeiro ator de nome Téspis, que se destacava do coro como protagonista, na defesa de histórias advindas de sua pulsão inventiva, de sua capacidade de imprimir um olhar sobre as narrativas mitológicas. Dizia de sua própria imaginação. Sobre Téspis afirma Ferracini:

Aqui percebemos, desde os primórdios, a íntima relação entre ator e o texto dramático, já que o primeiro ator representava/interpretava o papel que ele próprio escrevia (2001, p. 51).

O ator inscrevia-se na história como grande motor de criação no teatro. Sua voz, sua presença corpórea, suas pulsões individuais, suas identificações combinadas alquimicamente davam matéria às máscaras, que vinham a manifestar o sentido das coletividades. Apontam Chevalier e Geerbhrant:

A máscara teatral – que é também a das danças sagradas – é uma modalidade da manifestação do *self* universal. A personalidade do portador em geral não é modificada; o que significa que o Self é imutável, que ele não é afetado por essas manifestações contingentes. Sob um outro aspecto, entretanto, uma modificação pela adaptação do ator ao papel, pela sua identificação com a manifestação divina que figura, é o próprio objetivo da representação (2006, p. 595).

Desta forma, Joana percebia que as máscaras tanto podiam proteger subtraindo o homem aos poderes hostis, sendo uma espécie de mágica protetora, como também podia transferir ao portador a força e as propriedades dos entes por ela representados, adquirindo o patamar de máscara mágica. Mas muitas vezes estes dois aspectos da máscara se confrontavam com guerreiras e heroínas. Diz Ferracini:

O uso da máscara nesse sentido de transferência de força dá a ela um caráter de transformação do humano, que pode ser considerado a essência da *representação*. A máscara, em muitas manifestações cênicas, vem acompanhando o ator, (...) (2001, p. 53).

Chevalier e Geerbhrant complementam:

Nunca se utiliza nem manipula a máscara impunemente: ela é objeto de cerimônias rituais ,(...) (2006, p. 596).

Daí o risco, o perigo que se corre ao portar a máscara. As máscaras parecem reanimar, a intervalos regulares, os mitos que pretendem explicar, desta forma as máscaras preenchem uma função social. Discorrem, ainda, Chevalier e Geerbhrant:

(...) as cerimônias mascaradas são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço: elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os valores dos quais ele é depositário da degradação que atinge todas as coisas no tempo histórico (2006, pp. 596-597).

Nas tradições gregas e dentre outras civilizações, muitas anteriores à própria Grécia, como a Étrúria, conheceram as máscaras rituais das cerimônias e das danças sagradas, as máscaras funerárias, as máscaras votivas, as máscaras de disfarce, as máscaras teatrais. São estas últimas bases para a ideia de personagem, que por sua vez, vai dar nome à *pessoa*. O vocábulo *persona* significa per-sonare, a máscara por meio da qual ressoa a voz.

Também para Marcel Mauss (2003), o sentido original da pessoa está ligada à ideia de máscara, como desvela sua etimologia, Para Mauss, a pessoa é vista como uma “substância racional indivisível, individual”, é uma categoria do espírito humano construída ao longo do tempo, e com conotações culturais, o que o faz dialogar profundamente com as proposições de Durand, no que diz respeito ao trajeto antropológico.

Em Roma, seguindo o modelo da cultura helênica, *As Atelanas*, na cidade de Atela de colonização grega, surgem como manifestação com uso de máscaras, utilizando diálogos inspirados em relações sociais da época. As personagens dessas manifestações eram fixas e as ruas eram os espaços de representação. Essas *Atelanas* mais tarde dão base à *Commedia*

Dell'Arte italiana, a primeira grande escola de ator na História do Teatro, surgida no final da Idade média. Também em Roma, surge outra manifestação intitulada de *mimos*, que não possuía falas, somente o corpo do ator em ação figurava em cena, restaurando expressões fisionômicas, gestos, com origem nas danças primitivas e imitativas dos animais, atos e paixões dos homens.

Com o advento do cristianismo, o teatro decaiu em Roma, provocando decretos e excomunhões de atores e suas famílias, e os levando às margens da sociedade, por intermédio dos mimos, histriões, jograis e saltimbancos, que influenciaria a estruturação da já citada *Commedia dell'Arte*.

Na baixa Idade média, por volta do século X, o teatro passou a ser utilizado pela igreja como forma de catequização. A princípio são encenados dramas litúrgicos em latim, escritos e representados por membros do clero, os fiéis participam como figurantes e, mais tarde, como atores e misturam ao latim a língua falada no país. A partir dos dramas religiosos, formam-se grupos semiprofissionais e leigos, que se apresentam na rua. Os temas ainda são religiosos, mas o texto tem tom popular e inclui situações tiradas do cotidiano. Neste contexto, os atores perdiam importância em detrimento da alegoria litúrgica, como diz Ênio Carvalho:

De um modo geral podemos dizer que o ator (dos mistérios) não se identificava com a personagem que representava, uma vez que recorria a uma forma fixa e tradicional de gestos expressivos de cunho simbólico. (...) Aos atores cabia tão-somente ilustrar o texto bíblico, limitando-se aos gestos ali indicados (1989, p. 33).

Com o Renascimento e suas características antropocêntricas, o teatro volta ao modo helênico de representação, adicionando o fato de ser nesta fase, onde as apresentações cênicas passaram a serem realizadas em salas fechadas, mudando drasticamente o modo de ação do ator:

(...) o gesto monumental e simbólico deu lugar a movimentos, deslocações e gestos muito mais medidos, adaptando-se ao ritmo imposto pelo palco limitado (CARVALHO, 1989, p.39).

Mas Joana lembrava que, neste tempo, mesmo o teatro indo em busca da terra firme, da erudição e da restrição à sala de espetáculo, a *Commedia dell'Arte* eclodia na sua itinerância, no seu caráter improvisacional, nos seus tipos e nas suas partituras, materializando a movência essencial ao teatro, os processos de identificação entre atores e máscaras.

No século XVIII, porém, um tratado denominado *O paradoxo do comediante*, de Denis Diderot vem apontar questões basilares sobre a arte do ator, que giram em torno do fato de que este ator deveria rechaçar toda sensibilidade ou emoção, pois a emoção é da personagem e não do ator. Sendo assim, o ator não deve ser, mas parecer ser. Dessa questão em específico surge a discussão acerca da dicotomia entre: razão x emoção, corpo x alma.

Especialmente a partir deste século, a dimensão simbólica do teatro, que estava sob a responsabilidade central do ator, aporta. Em terra firme, o teatro do Ocidente contempla a paisagem, temendo a movência da lama, o entrelaçamento das raízes, o ciclo das marés e da lua. Fixam-se no texto dramático descolado do ator, que, gradativamente, afivela a máscara única de repetidor, “*indivíduo que finge o que não sente*” (ROUBINE, 1998, p. 45), desembocando em afirmações mais contemporâneas, como a que segue:

Na tradição ocidental o trabalho do ator-bailarino tem sido orientado para uma rede de ficções, de “ses mágicos”, que lida com a psicologia, o comportamento e sua história e da personagem que está representando (BARBA e SARAVESE, 1995, p. 18).

Roubine aponta que mesmo antes das proposições iluministas de Diderot, o texto dramático passou a figurar num patamar hierarquicamente superior, gerando reflexos principalmente sobre o trabalho de cenógrafos e atores. Destaca o autor:

Pode-se, portanto, situar já nessa época (Sec. XVII) o início de uma tradição de sacralização do texto, que marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental, e especialmente o francês. Tradição essa que teve repercussões sobre teoria e a prática da cenografia, o cenógrafo considerando-se um artesão cuja missão – subalterna – consiste apenas em materializar o espaço exigido pelo texto, e sobre o trabalho do ator, cuja arte e aprendizagem terão como enfoque central a problemática da encarnação de um personagem e da dicção, supostamente justa, de um texto (ROUBINE, 1998, p.45).

E ainda:

(...) O *textocentrismo* desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente. Em vez de emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. Em outras palavras, o palco ocidental só abriga um teatro sem teatralidade (ROUBINE, 1998, p. 59).

Desta maneira, as formas de teatro que destoavam deste enfoque textual foram excessivamente discriminadas ou até exaltadas como reação natural. As formas de teatro popular, como a *Commedia dell'Arte* foi uma delas. Diz Roubine:

Nesse contexto é bem sintomático que as práticas que não pudessem ou não quisessem inclinar-se diante do predomínio do texto, ficassem ao mesmo tempo marginalizadas e admiradas. É o caso, por exemplo, dos italianos que haviam emigrado e difundido por toda a Europa a *Commedia Dell'Arte*. (...) Os poderes públicos não hesitam em tomar contra eles, ao longo dos séculos XVII e XVIII, medidas destinadas a limitar a sua audiência. Ora, esses comediantes ficaram consagrados como virtuosos da utilização acrobática do corpo, da representação com máscaras, do canto, da dança (...) (ROUBINE, 1998, pp. 46-47).

O próprio Roubine ainda destaca que o fenômeno do *textocentrismo* permaneceu até o fim da década de 1950 do século passado, não se aceitando quase a noção de polissemia, ou seja, a possibilidade de diversos sentidos sobre uma mesma dramaturgia. Tal sacralização do texto gerou inúmeros movimentos de embate, dentre eles o de *reteatralização*, que visava diluir o conflito entre texto e espetáculo, dando total autonomia ao trabalho de encenadores, cenógrafos, atores e demais profissionais do teatro na *lida* com

a temática da estrutura cênica. Mesmo com a consciência da necessidade de mudança dos paradigmas em relação ao texto, as primeiras investidas dos encenadores modernos ainda foram em direção à sua aptidão para constituí-lo enquanto fonte e finalidade do espetáculo.

Sendo assim, na dinâmica cultural do ocidente, o teatro sofreu intenso desgaste no que tange à sua *função ritual*, exacerbando sua função estritamente *estética e espetacular*, com ênfase na atuação a partir de um texto dramático, no que podemos chamar de *ficção*. Esta visão racionalista e fragmentária da arte do teatro alcança seu ápice em meio ao mundo europeu dominante no século XIX e o ator, naturalmente, é atingido por toda a transformação. Do ponto de vista histórico, aponta Schechner (1995), o teatro no Ocidente separou-se do *fazer*, a comunicação substituiu a *manifestação*.

Na realidade, nesta contínua viagem ao passado, devaneava Joana... As preocupações no que se refere à retomada da *função ritual* do teatro e, por consequência, do ator como agente do *sagrado*, nunca desapareceram totalmente da cultura ocidental, mesmo no alvorecer da modernidade, contudo estas preocupações surgiam de modo mais ou menos difuso. A ideia do ator como agente da *ficção*, afastava-o de suas raízes rituais, autorais e míticas, no entanto, no berçário do mangue os movimentos do romantismo, do simbolismo, do construtivismo, da reatralização, das vanguardas artísticas, do teatro oriental e do teatro de origem popular, eram embalados.

A partir do advento tempestuoso do *Romantismo*, as reações contra o predomínio das concepções racionalistas da arte do teatro aparecem mais fortemente. Os românticos evocavam as fontes dionisíacas e místicas da antiguidade. Dionísio, o “deus estrangeiro”, traduziria uma experiência de ultrapassagem do projeto iluminista de emancipação do homem pela razão. Os românticos estavam em busca da experiência genuína do sagrado. A arte não deveria tratar apenas de conflitos humanos, mas ser capaz de mostrar o infinito da vida e da natureza. Respira-se uma nostalgia da “unidade perdida”. Unidade que será evocada nas antigas formas de vida “comunitária” do homem, numa busca de experiência metafísica.

Herdeira da sensibilidade romântica, a “obra de arte total” de *Richard Wagner* avança na experimentação da cena mítica, tentando adequá-la aos novos tempos, numa busca pela “unidade do ritual”. A revitalização da ópera lhe parece estratégia adequada para retornar neste sentido. A arte, assim, poderia restaurar a “unidade perdida” e a experiência da “alma coletiva”.

Em Wagner já se observa o deslocamento do texto de sua função central na representação. As palavras deverão ceder o seu lugar central à música, que expressaria de modo mais direto o sentimento dionisíaco da existência (QUILICI, 2004, p. 25).

Os simbolistas tinham estreita relação com as propostas de Wagner, principalmente no tocante à uma arte próxima do mito, propõem assim, o que se pode chamar de uma “cena diáfana”, feita de ambiências e atmosferas. O texto estaria “desdramatizado” por meio de um registro lírico, que produziria experiências interiores, desvinculadas de paixões comuns.

Tendo como pulsões sensações e sentimentos, já apontados pelos simbolistas como base do teatro, François Delsarte, em fins do século XIX, rompe com a formação tradicional do ator guiado pelo texto, implementando a importância do gesto, que na sua concepção representa mais que a palavra.

Exprime mais, e vem do coração. Está ligado à respiração, desenvolve-se graças aos músculos, mas só pode existir sustentado por um sentimento ou uma ideia (ASLAN, 1994, p. 38).

Ele instituiu a lei da trindade, elaborando um quadro sinótico das atitudes (posturais) do ombro, indica que as pessoas de ação, os movimentos começam pelos membros, nas pessoas de pensamento os movimentos advêm da cabeça e as de coração, pelos ombros. Emile Jaques-Dalcroze, músico contemporâneo a Delsarte, questionava os bailarinos de sua época por encadearem atitudes em vez de sentirem o movimento interior, glorificando a liberdade corporal. Ele ressaltava que:

(...) era preciso canalizar as forças vivas do ser humano, disputá-las com as correntes inconscientes, e orientá-las para um alvo definitivo que é a vida ordenada, inteligente e independente (DALCROZE apud ASLAN, 1994, p. 42).

O início do século XX traz consigo as afirmações *Sigmund Freud*, incidindo sobre a expressão humana e, dentro desta, a expressão do ator. À luz da influência freudiana, o russo *Constantin Stanislavski* (1863-1938), escreveu obras teóricas a respeito da arte do ator e, especialmente, sobre sua formação. Segundo ele, o sentimento criador estimula uma técnica psíquica do ator, desde que este supere as paixões cotidianas, para ser utilizada na cena. Trata-se, assim, de fazer atuar a consciência sobre a inconsciente; de despertar a inconsciente natureza criadora de forma consciente, alcançando, dessa forma, uma criação superorgânica, superconsciente. Seu trabalho se divide em duas partes, que se complementam: O trabalho do *ator sobre si mesmo* e o *trabalho do ator sobre a personagem*. Diz Stanislavski:

No trabalho o ator deve sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade. (...) A arte começa quando não existe papel, existe somente o “eu” em uma dada circunstância da peça. (...) O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles (STANISLAVSKI IN TOPORKOV, s.d., p. 156).

Esta proposta stanislavskiana da criação a partir de si mesmo, enfatiza Joana, é independente da estética, das escolhas poéticas do diretor, sendo assim o ator adquire certa autonomia, reconstruindo psicologicamente a personagem através de suas próprias emoções. No término de suas pesquisas, porém, Stanislavski desdobrou a ideia de retomada das emoções para a proposição de ações físicas, que podem ser fixadas e elaboradas.

Mesmo mantendo uma relação estreita com o texto dramático num plano ficcional e realista no Teatro de Arte de Moscou, onde aplicava suas propostas, Stanislavski destacou-se sobremaneira na História do Teatro do século XX, exatamente por se ocupar do ator e sua busca por si mesmo, seus mecanismos fundamentais na operação de sua arte,

exercitando uma espécie de *naturalismo existencial* e restabelecendo o lugar do ator como base do espetáculo, ideia que se tinha naufragado desde a *Commedia dell'Arte*.

Sobre sua contribuição aponta Ferracini:

O mais admirável em Stanislavski é que ele era um ator, um ator que resolveu querer entender os mecanismos de sua vida e a organicidade cênica, impondo-se as perguntas: “Como se faz...?”, “Como se consegue...?”. Buscou e pesquisou no subconsciente, no corpo, na técnica, nas ações físicas, no treinamento, na ética, no espetáculo, em si próprio, nos outros atores, nas outras linhas aparentemente contraditórias, (...) (2001, p. 70).

No âmbito da dramaturgia e posteriormente às investidas de *Stanislavski*, o sueco *August Strindberg* (1849-1912) vem rechaçar o texto distanciado da vida privada e de aspectos autobiográficos, defendendo um palco onde o criador investiga a si mesmo e representa a vida oculta da consciência. Para *Strindberg*, o ator entra em *transe* cênico, mas não perde a consciência. *O palco é o local de investigação intensa de nossa natureza selvagem, e da afirmação de nossa possibilidade de conhecê-la e lidar com ela* (QUILICI, 2006, p. 29), de forma anti-realista.

Assim como *Strindberg*, o inglês *Gordon Craig* (1872-1967) enfatiza que o ator deve se tornar menos realista, propõe a recuperação da marionete como referência para se pensar uma interpretação serena, precisa e despojada de todo realismo grosseiro. A marionete insere uma dimensão não-humana, uma perspectiva que nos distancia das agitações sensoriais, nos remetendo ao mundo dos serenos “deuses de pedra” das civilizações antigas ou mesmo do Teatro do Oriente.

Discípulo de *Stanislavski* e adepto das ideias simbolistas, o russo *Vsevolod Meyerhold* (1874-1942) também se distanciou do psicologismo e do realismo sociológico do Teatro de Arte de Moscou. Preocupado em criar um teatro mais teatral e menos humanizado, um teatro com mais forma, ritmo e luz, estudou artes plásticas, música, dança, circo, o Nô japonês, a *Commedia dell'Arte* e a ópera chinesa. Para *Meyerhold*, o ator

deveria saltar, dançar, cantar e fazer malabarismo. Daí a *biomecânica*, um sistema de treinamento físico do ator, que se acrescentasse à concepção *construtivista* do espetáculo. Com o *construtivismo* o trabalho do ator é desnudado, desmitificado às vistas do espectador.

Todas estas profusões de propostas do fim do século XIX e início do século XX, vem provocar inúmeros manifestos artísticos. Neste panorama, não poderemos deixar de lembrar a montagem de *Ubu Rei*, por *Alfred Jarry*, que é contemporânea do simbolismo e compartilha do ímpeto em afirmar “teatralidade” contra o realismo, mas que investe num humor anárquico e iconoclasta próximo da atitude das vanguardas do começo do século. Em *Ubu Rei*, o diálogo se firma com o movimento surrealista, e se desvela numa cena ritual completamente ligada às farsas e ao teatro de marionetes, influenciando inúmeros artistas de sua época, inclusive o também francês, *Antonin Artaud* (1896-1948).

O ator, escritor e encenador *Antonin Artaud* escreveu inúmeros textos sobre teatro, além de imprimir uma nova dimensão existencial para essa busca, inspirando diversos artistas e pensadores. *Artaud* fez do teatro não só um campo de atuação e expressão cultural, mas uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si. O sentido “ritual” do seu teatro pode ser buscado nesse anseio por uma arte “eficaz” como processo de transformação física e espiritual do homem.

Antonin Artaud vem conceber uma ideia de teatro estritamente ligado a um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, exercer o contágio do fazer teatral. É o mesmo *Artaud* que visualiza o rito não como fenômeno exclusivamente arcaico, ou seja, dispositivos de “ritualização” encontrar-se-iam em qualquer cultura, constituindo-se como mecanismos pelos quais certas representações, valores, significados, traduzem-se nas ações corporais dos indivíduos.

Para *Artaud*, o verdadeiro teatro, é lugar onde conceitos transmudam em coisas. A encenação não mais é uma linguagem literária, mas uma linguagem física que abrange tudo

o que pode ser expresso materialmente num espaço pelo atuante, e cuja finalidade, antes de mais nada, é atingir os sentidos. Essa nova linguagem teatral, utilizando como base o magnetismo nervoso do homem, deve ser resultado de uma pesquisa incessante realizada integralmente no palco, exprimindo o que de hábito não se exprime, e transgredindo os limites habituais da arte para realizar uma *criação total*.

A cena deverá tornar-se para espectadores e atuantes “uma perigosa terapia da alma” (ASLAN, p. 250), num processo mais próximo do *f(r)iccional*, onde expressões diretas de sonhos e obsessões são oferecidas, liberando as forças subconscientes para que ambos no *cruel*²⁶⁹ atrito, na *fricção da ficção* retornem mais puros às suas existências. Para *Artaud*, o ator busca conduzir-se e conduzir o espectador a um estado poético, uma crua experiência de vida por meio do rito teatral. O ator *f(r)iccional* reúne a um só tempo vida e atuação, no atrito com a vida pessoal, modela-se a máscara.

Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações, confere ao ator um domínio que o iguala a um verdadeiro curandeiro (ARTAUD, 1993, p. 131).

O entendimento de Artaud é que o teatro devia atingir o público no nível das sensações, desta maneira o ator deveria usar de sua musculatura afetiva, por meio de um mergulho físico pessoal, sendo um atleta do coração. Sua visão da linguagem de encenação tomada, por muitos pesquisadores, mais na sua qualidade de *utopia poética* (ROUBINE, p.63), do que como instrumento conceitual para o fomento de outro tipo de espetáculo, almejava a recuperação do teatro como meio de comoção catártica do espectador.

Independentemente da posição tomada em relação aos manifestos de Artaud, não se pode deixar de reverenciar sua defesa no tocante à implementação de obras cênicas que não estivessem isoladas, mas dependentes de algo *pulsante* que as fundamentasse: a

²⁶⁹ *Teatro da Crueldade* foi expressão forjada por *Antonin Artaud* para um projeto de experiência teatral que faz com que atuantes e espectadores sejam submetidos a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar um vivência imediata original.

ritualização, a eminente apresentação de seus signos. Desta perspectiva, ele aponta sua ideia de *linguagem ativa* para a cena:

(...) Trata-se de nada menos do que mudar o ponto de partida da criação artística e de subverter as leis habituais do teatro. Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento (ARTAUD, 1993, p. 108).

Com este apontamento, Artaud visava contestar o *psicologismo* latente na cena ocidental de sua época, onde havia o que ele chama de *obsessão* pela palavra clara, saudando com reverência o teatro oriental, no qual a música das palavras fala diretamente ao inconsciente, numa espécie de linguagem de gestos, atitudes e signos. E reafirma:

A encenação pura contém, através de gestos, de jogos fisionômicos e atitudes móveis, através de uma utilização concreta da música, tudo o que a palavra contém, e, além disso, dispõe da própria palavra. Repetições rítmicas de sílabas, modulações particulares da voz envolvendo o sentido exato das palavras, precipitam em maior número as imagens no cérebro, em favor de um estado mais ou menos alucinatório, e impõem à sensibilidade e ao espírito uma maneira de alteração orgânica que contribui para tirar da poesia escrita a gratuidade que geralmente a caracteriza (ROUBINE, 1998, p. 119).

A busca artaudiana da linguagem, digamos, *encantatória* não só favoreceu refletir sobre a derrubada completa do sistema de valores e de formas na qual se fundamentava a arte da encenação até esta fase, como também abriu as *comportas* para toda uma sorte de experimentos na cena a partir dos anos vinte do século passado, nos quais o ator é base para reordenação pulsional da cena, um ator/vítima sacrificial de um rito, que trabalha no exercício de sua *musculatura afetiva*, contaminando, decisivamente, as experiências de Jerzy Grotowski no Teatro Laboratório, que conclamava uma espécie de artista desvendado, um *ator santo*, *personagem dele mesmo*.

Em termos filosóficos, o polonês Jerzy Grotowski e seu precursor Artaud aproximam-se sobremaneira, sendo que o primeiro propõe uma técnica, que ele fundamenta

no que chama 'via negativa'. O ator, por esta técnica, desmascara-se de valores e obstáculos, revelando um ato total, por uma autopenetração, sacrificando a parte mais íntima de si mesmo,. Para isso não focava seu teatro em aparatos, mas efetivamente na figura do ator, evocando um teatro essencial e ritualístico. Diz Barba:

Jerzy Grotowski define o teatro como uma autopenetração coletiva. O teatro, se quer reanimar, estimular a vida interior dos espectadores, deverá quebrar todas as resistências, esmigalhar todos os clichês mentais que protegem o acesso ao seu subconsciente. Esse teatro pode ser comparado a uma verdadeira expedição antropológica. Ele abandona as terras civilizadas para penetrar no coração da floresta virgem; renuncia aos valores da razão claramente definidos para enfrentar as trevas da imaginação coletiva. Porque é nessas trevas que a nossa cultura, a nossa linguagem, a nossa imaginação afundam as suas raízes. Reservatório de experiências hereditárias que a ciência designa, às vezes como *pensée sauvage* (Lévi-Strauss), com o 'arquetipos' (C. G. Jung), ou "representações coletivas (Durkheim), ou categorias da imaginação (Hubert e Mauss), ou ainda "pensamentos primordiais e elementares" (Bastian) (BARBA, 2007, p. 100).

Segundo o mesmo Barba (2007, p. 100), no Teatro Laboratório, os espectadores são obrigados a enfrentar o mais secreto, o mais escondido de si mesmo. Lançados brutalmente no mundo dos mitos, eles devem, ao mesmo tempo, reconhecer-se neles e julgá-los, examinando-os à luz das próprias experiências. Muitos sentem esse confronto, esse desmascaramento, como um sacrilégio. Na verdade encontramos-nos diante de uma moderna variante de catarse.

Em síntese, Grotowski acreditava que um processo pessoal que não seja sustentado e expresso por uma articulação formal e por uma estruturação disciplinada do papel não é uma liberação e cairá na falta de forma. O diretor acreditava que a composição artificial não só não limitasse o que é espiritual, mas que na realidade conduza a ele. Diz ele que seu método de trabalho:

(...), é um caminho negativo, não um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação de bloqueios (GROTOWSKI, 2007, p. 106).

Às vésperas de década de 30 do século XX, também *Bertolt Brecht* (1898-1956) começou a romper abertamente com a forma tradicional de teatro. Ele defendia um ator cerebral e engajado politicamente, um *intérprete* de seu tempo, um conhecedor das relações e comportamentos sociais, mostrando-se consciente de que é observado, na preconização do que chamava de *distanciamento*, o Efeito V, e visando favorecer a uma atitude analítica e crítica do espectador. A imitação é substituída pelo *gestus* social e essa ideia de *não encarnação* proposta por Brecht, indica que o ator *apresenta* o personagem. O ator tem a função de mostrar um *gestus* social, e, mesmo comprometido com estudos da prática da atuação, não investiu no desnudamento do ator, como propunha Grotowski e antes Artaud.

O efeito de distanciamento não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada (BRECHT, 1978, p. 60).

Entre os anos 60 e 70 deste mesmo século, o movimento de contracultura vem absorver inúmeras das proposições dos renovadores da cena, impulsionando toda uma geração de artistas na discussão da função do ator e do rompimento com os limites das convenções. Grupos como o *Living Theatre* e o *Théâtre du Soleil*, além de encenadores como *Tadeuz Kantor* e *Peter Brook*, por exemplo, aderiram a uma espécie de enfoque no ator como primordial, conduto da experiência cênica. Neste período surgem diversos centros de pesquisas teatrais e laboratórios de teatro no Ocidente, ocupados em criar novas cosmogonias, no caminho do restabelecimento das origens do teatro, mesmo com a sedução crescente do mercado do entretenimento da sociedade pós-industrial.

Eugenio Barba, seguidor de Grotowski, por exemplo, dá vazão à Antropologia Teatral e á criação da ISTA (INTERNACIONAL SCHOOL OF THEATRE ANTHROPOLOGY), indo em direção a uma abordagem f(r)iccional do ator, que trabalha por meio de ações físicas e vocais codificadas e baseadas em manifestações tanto do Oriente como Ocidente.

A perspectiva contemporânea na arte teatral vai estabelecer um campo para a criação autônoma do ator e favorecer o surgimento de diferentes linguagens voltadas ao trabalho do artista no desenvolvimento de suas pulsões estéticas e ideológicas, um agente de *f(r)icção*, que modela a máscara e é modelado pessoalmente, num só tempo. Um ator que objetiva atingir recessos secretos de sua personalidade.

Por seu descolamento da função estética e investimento nas idiosincrasias, o que Joana chama de *ator de f(r)icção*, aproxima-se sobremaneira do performer, atuante da linguagem de soma da performance, originada oficialmente com o advento da modernidade na Europa e nos Estados Unidos (COHEN, 2007, p.40), e que objetiva resgatar a característica ritual da Arte, levando-a, paradoxalmente, a um movimento de *reintegração* por meio da quebra de convenções.

Com olhos voltado a sua pesquisa de mestrado (LYRA, 2005), Joana lembrava que no contexto da *performance*, entendida enquanto uma linguagem de renovação, o trabalho do *mediador* é redimensionado. O *performer*, diferentemente do ator de teatro convencional, que representa ou “vive” um personagem restrito a uma dramaturgia pré-estabelecida, atua num espaço mais aberto ao jogo, ao improviso, à espontaneidade, ao risco, à própria vida.

Desta perspectiva, pode-se perceber que se distanciando das *artes convencionais*, onde há o privilégio do esteticismo e dos conteúdos externos à realidade do intérprete com o público, a *Arte de Performance* eleva a primeiro plano a relação do atuante com a vida, com o espectador e a própria arte, ressaltando suas características *primitivas* de naturalidade e espontaneidade, em contraposição ao estado sistematizado e ensaiado da *arte-estabelecida*.

A incorporação dos atos cotidianos, de vida, das emissões pessoais do artista na *performance* adquire força de ato ritual, portanto ato modificador. Os atos cotidianos e as relações de vida na cena performática são ritualizados, promovendo a revelação de sua face

não-realista, de transcendência. É neste plano transcendente que se estabelece o encontro entre *performer* e público na *performance*, caracterizando-se pela fugacidade, pela realização do relacionamento vivo no instante-presente e funcionando o artista como uma espécie de “médium”, de catalisador de energias no espaço e tempo simultâneos.

Em conjugação com o *performer*, o público manifesta o rito, saindo de uma posição de espectador, apreciador de uma estética para tomar parte em uma relação mítica, de comunhão. Naturalmente, o jogo direto, frente a frente com público, comum a linguagem da *performance*, exige do *performer* maior destreza na desenvoltura de sua Arte, tendo em vista que não se deve sustentar em convenções mortas e ilusionistas, típicas da cena tradicional do Teatro.

Não tendo o ilusionismo onde se apoiar, leia-se uma personagem para mostrar, o *performer*, como afirma Renato Cohen, mostra-se dentro de um vocabulário pessoal, a partir de suas próprias particularidades, estabelecendo relações com *personas* ou figuras, denominação que o próprio Cohen dá em lugar de personagem, como no teatro convencional (COHEN, 2007, pp. 93-100).

Na atuação em *performance*, a busca da *persona* se dá a partir do próprio *performer*, não de uma dramaturgia pré-concebida. É um processo radical, comumente impulsionado por um movimento de “extrojeção” do atuante, porque liberta o ego para a definição de roteiro ou do tema para representação de partes de si mesmo, sua visão de mundo, sua pessoa.

É natural assim, que sendo valorizados o histrionismo e a extrojeção, o *performer* parta, durante o processo, mais da forma do que do conteúdo, ou seja, pelo caminho do significante desemboca-se no significado. Na *performance* é o próprio artista o cerne do processo e não uma personagem, só que o artista trabalha sob o que Cohen chama de *máscara ritual*, metamorfoseando-a nas diferentes *personas* ou figuras, numa espécie de auto-representação.

Como presença corpórea, o *performer*, sob o amparo desta *máscara ritual*, é portal da experiência cênica e no comando da criação / atuação da cena, atualiza sua própria história e de seus antepassados. No dizer de Renato Cohen, torna-se “*Um porta-voz do mundo oralizado e memorial* (2002).

Sobre a *máscara ritual*, enfatiza Cohen:

(...) quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “*máscara ritual*” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação, (...), mas este “fazer a si mesmo” poderia ser mais bem conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo (2007, p. 58).

No que tange a atuação sob a citada *máscara ritual*, a *Arte da Performance* aproxima-se, sobremaneira, de formas espetaculares de linhagem popular, como o circo e os espetáculos do povo, também de ritos tribais ou *performances rituais*, como visto em sua trajetória. Sobre a similitude destas atuações, diz Cohen:

A performance tem também uma característica de espetáculo, de show. E isso a difere do teatro. Esse movimento de “vaivém” faz com que o *performer* tenha que conduzir o ritual-espetáculo e “segurar” o público, sem estar ao mesmo tempo “suportado” pelas convenções do teatro ilusionista. É um confronto cara a cara com o público (às vezes acentuado pelo uso de espaços diferentes como ruas, praças, etc.) que exige muito mais “jogo de cintura” ou pelo menos um treinamento diverso do teatro ilusionista. O processo se assemelha ao de outros espetáculos como o circo, o *cabaret* e o *music-hall* (2007, p. 58).

Estas manifestações, mesmo antes das investidas contemporâneas no artista enquanto cerne do processo, já tinham no mediador, veículo insubstituível da vivência estética, artística-ritual. Nas brincadeiras do povo do Nordeste, também a personificação das figuras pelos atuantes ou *brincantes* parece não equivaler à *encarnação* de uma máscara ficcional ou à representação de um personagem.

Como, do ponto de vista material, brincadeiras como o Cavalo Marinho, o Pastoril, a Chegança, o Mamulengo ou o Maracatu são pobres em recursos, seu poder maior de atração também são as habilidades histriônicas dos *brincantes* e tudo aquilo que esse teatro pode dizer aos seus espectadores acerca deles mesmos (CAMAROTTI, 2003, p. 55).

Nas brincadeiras, a atuação é palco de experiências, de tomada de consciência para a vida e das relações sociais dos *brincantes* em suas comunidades. Neste espetáculo, também o sentido da atuação é acentuado, em detrimento da representação, sendo esta estreita fronteira da representação e a atuação, o limite tênue entre a vida e a arte. O processo de atuação do *brincante* do *Cavalo Marinho*, desta perspectiva, está calcado na ritualização das idiosincrasias do atuante, no desenvolvimento de suas habilidades pessoais e sociais, em detrimento da interpretação de qualquer papel. Ao referir-se a Guariba²⁷⁰, Hermilo Borba Filho define a idéia de *brincante*:

(...) Poeta do corpo que constrói figuras ainda não desempenhadas, poeta dos pés alados nos movimentos da dança da qual ele mesmo é coreógrafo de puro instinto artístico popular, poeta da máscara que faz com os seus olhos, a sua boca, o seu riso ou o seu grito, encarnando a dor, a raiva, a alegria, o deboche para delírio dos espectadores que com ele participam do espetáculo. Um poeta, sim senhor, representante de todo esse povo que morre de fome, que morre de tudo, mas de onde nascem a música, o canto, a dança e a escultura como acintes (BORBA FILHO, 2000, p. 188).

Com essa afirmativa, Borba Filho não só poetiza a *mola mestra* do espetáculo do *Cavalo Marinho*, mas revela a amplitude de suas possibilidades no terreno da atuação. O *brincante* apresenta-se, assim, como um criador, animador cultural, agente de transformações, e, principalmente, um artista hábil nos diferentes níveis de interação com a vida e com a arte na cristalização de mitologias.

Estes níveis de interação têm seus limites borrados, mas podem ser pontualmente identificados na relação dos *brincantes* com o público. Peter Harrop, segundo Camarotti, destrincha estes níveis:

²⁷⁰ Guariba era um dos *brincantes* do *Cavalo Marinho* de mestre Antônio Pereira, muito atuante entre as décadas de 50 e 70, em Recife-PE.

(1) a interação entre o público e o *ator-como-ele-mesmo*, como é o caso de um personagem que, após ter sido morto, prefere sentar em uma cadeira ou ajoelhar-se nela, por ficar mais fácil para levantar depois, ou que conversa informalmente ou bebe com seus conhecidos, enquanto se encontra temporariamente sem envolvimento com a ação, ou mesmo quando um ator, por meio de um sinal, indica a outro que ele deve apressar a representação; (2) a interação entre o público e o *ator-como-ator*, a qual permite que um ator saia de seu personagem e passe a contar piadas ou a fazer troça de alguém entre os espectadores, bem como capitalize qualquer erro que aconteça; (3) a interação entre o público e o *ator-como-personagem*, a qual é inevitável, porque, por definição, é comum a todas as formas dramáticas (CAMAROTTI, 2003, p.208).

Assim, sob a égide da *máscara ritual*, o *brincante* transita no terreno da atuação, reassumindo facilmente sua própria personalidade artística ou social para, em seguida, retomar as figuras da mesma maneira. Sobre a máscara discorre Bakhtin:

(...) A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações , a alegre relatividade, a alegre negação das identidades e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável (...) (BAKHTIN, 1993, p. 35).

Tendo em vista este contexto de inter-relações, o *ator de f(r)icção* é aquele que sob a *máscara ritual*, agencia a *si mesmo* e suas conjunções simbólicas, memoriais, aproximando-se da ideia de performer, de brincante, atuando na busca de uma arte de intervenção, modificadora, que almeja causar uma transformação nele mesmo e no receptor (BAKHTIN, 1993, p. 35). Uma Arte Cênica que se sirva a um *metacomentário* das dificuldades e conflitos da vida e da Arte, funcionando como uma reordenação interpretativa da própria experiência social e artística.

Analogamente, Joana também aproximava o *ator f(r)iccional*, da perspectiva da *representação*, cunhada pelos pesquisadores do Lume, Luis Otávio Burnier e seu discípulo Renato Ferracini. Em sua tese de doutoramento (2001, p.27), Burnier aponta o *ator interpretativo*, ou no dizer de Joana, *ficcional*, como aquele que traduz uma linguagem

literária para uma linguagem cênica, sendo intermediário entre o personagem e o espectador (a pessoa real), de maneira oposta, diz Ferracini que o ator que *representa*, ao contrário, busca sua expressão por meio de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais (FERRACINI, 2001, pp. 43-44), simbólicas. Sobre representação, diz ainda Barba:

A noção de representação, no contexto específico do teatro, pode também ser entendida como re-apresentar, ou seja, apresentar e re-apresentar a cada noite, ou melhor ainda, apresentar duas vezes numa mesma vez (BARBA, 1990, p. 63).

Para Burnier, assim como Ferracini, o ator, para construção de sua arte, operacionalizada independente do texto dramático, precisa de parâmetros objetivos que serão as ações físicas e vocais orgânicas. Diz ele:

Se pensarmos no sentido da palavra representar, o ator, ao representar, não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento, ele deixa de ser ele mesmo: evidentemente, a fim de evitar uma possível transformação de suas ações físicas em puros códigos a serem executadas de forma mecânica, ele dinamiza suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo (2001, p. 23).

Em consonância com as ideias Turner no âmbito da *Antropologia da Experiência*, este ator *f(r)iccional*, que atua sob a *máscara ritual de si mesmo*, é aquele que inventa uma realidade que, é, concomitantemente, espontânea e refletida, condensa o condicionamento sociocultural, fixado culturalmente e o eu, a ação sobre si mesmo, a autoconsciência. Pela perspectiva da *Antropologia do Imaginário*, o ator *f(r)iccional* vivencia suas próprias imagens, seu *trajeto antropológico*, que estão inevitavelmente atreladas ao trajeto antropológico de sua cultura original.



271

Assim, no limo da reflexão, Joana despertava daquela viagem acerca do ator, onde passado e presente se traduziam em instante (BACHELARD, 2007). Estava calma a guerreira, estava lenta e segura embaixo do mosquiteiro verde. Na lembrança do limo, entendia que a água trazia à terra o princípio da fecundidade. (BACHELARD, 2002, p. 114). Na liminaridade (TURNER, 1982) estava o ator, numa fecundidade contínua de ser eu-outros. Joana compreendia agora que para continuar, era preciso reunir os contrários, casar a terra com a água, como no manguezal.

Essa terra, “eu a sentia muito acariciante e compassiva, aquecendo seu filho ferido. Do exterior? No interior também. Pois ela penetrava com seus espíritos vivificantes, adentrava-me e misturava-se completa entre nós. Já não me distinguia dela. A tal ponto que, no último quarto de hora, o que ela não cobria, o que me restava livre, o rosto, era-me importuno. O corpo sepultado era feliz, e era eu. Não enterrada, a cabeça se queixava, não era mais eu; pelo menos, eu o teria acreditado. Tão forte era o casamento! e mais que um casamento entre mim e a Terra. Dir-se-ia era uma troca de natureza (BACHELARD, 2002, p. 115).

²⁷¹ Imagem de detalhe das raízes do manguezal tejucupapense – Tejucupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

O ator *f(r)iccional* sob a *máscara ritual de si mesmo* transitava do aquoso ao telúrico, do profano ao sagrado, da vida à arte, mas não deixava de ser o que se é para tornar-se outro, experimentava em si mesmo, a multiplicidade de possíveis *eus*, em que eu são muitos. Como aponta Schechner, “múltiplos eus” coexistindo em uma “irresolvida tensão dialética” (1985). Guerreiras eram heroínas, assim como o inverso, encarnavam a ambiguidade, materializavam-na, como a união entre água e terra formava a lama, era uma *aceitação total de um ser humano por parte de um outro* (GROTOWSKI, 2007, p.112). A imagem as unia por um fio, a imagem das guerreiras surgiam para iluminar a própria imagem das heroínas, agora em completo silêncio.



(II) Guerreiras e Heroínas: mito, performance e máscara

Calhou de ser domingo o dia seguinte àquele devaneio abrigado pelo mosqueiro verde. Estando o tempo de boa cara em Tejucupapo, como era costume, Joana saiu a caminhar. Uns tantos raios de sol guiavam-na pela ladeira tortuosa de Megaó. Ladeada de mocambos e casas de reboco simples, a ladeira ostentava uma brancura só explicada pela cal que brotava da fábrica no caminho ao *Monte das Trincheiras*. Os rostos magros das crianças caboclas e buchudas acompanhavam a travessia da guerreira ao alto. Os infantis olhos amarelados e curiosos seguiam-na.



272

Lá no Monte, espaço consagrado à guerra de tempos holandeses e à cena de atuais tempos tejucupapenses, Joana podia fitar a imensidão do mar, que solitário, divagava sobre o tempo nas suas ondulações. Sobre o tempo costurado por imagens sucessivas, reversíveis

²⁷² Imagem do obelisco em homenagem às mulheres de Tejucupapo, no Monte das Trincheiras – Tejucupapo, dezembro de 2008 (foto Luciana Lyra).

e inconstantes. Sim, a imagem separava guerreiras e heroínas, mas também as unia, recordava as reflexões da noite anterior.

Pela ação da imagem, guerreiras e heroínas davam sentido aos seus mundos e atribuir significado implicava adentrar no campo simbólico. Atuar sob a égide da *máscara ritual de si mesmo* pela *experiência da f(r)icção*, garantia a entrada de guerreiras e heroínas neste campo, no âmbito da criação.



273

O mar, como toda natureza, era habitado pela imaginação simbólica, uma poderosa arma de criação de sentido. No entanto, assim como o mar, a imaginação foi relegada ao lócus do esquecimento e da *desimportância*, perdendo seu valor cognitivo ao longo da dinâmica cultural do Ocidente. Por sua vez, essa perda de valor da imagem simbólica ao longo da História, certamente não destoava da perda do valor de uma *atuação f(r)iccional* ou *liminar* no teatro, em favor de uma *atuação ficcional* ou estritamente simulada, destituída da experiência imagética com o rito e o mito.

²⁷³ Imagem da maré próxima ao mar de *Carne de Vaca* – Goiana, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

Quando o mar ondula solitário, sem escutar perguntas atrás dos pensamentos, a imaginação criadora perde sua potência e este dano à natureza humana atinge todos àqueles que se nutrem de sua força para dar vazão ao seu ofício, à sua vida. Os atores perderam-se sem a pujança da imaginação criadora. Sim, por que não só as Ciências purgaram com a ausência deste aporte no decorrer da História, as Artes também passaram por perversões positivistas e materialistas ao longo do tempo, mesmo habitando o domínio incontestável do símbolo.

Ainda hoje no mundo contemporâneo, refletia Joana, mesmo com o regresso do mito e os diversos meios de resistência em face aos avanços tecnológicos, a *imaginação simbólica* encontra espaços delimitados, em detrimento de outras imagens, que aderem exclusivamente ao entretenimento, imagens prontas para o consumo. A ressurgência do imaginário e do mito, em particular, surge dialeticamente pela alta pressão imaginária, desencadeada pelos meios áudios-visuais.

(...) A enorme produção obsessiva de imagens, encontra-se delimitada ao campo do “distrain” (DURAND, 2004, p. 33).

Há uma inflação dos meios de propagação do imaginário, um interesse pela imaginária de um certo exotismo, uma desvinculação, um afastamento progressivo dos poderes da imagem, desmitologizando o pensamento, como aponta novamente Durand:

Por conseguinte, torna-se fácil imaginar que uma inflação de imagens prontas pra o consumo tenha transtornado completamente as filosofias, que até então dependiam do que alguns denominam “a galáxia de Gutenberg”, isto é, a supremacia da imprensa e da comunicação escrita – com sua enorme riqueza de sintaxes, retóricas e todos os processos de raciocínio – sobre a imagem mental (a imagem perceptiva, das lembranças, das ilusões etc.) ou icônica (o figurativo pintado, desenhado, esculpido e fotografado...) (2004, p. 5).

Quando se fala de imaginação simbólica, desemboca-se num caminho alógico, como as ondas do mar, que seguem suas pulsões irregulares, em consonância com a Terra e todos seus elementos. A imaginação simbólica é aquela imagem com uma função de

descortinar uma realidade desconhecida, sem, no entanto, revelá-la em absoluto. Etimologicamente, a palavra símbolo configura-se como a reunião do concreto com o mistério, assim como a palavra imagem está intimamente ligada à magia, ao encantamento.

O termo imagem reenvia frequentemente, espontaneamente, à objetivação de algum conteúdo sensível sobre o suporte material (retrato, desenho, fotografia), mas toda imagem artificialmente produzida supõe a pré-existência mental de sua representação. O número e a variedade das imagens vão, pois, depender do próprio corpo, de seus mediadores sensoriais (os cinco sentidos) e motores (gesto voz), que participam da formação das representações sensíveis concretas.

Navegando neste mar de alogia, Joana avistava uma canoa guiada pelo imaginário, levando-a longe à filosofia pré-socrática, onde filósofos naturalistas ou filósofos da *physis*²⁷⁴ tinham como escopo especulativo o problema cosmológico, ou cosmo-ontológico, e buscavam o princípio (ou arché) das coisas. Na experiência grega originária, a palavra *physis* expressa a totalidade do real, e a própria vida, enquanto um brotar, um puro surgir, um eclodir de si mesmo. A este movimento de vir à luz de todos os seres, corresponde ao mesmo tempo um velamento, um retraimento, um ocultamento. Esta f(r)icção entre luz e mistério é constitutiva da vida e da arte, assim, o ‘surgimento tende ao encobrimento’.

Desde Heráclito (Éfeso, aprox. 540 a.. - 470 a.C.), com sua ideia de movimento dialético, sempre olhando os opostos, o constante devir, de fluxos, a Empédocles (Agrigento, 495/490 - 435/430 aC), em seu enfoque na combinação do masculino e do feminino e da *physis* nos quatro elementos: água, ar, fogo e terra; a imagem ligava-se à natureza e ao cosmos, não seguindo um princípio da razão, mas das pulsões naturais do corpo e seus compostos múltiplos em conexão com o universo, conjugando-se num princípio fundamental único.

²⁷⁴ *Natureza* - entendendo-se este termo não em seu sentido corriqueiro, mas como realidade primeira, originária e fundamental, ou o que é primário, fundamental e persistente, em oposição ao que é secundário, derivado e transitório.

No entanto, com o surgimento da sofística, o foco muda do cosmo para homem e o problema moral. Especialmente a partir de Aristóteles (século 4 a.C), a via de acesso à verdade foi a experiência dos fatos e, mais ainda, das certezas da lógica para, finalmente, chegar à verdade pelo raciocínio. O método da verdade, advindo dos pensamentos socráticos e fundado numa lógica binária (com apenas dois valores: um falso e um verdadeiro), uniu-se desde o início a um iconoclasmo religioso, tornando-se uma herança ocidental, que destitui a imagem de seus poderes múltiplos.

(...) o racionalismo clássico, que é nosso tutor pedagógico no Ocidente, mesmo se o fizermos partir da Antiguidade, eliminou sempre, pouco a pouco, a imagem, pelo menos desde Platão, arrumou-a num domínio do sonho, da fantasia, senão da loucura – falou-se, no século XVII, na ‘loucura da casa’ ao referir-se à imaginação (...) (DURAND, 1981, p. 19).

Assim, ao longo dos séculos, herdando o pensamento clássico grego, a imagem e a imaginação vão sendo relegadas ao setor estético, e mesmo neste setor, passam a habitar o terreno exclusivo da *inspiração* e da *fantasia*, destituídas, por completo, de conhecimento profundo acerca do ser humano. De São Tomás de Aquino a Descartes, passando por Galileu, reafirma-se a razão como único meio de legitimação e acesso à verdade. A imagem assim abandonada virava produto de uma “casa de loucos”. Segundo Durand:

Qualquer “imagem” que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Neste movimento as divagações dos “poetas” (que passarão a ser considerados malditos), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência (2004, p. 15).

Importante observar que, mesmo que esse papel relegado do imaginário no Ocidente tenha fomentado um grande progresso técnico, também acarretou, por outra via, o domínio deste poder material sobre as outras civilizações, atribuindo uma característica de superioridade ao “adulto branco e civilizado”, com sua “mentalidade lógica”, com relação ao resto das culturas do mundo tachadas de “pré-lógicas”, “primitivas” ou “arcaicas”.

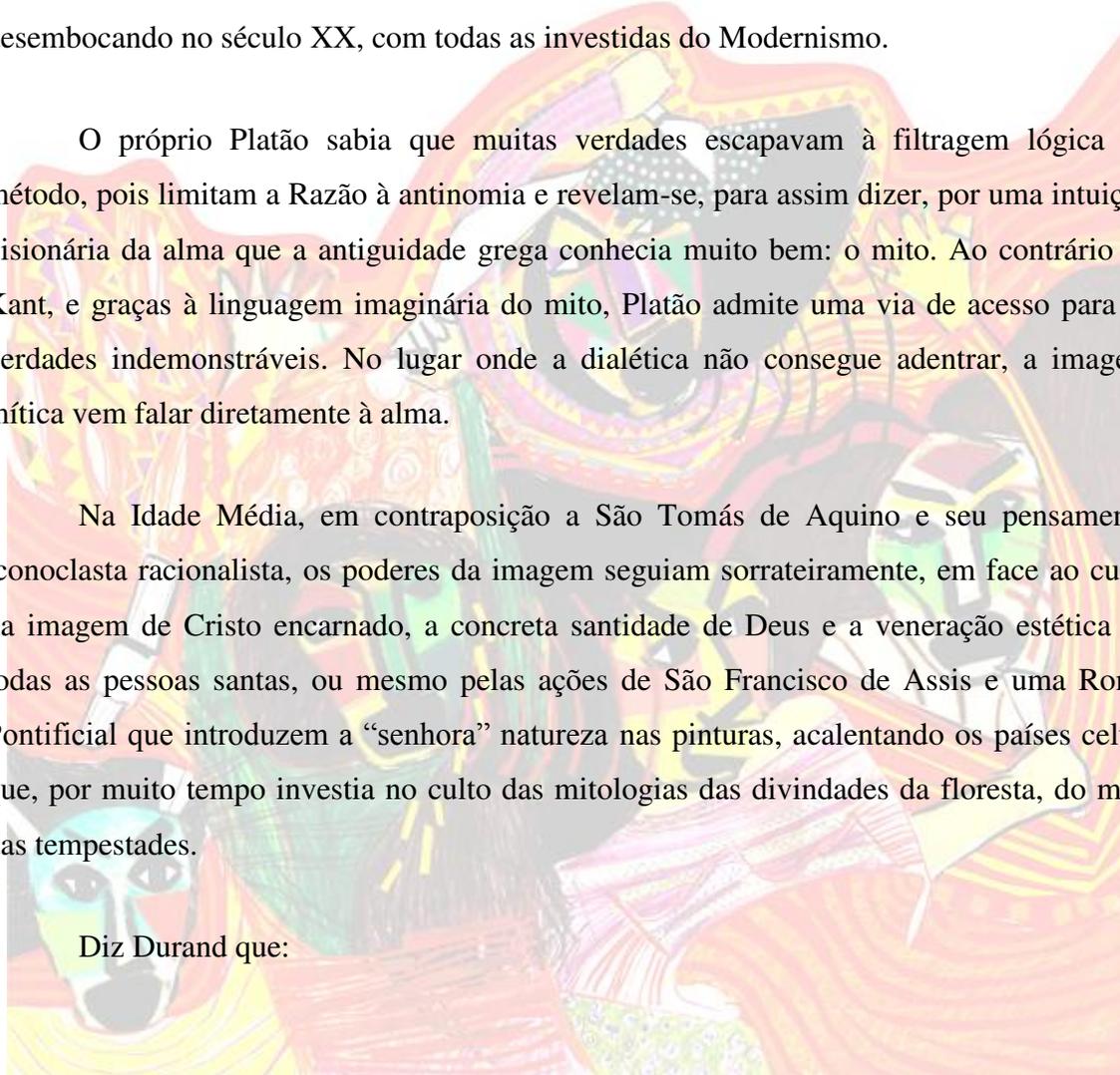
As civilizações não-ocidentais nunca separaram as informações (digamos, as “verdades”) fornecidas pela imagem daquelas fornecidas pelos sistemas da escrita. Os ideogramas (o signo escrito copia algo num desenho quase estilizado sem limitar-se a reproduzir signos convencionais, alfabéticos e os sons da língua falada) dos hieróglifos egípcios ou os caracteres chineses, por exemplo, misturam com eficácia os signos das imagens e as sintaxes abstratas (DURAND, 2004, p. 6).

Entretanto, esta consolidação exclusiva de um “pensamento sem imagem”, de rechaçamento dos valores e dos poderes do imaginário em prol dos esboços da razão, não foi totalizante, pois encontrou muitas oposições no próprio Ocidente, desde a própria antiguidade, passando pelo período medieval, pelos movimentos Barroco e Romântico, desembocando no século XX, com todas as investidas do Modernismo.

O próprio Platão sabia que muitas verdades escapavam à filtração lógica do método, pois limitam a Razão à antinomia e revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a antiguidade grega conhecia muito bem: o mito. Ao contrário de Kant, e graças à linguagem imaginária do mito, Platão admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis. No lugar onde a dialética não consegue adentrar, a imagem mítica vem falar diretamente à alma.

Na Idade Média, em contraposição a São Tomás de Aquino e seu pensamento iconoclasta racionalista, os poderes da imagem seguiam sorratamente, em face ao culto da imagem de Cristo encarnado, a concreta santidade de Deus e a veneração estética de todas as pessoas santas, ou mesmo pelas ações de São Francisco de Assis e uma Roma Pontifical que introduzem a “senhora” natureza nas pinturas, acalentando os países celtas que, por muito tempo investia no culto das mitologias das divindades da floresta, do mar, das tempestades.

Diz Durand que:



Qualquer contemplação, qualquer visão da Criação, mesmo no seu grau mais baixo, é um “vestígio” de Toda a Bondade do Criador. Mas é pela imagem que a alma humana representa com maior exatidão ainda as virtudes da santidade (2004, p. 19).

No Renascimento, o humanismo também leva a exaltação ao homem natural e sua paisagem agreste, o retorno ao paganismo e à teologia natural das forças antropomórficas que regem a natureza, mesmo ante todo o tecnicismo vigente no período. Na fase reformista, o combate à estética da imagem é ferrenho, gerando em oposição, o movimento da contra-reforma, com o investimento do Barroco, que resiste à decisão iconoclasta dos reformadores.

Diante do imaginário protestante voltado para o texto literário ou musical, a Contra-reforma também irá exagerar o papel espiritual conferido às imagens e ao culto aos santos. Os adeptos do catolicismo da Companhia de Jesus estavam constantemente submetidos a exercícios de imaginação sistemáticos. Na cultura islâmica compensava-se a proibição das imagens pintadas ou esculpidas com poemas de primeira grandeza, pela prática de recitais sagrados de música espiritual e a “recitação visionária”. Mesmo sem suporte icônico, somente por meio de imagens literárias o fiel era conduzido à santidade inefável, aproximando-se do encaminhamento dos protestantes.

Contrapondo-se ao imaginário da Contra-reforma, *barroquista* em essência, o neoclassicismo reintroduz o desequilíbrio iconoclasta entre os poderes da razão e a parte devida à imaginação no século das luzes. No entanto, neste mesmo período, os movimentos como o pré-romantismo e o Romantismo foram portos privilegiados e triunfantes contra os racionalistas. No Romantismo a imaginação é alçada ao título de ‘Rainha das faculdades’.

Com o advento da corrente simbolista, as resistências contra a superioridade da razão se potencializam, com o desprezo da perfeição formal, em detrimento de uma elevação da imagem icônica, poética, até musical, a vidência e conquista dos sentidos. O Surrealismo, movimento integrante do Modernismo da primeira metade do século 20 será o resultado natural e reconhecido do Simbolismo, pregando uma realidade onírica além dos

fatos, que será marginalizada pelo empirismo institucionalizado na todo-poderosa corrente positivista com sua pedagogia obrigatória.

A partir das pulsões modernas, há uma grande explosão imaginária e simbólica, sintoma de uma revolução profunda, ou melhor, de uma grande ressurgência do que as nossas pedagogias tinham, durante séculos e séculos, recalcado, gerando tanto revoluções na Arte, como em outros campos do conhecimento do ser, que, cada vez mais, distanciavam-se de uma base conceitual para se comprometer com a mudança de estados dos seres.

No início do século XX, um impulso gnóstico anunciava-se, envolvendo um processo forte de conhecimento de si mesmo e a transformação do ser num outro estado, passando sempre por um processo iniciático. Processos de treinamento enfatizados no teatro, na dança, na performance, desdobramentos desta época, vão em busca da mudança de estados corporais para dar à luz a uma nova comunicação com o público, alterando-se “a si próprio” e reverberando esse movimento para a própria vida do atuante.

Neste contexto de mudanças, o imaginário ressurge carregando sua ligação etimológica com a magia, tendo o mito a função de recuperar a percepção das coisas como uma percepção maravilhada do mundo, um reencantamento. A Arte, recuperada dos influxos positivistas, parte para um campo de remitologização do mundo, voltando a se posicionar como eixo exemplar para os seres.

Todo esse material em relação ao imaginário vai ser disposto a pesquisadores das Ciências Humanas, que retornam aos pré-socráticos, interessados na matéria. Autores como: *C. G. Jung*, *Gaston Bachelard*, *Mircea Eliade*, *Henry Corbin*, *Edgar Morin* e *James Hillman*, além do próprio *Gilbert Durand*, são exemplos dessa busca. O francês Gaston Bachelard (1884-1962) foi um dos pioneiros nestes estudos, dedicando grande parte de sua investigação à alquimia e ao envolvimento na imagem criadora, sofrendo grande influência do Surrealismo, apesar de estudar primordialmente a seara dos simbolistas e românticos,

como Edgar Alan Poe. Bachelard não está em busca de uma definição de imaginação, mas uma visão sobre a percepção nova da imaginação.

Para este filósofo, as imagens advém de devaneios, fluxos de imagens grávidas de outras imagens. Os homens ‘diurno e noturno’ convivem juntos, no pensamento de Bachelard, Apolo e Dionísio são deuses irmãos por esta perspectiva. A imaginação material tem um elogio à mão e não ao olhar, sendo o homem não um espectador de um mundo separado como um espetáculo, mas homem e mundo se amalgamam.

Gaston Bachelard principiou seus estudos nas Ciências, levando, posteriormente, a elaborar pesquisas e publicações sobre as relações entre os elementos da natureza e a imaginação criadora, assim como estudos temáticos, além de vários ensaios. O filósofo estudava as correntes opostas do psiquismo humano, que são: a conceitualização e o devaneio, culminando na ciência e na poesia. O antagonismo apontado e investigado por Bachelard entre imagem e conceito ia de encontro às correntes positivistas, dando foco “a vida das imagens”.

Mas não há imagens sem imaginação, sem um processo que as inicie, as anime, as deforme, criando sempre imagens novas. A imaginação é a “capacidade” de deformar as imagens fornidas pela percepção, ela é, sobretudo, a faculdade de nos livrar das imagens primeiras, de mudar as imagens, ou seja, de produzir um imaginário. O psiquismo é ativo e criador. A potência da imaginação se mede precisamente por essa ampliação à dimensão do cosmos de seu mundo interior. Tal força criadora de imagens é ela mesma subtendida, como em Shopenhauer, por uma vontade viver, um querer-viver primitivo, princípio da vida espiritual (BACHELARD, 2002, p. 44).

Imaginação e vontade são dois aspectos de uma mesma força profunda... A imaginação clareia o querer se une uma vontade de imaginar, de viver o que imaginamos (BACHELARD, 2002, pp. 44-45).

No pensamento de Bachelard a experiência na imaginação material vai na substância do mundo, em cosmologias arcaicas. Segundo Bachelard, as imagens servem-se a uma classificação: Imagens primitivas, naturais, poéticas e intermediárias.

As *imagens mais primitivas* são aquelas escondidas nas profundezas noturnas do psiquismo, são centros de significações e afetos, são supra-pessoais e universais, segundo Jung, e se organizam em complexos, como diz Bachelard. Os elementos da natureza, por exemplo, são imagens primitivas, elas ativam os devaneios, à medida que elas são, não somente contempladas, mas manipuladas, transformadas pelas mãos, por um corpo que age e principalmente trabalha. Pela confrontação com as matérias, a imaginação permite ao sonhador “fazer corpo” com o mundo, dilatar seu ser na escala do cosmos para participar de sua totalidade viva. As *imagens naturais* são *a-históricas*. Já as *imagens poéticas* são metafóricas e múltiplas e as *intermediárias* combinam as diversas pulsões imagéticas.

Bachelard entende que as imagens obedecem a uma lógica, ou mais exatamente, a uma dialética e a uma rítmica, que não têm nada a invejar às do conceito. O imaginário é dotado de uma autonomia e não podendo ficar isoladas, as imagens formam conjuntos que obedecem a leis de “composição”. É assim que a imaginação só pode combinar dois elementos materiais. Toda relação entre as matérias imaginadas se enriquece de suas *oposições*.

Quanto ativaríamos nossa imaginação se procurássemos sistematicamente os objetos que se contradizem (BACHELARD, 2006, p.292).

Estas atrações-repulsões fomentam valorizações e este vai-e-vem entre dois pólos contrários leva todo devaneio a seguir os tempos fortes e fracos, os momentos positivos e negativos, que desenham uma espécie de rítmica, o que ele chama de *Princípio do contraditório*. Outra lei do imaginário, na sua concepção, é o *Princípio do isomorfismo*, segundo o qual uma imagem continua a mesma por meio das diferentes categorias de suas manifestações, por exemplo: caverna, casa, ventre. A última lei que observa é o *Princípio*

da reversibilidade, que se entende pela flexibilidade das imagens, por exemplo, pode-se pensar todo olhar como luz, ou toda luz como um olhar.

Sem sombras de dúvidas, a ótica bachelardiana do imaginário estava calcada na cosmologia dos pré-socráticos, além das experiências renascentistas como a alquimia. Ao mesmo passo que juntava materialismo e espiritualismo, procurava entender como podemos nos apropriar do imaginário universal, com suas substâncias e leis, individualizando-o em função de seu mundo interior, de sua própria psicologia existencial. Trabalhando a Literatura como campo distinto de pesquisa, Bachelard busca a oposição trágica nietzcheana, procurando entender a lógica do imaginário, por meio da própria exploração do imaginário.

Em consonância com as ideias de Bachelard, nos primeiros anos do século XX, as dificuldades para as explicações historicistas do sagrado produziram uma corrente inteira de análises “fenomenológicas” do Sagrado. Nesta corrente situam-se dois dos principais inovadores do papel do imaginário nas aparições (hierofanias) do “religioso” no centro do pensamento humano: o romeno Mircea Eliade (1907-1986) e o francês Henry Corbin (1903-1978).

Eliade mostra que em todas as religiões, mesmo nas mais arcaicas, há uma organização de uma teia de imagens simbólicas coligidas em mitos e ritos que revelam uma trans-história por detrás de todas as manifestações da religiosidade na História. Um processo mítico que se manifesta pela redundância imitativa de um modelo arquetípico e pela substituição do tempo profano por um tempo sagrado: o *illud tempus* da narrativa ou ato ritual (tempo-espço dilatados). Para Eliade, o mito é a experiência existencial do homem que lhe permite encontra-se e compreender-se. A atividade criadora do espírito humano lida com toda a experiência humana.

Com suas teses acerca do *illud tempus*, o filósofo romeno aborda a noção de tempo ‘total’ do mito, que está no início, mas também pode ser sempre ‘ressuscitado’ a cada momento da vida de uma sociedade no qual ele é referencial e está aí a essência do sagrado. Há efeito recursivo entre o *tempo do mito* e o *tempo da história*, entre o sagrado e o profano. O mito irriga a História, ele dá um sentido, uma estrutura ao que seria apenas uma acumulação insignificante de eventos. O sentido está justamente na relação, na complexidade.

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras (ELIADE, 2002, p. 16).

O tempo do mito é como o mito: complexo. Assim o mito propõe três tempos: o tempo linear (histórico), o tempo cíclico (da repetição, do retorno indefinido) e o tempo total, que engloba os outros dois, ultrapassando-os, gerando uma forma espiralada, que “repassa”. Esse tempo é suporte da metamorfose, esse tempo da ‘presença real’ é antes aquele da conjunção. O mito irriga a história e, por sua vez, a história dá uma carne, um corpo, uma respiração ao mito, que se encarna e que se deixa ver nela pelo rito.

Em movimento contínuo, a experiência se dá na relação entre profano e sagrado, estes dois pólos se retroalimentam constantemente: o profano se transforma no sagrado, e a dessacralização retransforma o sagrado em profano. Essa estrutura dinâmica permite entender a simbólica do sacrifício como um momento de inversão alquímica entre um “desmembramento” que encontra seu ápice na morte do sacrificado e um “relembramento” simultâneo, uma subida gloriosa no sagrado que faz dessa morte uma vitória, uma ressurreição e a identifica à morte-renascimento do herói original, no *illud tempus*.

Diferentemente de Jung, Eliade dá vazão à experiência coletiva em detrimento das imagens oníricas, os mitos e os ritos ligam os arquétipos à psique potencializando-a, porque entre a imagem e o arquétipo há imagem simbólica. Esta carga de imagens é sempre multivalente e dotada de poder imediato de transformação. Como relato da origem, o mito fundador é, antes de tudo, ponte, passagem, mediação. Ele faz passar o arquétipo na carne do mundo encarnado. Para Eliade, o mito heroico tem grande importância, por ser metáfora do dinamismo organizador que liga o profano ao sagrado.

Outro que aborda a questão do tempo mítico é o islamólogo Henry Corbin. Pela sua visão, esse *illud tempus* emerge no mundo imaginal, que, por sua vez, é a junção do intelecto e da alma, próximo da ideia de imaginação criadora de Bachelard. Diz Corbin (PITTA, 2005) que o tempo presencial é *meta-histórico* e visa romper com o tempo cronológico, dando ênfase à subjetividade. Segundo ele, a imaginação criadora é um tipo de faculdade de produção de imagens, diferente de fantasia. A fantasia também tem uma função na construção do sujeito, mas o imaginal é outro patamar de diálogo com as imagens.

No islamólogo Henry Corbin há uma preferência – como em Bachelard, que já distinguia nitidamente a nobreza criadora do devaneio da banalidade pouco coerente do sonho – por uma “**eletividade**” de uma parte da imaginação criadora em relação ao *venha-come-vier* do imaginário. Esta preferência é a do “*imaginal*” – a faculdade humana que permite a algumas pessoas atingirem um universo espiritual, uma realidade divina – a essência do *religiosus*, a qual, por vezes, “olha para o homem” e, por outras, é o objeto de sua “contemplação (DURAND, 2004, p. 74-75).

Da perspectiva da abordagem complexa do imaginário, outro ícone neste topos vem a ser Edgar Morin. Para ele a imagem aparece como símbolo, como relação entre o cosmos e o ser vivo. Esta relação, por sua vez, firma-se numa tensão entre as instâncias antagonistas. Como Bachelard e Eliade, ele define o vivente como ‘lógica de antagonismos’, propondo a leitura complexa ternária do mundo.

A sua teoria abarca a ideia de que o reino do homo sapiens corresponde a uma massiva introdução da desordem no mundo. O organismo vivente não funciona sem risco, pois esse jogo e essa desordem são vivificantes, pois abrem à criatividade, mas são, concomitantemente, mortais, sendo que a loucura, a perda total do controle, estão lá, sempre ameaçadoras.

A partir de suas pesquisas, Morin percebe que essa complexidade dá-se por que o ser vivo é também uma estrutura do cosmos. A desordem é constitucional, faz parte de phisys e da ordem. Em vez de degradar, ela faz existir. Reencontramos o princípio da complexidade, compreendendo que em todo o lugar, o mundo nasce e morre simultaneamente. Sendo assim, existe uma concomitância entre o homem louco e o sábio, entre a recreação e a recriação. A vocação *perigosa* do ser é encontrar um espaço *entre*, nem estar totalmente preso aos controles, nem se entregar à ruptura total dos controles.

Morin constata que o processo é simultaneamente produto e produtor de outros momentos, isso quer dizer que uma civilização é vivente enquanto mantém uma relação de feedback, em ida e volta entre seus mitos fundadores e sua História, entre sua memória e sua carne, sua respiração. Assim cada evento da estrutura é um resumo que contém potencialmente, por si só, toda a estrutura.

...Totalmente imersa no oceano de reflexões acerca do imaginário, Joana bebia o mar com os olhos, refletia sobre a pesquisa... Tejucupapo e as heroínas, assim como elas, suas contrapartes guerreiras emergem da ruptura, da desordem, do barulho. Do imaginário de uma batalha antepassada, elas nascem e se alimentam; e suas lutas, suas oposições transformam-se em alianças fecundas...

Mais adiante outra canoa a navegar lembrava à guerreira que as teorias acerca do Imaginário como as Bachelard, Eliade, Corbin e Morin, são absolutamente contemporâneas às teorias sobre a Experiência, cunhadas pelo inglês Victor Turner, todas proliferaram justamente na viragem do século XIX e no decorrer do século XX, quando o mito

progressista do Prometeu triunfante vem legitimar a Revolução industrial e combater o obscurantismo dos mitos e dos ritos.

A *Antropologia da Performance*, que toma parte da *Antropologia da Experiência* surge nas interfaces da antropologia e o teatro nos anos de 1970, a partir do encontro de Turner e o diretor teatral Richard Schechner, realizando estudos sobre sistemas simbólicos de culturas que se desenvolveram pós Revolução industrial e instituindo a palavra liminóide para aqueles sistemas simbólicos que sinalizam ‘semelhança’ com os sistemas liminares de cultura. Sobre estas classificações diz Turner:

Nas culturas pré-industriais, esferas de atividade ritual não se separam do trabalho: ritual é trabalho. E trabalho não se desvincula da vida lúdica da coletividade. Nessas sociedades, particularmente, a brincadeira constitui um dos componentes centrais dos processos de revitalização de estruturas existentes. Os espelhos mágicos dos rituais propiciam uma poderosa experiência coletiva (...) Sociedades industrializadas produzem o que poderíamos chamar de um descentramento e fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos. Esferas do trabalho ganham autonomia. Como instância complementar ao trabalho, surge a esfera do lazer – que não deixa de se constituir um setor de mercado. Processos liminares de produção simbólica perdem poder na medida em que, simultaneamente, geram e cedem espaço a múltiplos gêneros de entretenimento. As formas de expressão simbólicas se dispersam num movimento de diáspora, acompanhando a fragmentação das relações sociais (1974, p. 167).

Segundo Turner, fenômenos liminares tendem a predominar em sociedades agrárias, caracterizando-se por princípios que Durkheim chama de ‘solidariedade mecânica’, assim como emergem de uma experiência coletiva, associando-se a ritmos cíclicos, biológicos e sócio-estruturais, ou com crises que ocorrem nesses processos, por que se trata de produção de símbolos que evocam significados intelectuais e emotivos comuns a todos os membros do grupo. Integrados ao processo social total, subjuntivo, antiestrutural, produzem efeitos de inversão, tendem a revitalizar estruturas sociais e contribuir para o bom funcionamento dos sistemas, reduzindo as tensões e transformando o palco em experiências únicas.

Os fenômenos liminóides caracterizados pela semelhança aos liminares, ganham centro, por sua vez, em sociedades de ‘solidariedade orgânica’, em meio aos desdobramentos da *Revolução industrial*, apresentando-se como produtos individuais, embora os seus efeitos frequentemente sejam coletivos ou de ‘massa’. Estes fenômenos desenvolvem-se às margens dos processos centrais da economia e política, qualificando-se enquanto manifestações plurais, fragmentárias, e experimentais que ocorrem nas interfaces e interstícios do conjunto de instituições centrais.

Nos fenômenos liminóides, as dimensões “pessoais e psicológicas” dos símbolos sobrepõem-se às dimensões “objetivas e sociais”. Turner enfatiza que o espírito liminóide caracteriza boa parte da atividade intelectual no mundo contemporâneo, dificultando a recriação de universos simbólicos e sociais, pois *os indivíduos se veem sozinhos e abandonados diante da responsabilidade de darem sentido às suas vidas*, tratando-se de uma *crise da ação simbólica* (1974, p. 169).

Assim como Morin, Turner acredita que “a vida social humana é produtora e produto do tempo, o qual se torna sua medida” (1974, p. 23-24), que as relações sociais possuem uma qualidade dinâmica e que ‘não existe algo do tipo ‘ação estática’. Desta forma, “a metáfora dos sistemas sociais e culturais como máquinas, popular desde Descartes, induz igualmente ao erro” (1974, pp. 24-25).

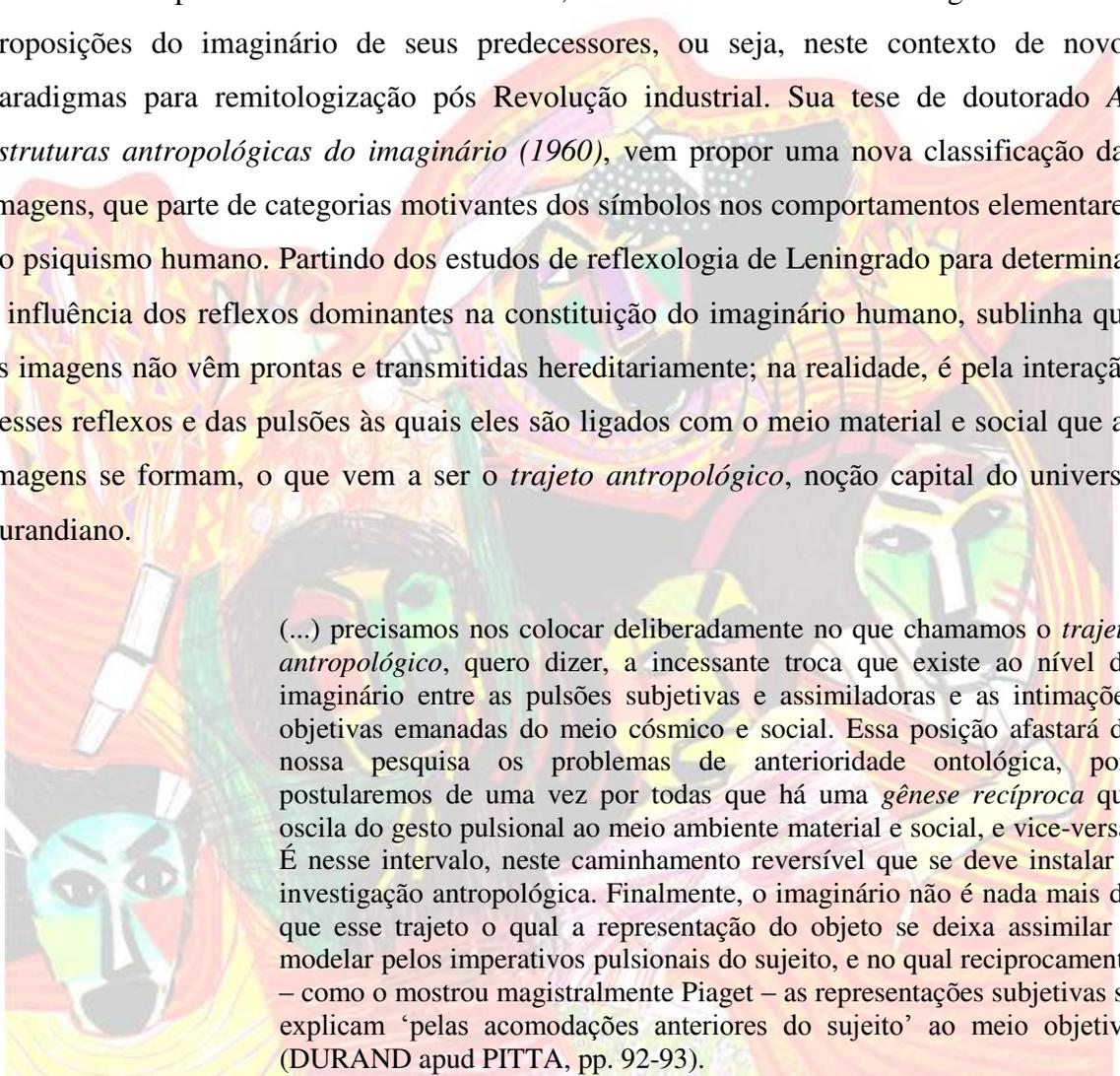
Schechner afirma que, para Turner, a trama humana básica é esta: “alguém começa a se mudar para um novo lugar na ordem social; esta mudança é levada a cabo por meio do ritual, ou então bloqueada; em qualquer dos casos, surge uma crise, pois qualquer mudança de status envolve um reajuste do esquema inteiro; este reajuste é efetuado cerimonialmente, isto é, através do teatro”. (SCHECHNER apud TURNER, 1992, p. 74). Para Turner, existem meios pelos quais:

ações sociais de vários tipos adquirem forma através das metáforas e paradigmas que estão nas cabeças de seus atores (e que foram lá colocados pelo ensino explícito e pela generalização implícita da experiência social), e, em certas circunstâncias intensivas, geram formas

sem precedentes que legam à história novas metáforas e paradigmas (1974, p. 13).

Desta forma, de olhos fixos no mar, Joana percebia que a crise simbólica do século XX e XXI, provocara um enfoque no Imaginário (mito) e na Experiência (performance) como estatutos a serem defendidos na restauração de fios condutores dos caleidoscópios dos seres e das culturas, em contraposição à Revolução Industrial e à epistemologia clássica, fenômenos fragmentários da História humana.

Contemporâneo à Turner e Schechner, o francês Gilbert Durand surge antenado às proposições do imaginário de seus predecessores, ou seja, neste contexto de novos paradigmas para remitologização pós Revolução industrial. Sua tese de doutorado *As estruturas antropológicas do imaginário* (1960), vem propor uma nova classificação das imagens, que parte de categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares do psiquismo humano. Partindo dos estudos de reflexologia de Leningrado para determinar a influência dos reflexos dominantes na constituição do imaginário humano, sublinha que as imagens não vêm prontas e transmitidas hereditariamente; na realidade, é pela interação desses reflexos e das pulsões às quais eles são ligados com o meio material e social que as imagens se formam, o que vem a ser o *trajeto antropológico*, noção capital do universo durandiano.



(...) precisamos nos colocar deliberadamente no que chamamos o *trajeto antropológico*, quero dizer, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanadas do meio cósmico e social. Essa posição afastará de nossa pesquisa os problemas de anterioridade ontológica, pois postularemos de uma vez por todas que há uma *gênese recíproca* que oscila do gesto pulsional ao meio ambiente material e social, e vice-versa. É nesse intervalo, neste caminhar reversível que se deve instalar a investigação antropológica. Finalmente, o imaginário não é nada mais do que esse trajeto o qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual reciprocamente – como o mostrou magistralmente Piaget – as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo (DURAND apud PITTA, pp. 92-93).

Para Durand (PITTA, 2005), o imaginário surge na confluência do subjetivo e do objetivo, do mundo pessoal e do meio cósmico ambiente. Pela reflexologia ele consegue sistematizar uma gênese recíproca do gesto e do meio ambiente, cujo símbolo é o foco. Como visto no *I Movimento*, existem três gestos dominantes, reflexos inatos do ser: posição (verticalização), nutrição (engolimento-aconchego) e copulativo (cíclico), que se prolonga em shèmes.

O *schèmes* vão se “substantificar” em arquétipos estáveis e universais e não ambivalentes como o símbolo, estágio posterior de expressão da imagem. Os *schèmes* não são imagens, são vetores da significação, impulsionadores do surgimento dos arquétipos, que por sua vez desembocarão nos símbolos e nos mitos, que por si, é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e *schèmes*, tendendo a compor um relato.



275

²⁷⁵ Imagem de pescadores no portinho à beira da maré tejudupapense – Tejudupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

No contexto desta pesquisa, a *Canoa de Teorias do Imaginário*, capitaneadas por Durand e a *Canoa de Teorias da Experiência* velejada por Turner, eram duas fortes embarcações sobre aquele inconstante oceano. Em seu devaneio, Joana podia ver-se à bordo destas duas canoas ao mesmo tempo, podendo usar os remos, os mastros e as velas do teatro para tomar o prumo de sua trajetória. Stanislavski, Artaud, Grotowski, Barba, Cohen, Burnier, pensadores do teatro, da arte do ator, protegiam-na, como São Pedro aos pescadores.

Pela canoa de Durand, Joana navegava do mar ao mangue, percebendo a dinâmica entre *schèmes-arquétipos-símbolos-mito*. A f(r)icção destes aspectos no trajeto antropológico das atuantes nos espetáculos *Guerreiras* e *A Batalha das Heroínas* serviam de base para o levante das *máscaras rituais de si mesmo* e de toda a experiência material da performance, desde a seleção de petrechos de cena às vestes, passando pelo espaço cenográfico, luminotécnico e pela dramaturgia/musicalidade, como visto no I Movimento.

Assim como toda uma sorte de experimentadores do teatro propunham que as ações cotidianas pessoais fossem vivas, relocadas e poetizadas, nos contextos das guerreiras e heroínas, a partir dos *schèmes*, dos gestos dominantes posturais apontados por Durand, arquétipos foram estabelecidos e se revelaram por símbolos e mitos na performance. Os gestos primordiais surgidos nos eventos da vida das artistas envolvidas nestas encenações foram desenterrados camada a camada por imagens na experiência performática.

Deste modo, todo o cabedal de estudiosos do *Imaginário*, especialmente representando por Durand se servem a construir pontes entre guerreiras e heroínas, ligando-as num mesmo fio que a *Experiência* estudada por Turner, vem revelar. A canoa turniana também em direção ao mangue, reafirmava que a experiência dava-se pela performance, e esta seria construída justamente da restauração de comportamentos (SCHECHNER apud BARBA e SARAVESE, 1995, p.205).

A restituição da peleja feminina ancestral do século XVII por duas novas verdades, duas representações, é resultado dos trajetos antropológicos dos envolvidos nas encenações, ativando um processo de retroalimentação: mito (imagem) e performance (experiência), que se coadunam sob a máscara da heroína. Pelas encenações há diferentes restaurações de um mesmo fato social.

Por o comportamento estar separado dos que o praticam, ele pode ser armazenado, transmitido, manipulado, transformado. Os executores entram em contato com essas seqüências de comportamento, recuperam-nas, lhes dão novamente vida e até as inventam e, então, se recomportam de acordo com essas seqüências, seja por serem absorvidas por elas (desempenhando o papel, entrando em transe ou existindo lado a lado com elas é o efeito de *verfremdungseffekt* de Brecht). (SCHECHNER apud BARBA e SARAVESE, 1995, p. 206)

Como observado no I Movimento, em *Guerreiras*, o trabalho de restauração iniciou-se com estudos teóricos, passando pela experiência artetnográfica e desembocando nos ensaios e na performance propriamente dita. No entanto, há de se rememorar que esse caminho foi intensamente tramado, mesmo que aparentemente sequencial. A trama dá-se pela restituição de gestos, reinvenções de narrativas tecidas com o fio das imagens colhidas no processo. A imaginação, tão suspeita e ‘amante do erro’ em tantos períodos da História do Ocidente, alça o voo de ‘primeira dama’ deste processo de criação, desnovelando dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável, uma realidade sempre velada.

Por esta perspectiva, nas encenações de guerreiras e heroínas, os *comportamentos restaurados* acerca da batalha ancestral de Tejucupapo, transfiguram-se como simbólicos e reflexivos, plenos de pluralidade de significados, por estarem intimamente atrelados ao trajeto das imagens. A cada representação, presentificou-se nunca pela primeira vez, mas da segunda até infinitas vezes.

Estando sempre sujeito a revisões, o comportamento restaurado grávido de imagens, como os dramas estéticos em foco, sofre com a dificuldade de estabelecimento do juízo de autenticidade, já que a ação de restaurar enxerta-se no passado presumido e seu contexto cultural presente, configurando-se sob uma nova pele. Em outros termos, a verdade original

é perdida sobre àquela batalha das heroínas do século XVII ou mesmo das heroínas de hoje. A verdade torna-se ignorada ou oculta, elaborada ou distorcida pelo mito nas relações do presente.

Essa rede tecida entre passado e presente, revela-se no modo subjuntivo turniano, a partir daquilo que Stanislavski chamou de ‘se mágico’. Existindo como ‘segunda natureza’, a restauração dos dramas está sempre sujeita à revisão e essa ‘condição segunda’ combina o que é negativo e o que é hipotético. Segundo Burnier (2001, p. 172), o processo de elaboração técnica do ator equivale a essa *restauração de comportamento*, cunhada por Schechner que, no entender de Joana, emerge do *trajeto antropológico* durandiano, envolvendo a vida deste mesmo atuante. A *restauração do comportamento* pode ser traduzida por restauração de imagens pelas ações, o que reflete a contaminação em relação à trajetória criativa vivenciada, os afetos, assim como a memorização e as codificações de ações na experiência artetnográfica.

Burnier diz ainda que, no momento em que uma determinada ação é retirada de seu contexto original, ela deve ser *ressistemizada e reconstruída*. “No novo contexto, aquilo que originou a ação física pode se dissolver ou até mesmo desaparecer.” (BURNIER, 2001, p. 173) A restauração do que originariamente era *vivo* e habitado por imagens e trazido para o presente na construção contínua do trajeto antropológico, vai permitir *fixação* do que também Stanislavski chama de *linha das ações físicas*, e Grotowski, de *partitura* do ator.

Essa *reconstrução* múltipla, fazendo emergir *trajetos antropológicos* se deu nesta pesquisa, a partir do atrito entre comunidade (heroínas) e artistas (guerreiras), um processo *Artetnográfico*. Este processo de *Artetnografia*, restaurador do trajeto de imagens para enraizamento do contexto da cena, desvelou um complexo de procedimentos de estímulo ao surgimento destas mesmas imagens: a *Mitodologia em Artes Cênicas*.

O processo *Artetnográfico* gerador da *Mitodologia em Artes Cênicas*, aportes que serão desenvolvidos por Joana no *III Movimento*, articulam teoria e teatro, encontrando as coincidências etimológicas dessas duas palavras. A trança *Artetnográfica* urdida entre guerreiras e heroínas, desvelou Antropologia como Teatro, não uma Antropologia como reflexão acerca do Teatro, mas Antropologia no Teatro. Nesta ação *Artetnográfica*, a teoria não manifesta apologia ao pensamento puro, ao conceito, mas liga-se à prática de maneira lúdica, sem se desligar do físico (dos sentidos). Aprende-se, enquanto se cria, à medida que se encena. Ambos os dramas estéticos em foco são peças de aprendizados, pois o pensamento sempre se revela pelo jogo.

Saída do devaneio marítimo e novamente na vertigem do mangue, Joana entendia que a ligação entre guerreiras e heroínas havia fomentado a ideia da *Artetnografia*, que por sua vez a fez desenvolver a *Mitodologia em Artes Cênicas*, uma pluralidade de práticas catalisadas pelo *mito* e pela *performance*, sob à égide da *máscara ritual de si mesmo*, vetor das ações e das articulações entre o espectador e o *ator f(r)iccional*.



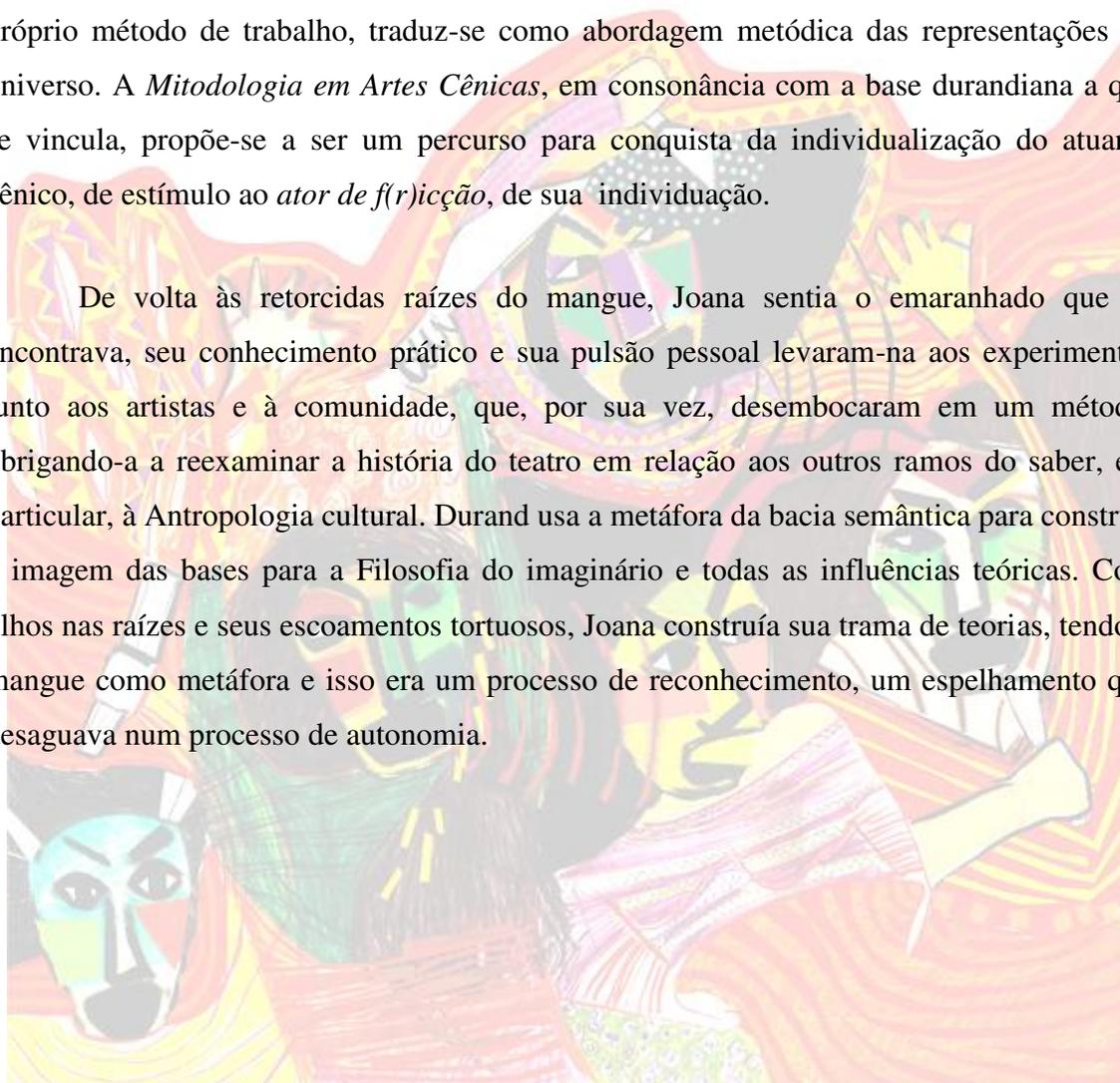
276

²⁷⁶ Imagem das raízes do manguezal tejudupapense – Tejudupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).

Desta maneira, a *Mitodologia em Artes Cênicas* firmava-se enquanto um complexo de procedimentos, tendo como vórtice o *ator f(r)iccional* e como dínamo a *máscara ritual de si mesmo*. Estes *procedimentos mitológicos* são baseados em “*ses mágicos*”, na subjuntividade do jogo apontada por Turner, no entanto essa subjuntividade não eclode de uma rede de ficções, de psicologismos, mas das forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com a cultura, com a alteridade, buscando atingir efeitos liminares na experiência performática.

O termo *Mitodologia*, com base na denominação atribuída por Durand ao seu próprio método de trabalho, traduz-se como abordagem metódica das representações do universo. A *Mitodologia em Artes Cênicas*, em consonância com a base durandiana a que se vincula, propõe-se a ser um percurso para conquista da individualização do atuante cênico, de estímulo ao *ator de f(r)icção*, de sua individuação.

De volta às retorcidas raízes do mangue, Joana sentia o emaranhado que se encontrava, seu conhecimento prático e sua pulsão pessoal levaram-na aos experimentos junto aos artistas e à comunidade, que, por sua vez, desembocaram em um método, obrigando-a a reexaminar a história do teatro em relação aos outros ramos do saber, em particular, à Antropologia cultural. Durand usa a metáfora da bacia semântica para construir a imagem das bases para a Filosofia do imaginário e todas as influências teóricas. Com olhos nas raízes e seus escoamentos tortuosos, Joana construía sua trama de teorias, tendo o mangue como metáfora e isso era um processo de reconhecimento, um espelhamento que desaguava num processo de autonomia.





277

Canoas no porto, remos adormecidos. Ali, com pés magicamente enlameados, Joana estava há mais de 2500 anos depois da experiência grega originária, mas podia revivê-la, lendo a trajetória do Ocidente como um percurso que separou a unidade da diferença, o uno dos versos, o um do múltiplo, o corpo do espírito, a ciência da poesia, a luz do mistério, o homem do cosmos.

Não existem heroínas sem guerreiras, como também o contrário. Diálogo e troca não devem se transformar em projeto de dominação e controle. Precisa-se de uma dimensão de pensamento e ação que não se apresse em enquadrar a realidade em esquemas pré-fabricados, antes necessita-se de uma postura existencial que se ponha à escuta da vida e de seus sinais, num processo de afetação e contágio, para que o teatro seja cada vez mais o lugar da presença, do atrito entre arte e vida, do testemunho, da revelação, do ator de f(r)icção...

... Entretanto, neste terreno lamacento nada era definitivo ou seguro, pensava Joana. Como o mar e suas ondas, como o manguezal e seus múltiplos caminhos, assim eram os conceitos ou as palavras, não se firmam, são nômades como a performance, como o mito.

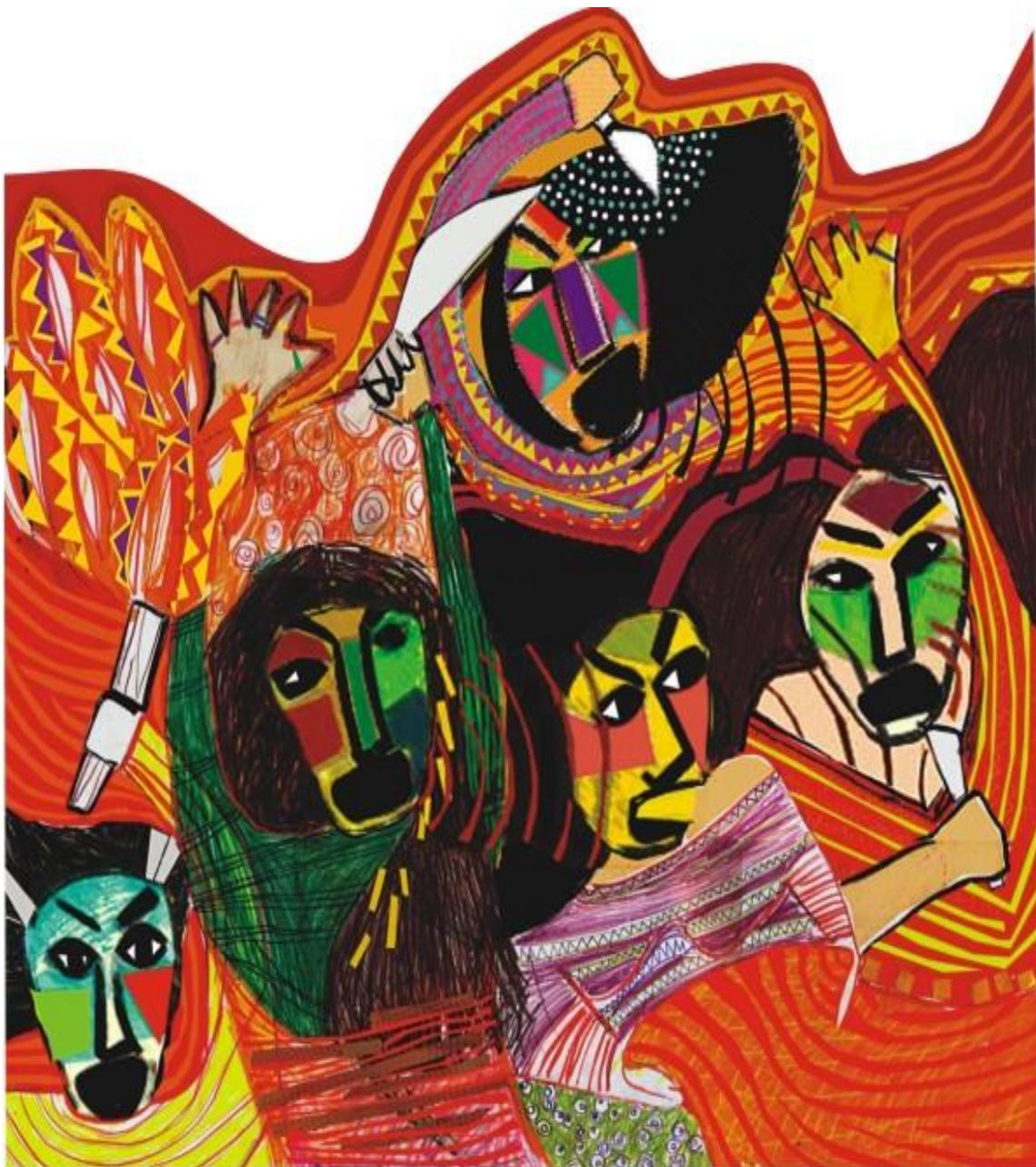
²⁷⁷ Imagem de detalhe de remos e canoa no portinho tejudupapense – Tejudupapo, abril de 2008 (foto Luciana Lyra).



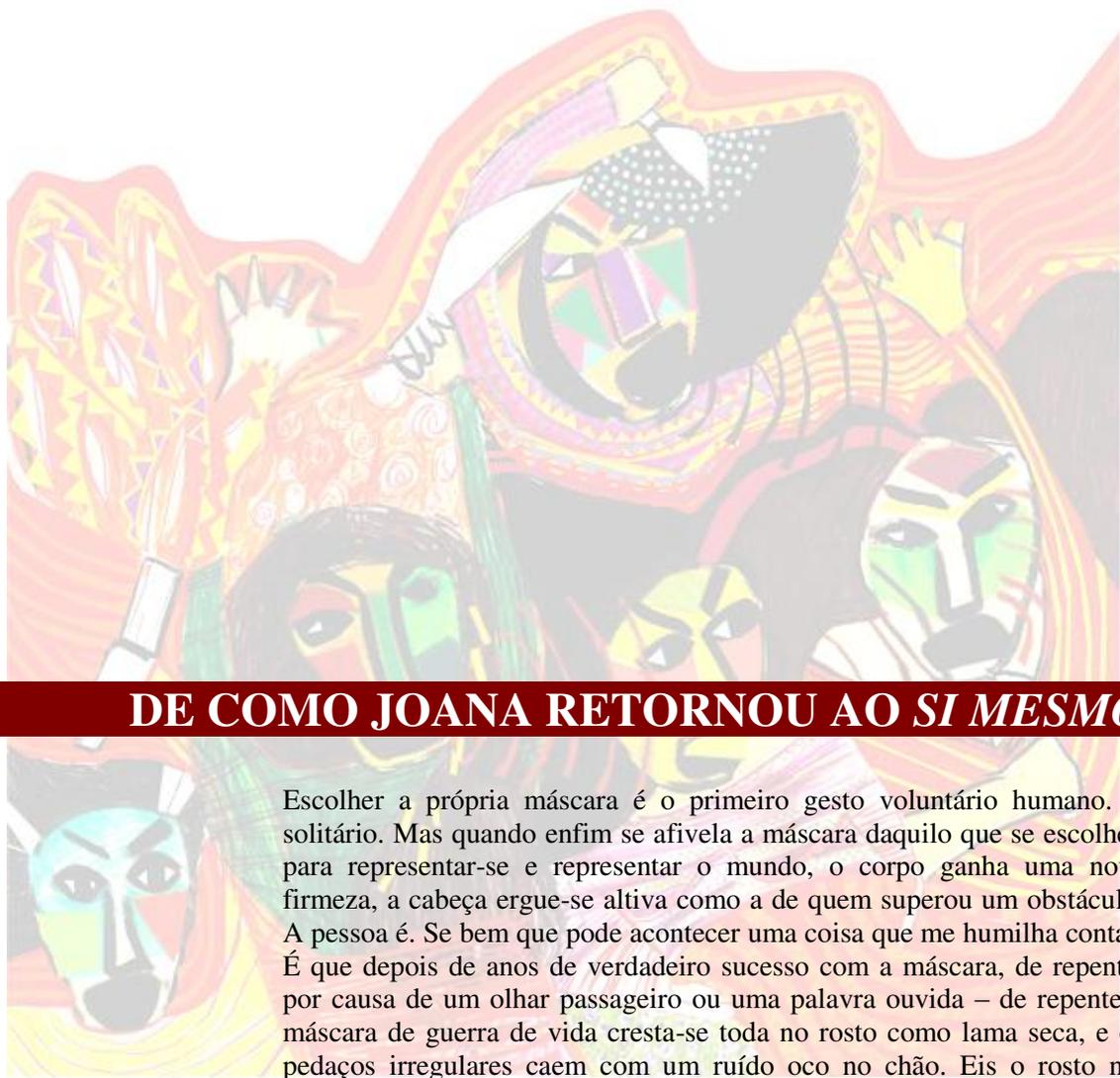
278

²⁷⁸ Imagem da Heroína e pescadeira, Necy na entrada do manguezal tejudupapense – Tejudupapo, abril de 2007 (foto Luciana Lyra).

III MOVIMENTO







DE COMO JOANA RETORNOU AO SI MESMO

Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar. É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão. Eis o rosto nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser (LISPECTOR, 1999, pp. 100-101).



DA ARTETNOGRAFIA À MITODOLOGIA EM ARTES CÊNICAS



279

(I) (Des)envolvimento da *Mitodologia em Artes Cênicas*: Diretrizes, Pressupostos, Princípios e Procedimentos.

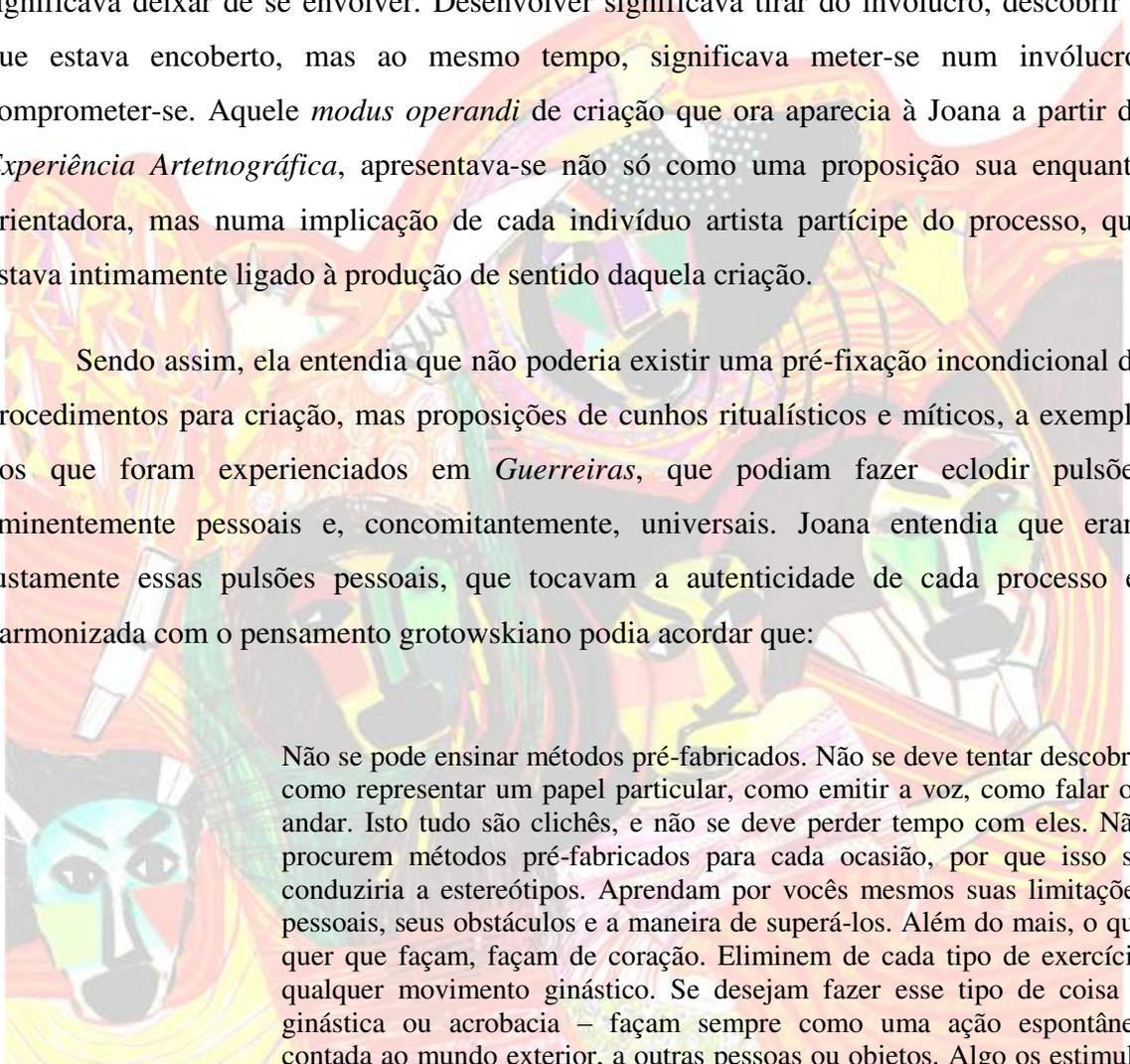
O mar novamente! O mar olhava Joana de sua imensidão, abraçava-a, envolvia e desenvolvia seus pensamentos como ondas. Com a memória fincada no mar de Pernambuco, Joana sentia que as proposições tomavam corpo. O envolver e desenvolver das ondas do mar lembravam-na da fricção entre os dois pólos, responsável pelas dinâmicas socioculturais. Lembravam-na que a ideia e as experiências do funcionamento concreto do pensamento não funcionavam apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional, mas como ondas na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelavam, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho ou da criação poética.

²⁷⁹ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Processo de criação no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, detalhe da pesquisadora Luciana Lyra – São Paulo, março de 2009 (foto João Maria).

Envolvimento e desenvolvimento eram por ela considerados como pólos entre os quais estavam inclusas dimensões da *Experiência Artetnográfica* vivenciada. Não se tratava, pois, de estabelecer uma dicotomia na vivência, mas de perceber estas dimensões como polaridades dinâmicas, complementares, tensões ondulares que a levavam ao entendimento do processo de criação de *Guerreiras*, dos caminhos percorridos para a construção da encenação, como se naquela ação dupla, que o mar servia-se à inspiração pudesse vislumbrar uma base para um *modus operandi*, um método.

Naquele caminho que começava a ser cuidadosamente revisto, desenvolver não significava deixar de se envolver. Desenvolver significava tirar do invólucro, descobrir o que estava encoberto, mas ao mesmo tempo, significava meter-se num invólucro, comprometer-se. Aquele *modus operandi* de criação que ora aparecia à Joana a partir da *Experiência Artetnográfica*, apresentava-se não só como uma proposição sua enquanto orientadora, mas numa implicação de cada indivíduo artista partícipe do processo, que estava intimamente ligado à produção de sentido daquela criação.

Sendo assim, ela entendia que não poderia existir uma pré-fixação incondicional de procedimentos para criação, mas proposições de cunhos ritualísticos e míticos, a exemplo dos que foram experienciados em *Guerreiras*, que podiam fazer eclodir pulsões eminentemente pessoais e, concomitantemente, universais. Joana entendia que eram justamente essas pulsões pessoais, que tocavam a autenticidade de cada processo e, harmonizada com o pensamento grotowskiano podia acordar que:



Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, por que isso só conduziria a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de coração. Eliminem de cada tipo de exercício qualquer movimento ginástico. Se desejam fazer esse tipo de coisa – ginástica ou acrobacia – façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações (GROTOWSKI, 1992, p.186.).

A proposição metodológica, que a guerreira começava a entrever, era um caminho que o artista pudesse aperfeiçoar o pluralismo das imagens colhidas em seu trajeto antropológico, nas suas experiências *artetnográficas*, legitimando-se pelo pensamento de Bachelard, segundo o qual a validade do conhecimento é a mesma, seja ele adquirido pela experimentação ou pela poesia.

Este filósofo demonstrou com sua obra que a organização do mundo – ou seja, as relações existentes entre os homens, entre os homens e a terra, entre os homens e o universo – não é o resultado de uma série de raciocínios, mas a elaboração de uma função da mente que leva em conta afetos e emoções. Nessa perspectiva, ele coloca algumas ideias básicas: que o símbolo permite estabelecer o acordo entre o eu e o mundo.

Numa pulsação nietzscheana, Joana preconizava, por esta perspectiva, o paradigma do *ator f(ri)ccional*, um *super-artista*, ao molde do *super-homem*, herói duplo do filósofo alemão. O *super-artista* era também o *atleta do coração* artaudiano ou o *ator-santo* de Grotowski, um atuante que na experiência *Artetnográfica*, pudesse equilibrar os contraditórios mitos gregos: Apolo e Dioniso, lidando com as forças pessoais e culturais que os movem, na concomitância entre Arte e Vida, sob a *máscara ritual de si mesmo*.



²⁸⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Processo de criação no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, Luciana Lyra e Viviane Madu – São Paulo, março de 2009 (foto João Maria).

Joana lembrava que no processo vivido entre guerreiras e heroínas, desenvolver e envolver co-existiram, foram ações que caminharam juntas, numa relação indissociável e irreduzível, como os deuses da mitologia. Essa mútua implicação naturalmente refletiu-se no complexo de procedimentos pedagógicos aplicados por ela na criação da cena de *Guerreiras*, no modus operandi.

Com inspiração primeira na ideia de *Mitodologia*, cunhada por Gilbert Durand, o complexo de procedimentos de criação cênica fomentado a partir da vivência *Artetnográfica* nesta pesquisa, foi intitulado por Joana de *Mitodologia em Artes Cênicas* e trazia consigo as ações opostas: desenvolver e envolver. A *Mitodologia* inventada por Joana lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo artetnografado, transitando do eu à alteridade, num processo contínuo de retroalimentação.

Como Joana já havia abordado nos dois movimentos anteriores, da perspectiva durandiana e seus predecessores estudiosos do imaginário, entendemos que o ser humano tem uma vocação mitológica e ritualística, performática, como também aponta Turner. Há assim uma necessidade vital da imagem e da experiência, uma herança de mitologias, que se põe à prova pelo rito. Tal constatação conduz a uma transformação epistemológica e metodológica, a qual se distancia de uma estratificação pedagógica de transmissão vertical dos saberes para aproximar-se de certa *pedagogia gnóstica*, o que Morin vem a chamar ‘o método do método’, afirmando que, no dias de hoje, estamos todos mergulhados numa revolução metodológica.

Segundo Durand, a sua *Mitodologia* traduz-se como método, como um caminho que conduz à verdade, de um ponto de vista próximo ao de Morin, mas visando objetivos menos globais. Vinculada às ideias de Bachelard, a *Mitodologia* durandiana procura reconciliar certa ordem metodológica da poética, rejeitando todo o cabedal aristotélico, que teve na escolástica tomista e no método de Descartes, a aliança histórico-filosófica, que

desafetava o mito de sua potência, em favor da pesquisa científica que se queria iconoclasta sem imagens, gerada do encadeamento dos fatos num raciocínio.

Sobre sua *Mitodologia* diz Durand:

Jogo com as palavras como vêem. Já não uma metodologia mas uma *mitodologia*. Como se o mito, o *sermo-mythicus*, fosse o último momento possível, teoricamente possível, de explicação humana (2004, p. 60).

Naturalmente, como já se pode constatar, nesta revolução epistemológica, vê-se a abertura da história à pré-história, observa-se também que a sociologia transvaza seu aconchego berço parisiense, escapando para o amplo campo das culturas exóticas. Conceitos pejorativos, como “primitivo” e “pensamento mítico” vão sendo aos poucos substituídos por “arquétipo”, “a outra lógica”, “participação” etc.

Todos estes “ancestrais”, ou melhor, estas áreas mantidas à distância, readquirem sua dignidade e seus direitos. Durante muito tempo seu significado foi o de “barbárie” com conotações de infantilismo, crueldade, grosseria e incultura, opondo-se radicalmente ao de “civilizada”. Os últimos cinquenta anos inverteram por completo esta relação. Claude Lévi-Strauss afirma, no seu famoso livro *O pensamento selvagem* (1962), que, em oposição a qualquer eurocentrismo, *os homens sempre souberam pensar muito bem* e que *em cada homem subsiste um patrimônio “selvagem” infinitamente respeitável e precioso* (apud DURAND, 2004, pp. 49-50).

A *Antropologia do Imaginário*, assim como a *Antropologia da Experiência* filhas desta transformação, abrem uma ampla fresta no flanco do positivismo e colocam na evidência das reflexões, os símbolos, os mitos e os rituais das sociedades distantes. Estes campos passam a fomentar um ‘saber diagonal’ (R. CALLOIS), que vem a encontrar um eco na epistemologia do “transversal” moriniana e na mitodologia de Durand.

O “reencantamento” do mundo da pesquisa e seu objeto (“social e “societal”), tão desencantado pelo conceptualismo e as dialéticas rígidas e unidimensionais dos positivistas,

é perseguido por estas novas abordagens, e este “reencantamento” passa acima de tudo pelo imaginário e pela experiência performática, os lugares-comuns do próximo, da proximidade e do longínquo “selvagem”.

Sobre a mudança de paradigmas para Sociologia, diz Durand:

A partir de agora, a sociologia passará a ser “figurativa” (P. Tacussel), fundamentando-se num “conhecimento comum” (M. Maffesoli) onde sujeito e objeto formam um só no ato do conhecer e no qual o estatuto simbólico da imagem constitui o paradigma (o modelo perfeito, a demonstração satisfatória pelo exemplo) (2004, pp. 56-57).

A *Mitodologia* vem tomar parte da *Antropologia do Imaginário* por Durand defendida especialmente, a partir da fundação do *Centre de Recherches sur l’Imaginaire* (*Centro de Pesquisas do Imaginário*), em Chambéry, na França, com forte influência do próprio Bachelard e do psicanalista suíço C. G. Jung (1875-1961), transformando-se em base para cerca de quarenta e três centros de pesquisa sobre o imaginário, espalhados pelos cinco continentes, de Seul a Sidney, de Montreal ao Recife ou de Brazzaville a Lublin.

A *Mitodologia* durandiana vem apontar que todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irredutíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do “separar” (heroico), “incluir” (místico) e “dramatizar” (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo, assim o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação simbólica e o símbolo, por si, constituem-se como modelo de um pensamento indireto no qual um significante ativo remete a um significado obscuro. Desta maneira, a imagem perde sua desvalorização clássica e deixa de ser uma simples “louca da casa” para transformar-se na chave que dá acesso ao aposento mais secreto e mais recalcado do psíquismo.

Este caminho de aprendizado que é a *Mitodologia* mostra-se como resultado de novas críticas, onde objeto não é independente do observador, como defende Geertz, onde

os conteúdos imaginários, seus ritos e heranças estéticas servirão para iluminar a própria imagem, criando assim uma espécie de determinismo transversal na história e na biografia, que é atribuído pelos procedimentos formadores da *Mitodologia* durandiana: a *Mitocrítica* e a *Mitanálise*.

Enquanto a *Mitocrítica*, propõe-se à análise de uma obra ou um texto (poema, romance, peça de teatro e inclusive história de vida) a partir das redundâncias que remetem aos mitos diretores em ação (micro-história), tentando pôr a descoberto o que se esconde por detrás do texto, seu núcleo mítico, sua narrativa fundamentadora, a *Mitanálise*, vai situar os resultados da *Mitocrítica* em um contexto sociocultural, postulando mitos diretores em diversas sociedades.

Segundo Rocha Pitta, estes procedimentos tem vocação natural a serem aplicados a relatos, sejam eles literários ou sociológicos. Diz ela:

É o que Durand fará com os conceitos de mitocrítica e mitoanálise, o primeiro aplicado na análise dos textos literários ou artísticos em geral e, o segundo, na análise dos mitos que governam sociedades. A esses dois termos, ele adicionou ainda o termo *mitodologia*, para designar o método próprio ao estudo do imaginário (2005, p.99).

O processo mitocrítico nos convida a uma ‘caça’ ao mito, que se divide em duas fases: 1) delimitação do terreno de caça e levantamento dos vestígios, indícios da presença da caça mítica (ação mais estática) 2) diz respeito aos movimentos do mito, como este se modifica, quais são estes processos de modificação, como se processa. Afirmar Durand:

O terreno onde a mitocrítica se pode exercer é muito variável e, acima de tudo, variável em dimensões. Portanto, há que estar atento à noção de escala. Porque é evidente que a mitocrítica poderá exercer-se preferencialmente quando seu terreno é vasto, ou seja, dará lugar a numerosos pontos de referência. Referência de quê? Daquilo que fundamenta o próprio processo de *sermo mythicus*, a saber a repetição, a redundância. (1996, p. 246-247).

A ‘redundância’ (LEVI-STRAUSS) é o que assinala o mito, a possibilidade de arrumar os seus elementos (mitemas) em ‘pacotes’ (exames, constelações, etc.) sincrônicos (isto é, possuidores de ressonâncias, de homologias, de semelhanças semânticas) ritmando obsessivamente o fio ‘diacrônico’ do discurso. O mito repete e repete-se para impregnar, isto é, persuadir, ensinar.

Toda mitanálise deverá começar pelo exame mitocrítico o mais exaustivo das ‘obras’ – o dos ‘bens’ – de uma época ou de uma cultura dada. Pintura, esculturas, monumentos, ideologias, códigos jurídicos, rituais religiosos, modos, vestimentas e cosméticos – em uma palavra, todo conteúdo do inventário antropológico – são igualmente convidados a nos informar sobre tal ou tal momento da alma individual ou coletiva. Heróis e deuses se erigem então como paradigmas verdadeiramente ‘compreensivos’ do objeto humano particular estudado.

Discorre Durand:

(...) mitocrítica: é o pôr em relevo na obra, eu ia a dizer um mito inocente, querendo dizer com isso um mito que não esteja obrigatoriamente embarcado no pansexualismo de Freud ou numa interpretação demasiado estreita, um mito em liberdade, um mito que atua por detrás da narrativa (1981, p. 73).

E define:

(...) o método que consiste em joeirar um texto através de interpretações sincrônicas, mostrando a existência de pacotes de imagens e vendo que, por exemplo, num texto, numa obra, mesmo numa obra completa,... (1981, p. 78)

De sua perspectiva, a *Mitodologia* revela-se como um Método arquetipológico, podendo ser feito por meio deste, o estudo de qualquer mensagem que emana do homem e não apenas para a mensagem ‘literária’ enquadrada no código de uma língua natural. Essa amplitude mitodológica aos diferentes campos da literatura e dos discursos estéticos em geral incita, com efeito, ao não isolamento da pesquisa num único autor, ou mesmo num

único texto, mas sim a alargar a sua análise ao conjunto do discurso social, político, banal, ideológico, etc., de uma sociedade e de uma época. É deste modo que a *Mitodologia*, vai de uma mitocrítica pontual a uma mitanálise mais vasta, reforçando o pensador:

De uma ciência do homem reunificada em torno de uma dupla aplicação – mitocrítica e mitoanalítica – metodológica (que nos sentimos tentados a escrever, desde logo, mitodológica) emergiam os prolegómenos de uma orientação epistemológica e filosófica nova, não de uma novidade fugaz tipo ‘pronto a vestir’ intelectual, mas nova no sentido de renovada pelo encontro de mitos, de sensibilidades e de filosofemas ocultados (1996, p. 159) .

É importante frisar que no processo mitodológico durandiano não só fazemos as análises dos textos da cultura, mas somos paralelamente analisados, os textos nos olham, sendo além do que um interesse pessoal e unilateral num determinado objeto, mas um cruzamento de olhares, pois os textos culturais, como o teatro, não são inocentes, não se oferecem significando. Os textos nos olham e é o que num texto nos olha que é seu núcleo e esse núcleo pertence ao domínio do mítico.

De acordo com Durand, as narrativas que nos olham são aquelas que têm um referente mítico latente, um esquema mitológico flagrante, recorrendo a articulações mais profundas e daí exemplifica:

(...) no conto de fadas há qualquer coisa *que nos olha*: o conto de fadas não é simplesmente um conto de fadas não é simplesmente um conto de amas, é qualquer coisa que nos olha e é talvez o conservatório de saberes muito antigos, muitos arcaicos (1981, p.68).

Naturalmente, a *Mitodologia* encontra suas bases na teoria de Durand acerca do imaginário, que, por sua vez, traduz-se em três aspectos básicos antes abordados: o trajeto antropológico (o contexto sociológico modela os arquétipos e os símbolos); os schèmes (base da dimensão cultural, que orientam as ações) e as imagens concretas presentes nas artes, nas mitologias, nos relatos diversos (orais ou escritos) adquirem contornos específicos em relação ao contexto (meio ambiente) social, que de acordo com seu pensamento:

Não se trata de uma teoria determinista. O fato de o imaginário ter regras não implica, longe disso, em relações causais(...) ao contrário, por seu poder de criação, a cada instante, imaginar é um ato de liberdade (PITTA, 2005, p. 39).

Segundo Durand, o imaginário implica, para o Ocidente, em uma nova pedagogia (um modo de ensino não mais centrado unicamente na razão); em outra visão da história, já que esta se coloca dentro do trajeto antropológico. Desta perspectiva defende uma antropologia que coloca como objetivo o estudo do homem como produtor de imagens, o qual não pode pensar nem criar sem passar pelas imagens. Assim, conhecer as imagens que estruturam o homem é conhecer as imagens que estruturam todas as suas obras.

Há de aqui se destacar que no trajeto pelo conhecimento do homem e de suas imagens, Durand interessou-se sobremaneira pelo estudo da tradição:

(...), por um lado, porque ela é um reservatório de imagens, nomeadamente imagens arquetípicas que mostram a consistência do imaginário e seus sincronismos além dos tempos e das culturas, e, por outro lado, porque ela contém de maneira privilegiada as grandes imagens de ligamento do homem ao cosmos e a Deus (PITTA, 2005, p. 103).

Pitta (2005) aponta ainda que uma das grandes qualidades da teoria elaborada por Gilbert Durand, que dá esteio à *Antropologia do Imaginário* é, sem dúvida, ter desembocado em vários instrumentos metodológicos adaptáveis aos mais diversos objetos de estudo. O psicólogo da escola de Grenoble, Yves Durand, por exemplo, criou o AT-9, arquetipo-teste de nove elementos, a partir das “estruturas antropológicas do imaginário”. Ao permitir ao indivíduo transformar arquétipos universais em símbolos situados em uma vivência individual e coletiva específica, ele se torna uma precisa fonte de dados para análise comparada de culturas. A partir da aplicação de testes projetivos, onde a escolha das cores ou as associações livres por imagens percebidas por meio de desenhos e narrativas orientam o diagnóstico como espécies de iscas semânticas.

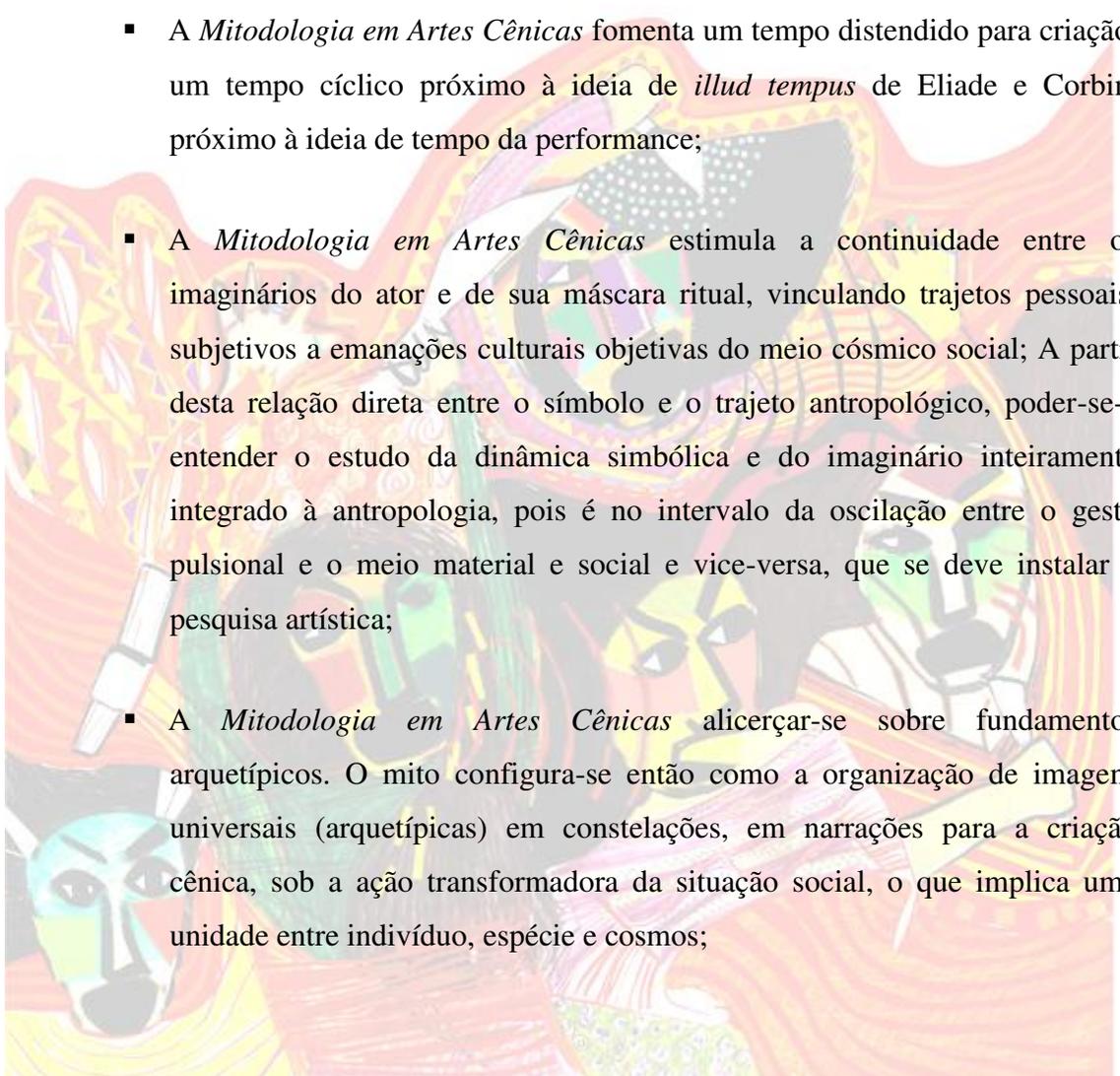
Da perspectiva da *Antropologia da Experiência* apontamos uma pedagogia calcada metodologicamente na performance, nas emergências do extraordinário, onde a relação ensino-aprendizagem dá-se à semelhança de relações musicais harmônicas, sem deixar de apreender os ruídos e as tensões da experiência do corpo em contínuo processo social. Podemos afirmar que Turner preconiza uma *Pedagogia das Margens* ou como o próprio aponta uma *Pedagogia da Liminaridade* (1974, p. 129), procurando delinear a performance como metáfora e método, sugerindo que o corpo dos atuantes aderem constantemente às experiências vividas no decorrer da vida em sociedade, ou seja, está sempre em estado de aprendizado.

A partir dessa ideia entende-se o corpo como lócus performático, lugar de ludicidade e do jogo ritual, sendo a performance o espaço de materialização da expressão que vai além da mera comunicação de significados, dando vazão aos ruídos gerados da relação ensino-aprendizagem. Do topos do *entre*, a performance localiza os atuantes sociais na experiência, que é por si, um constante rito de passagem. A performance convida à experiência das bordas, das fronteiras, às práticas interdisciplinares e problematizações sobre a Cultura, sobre a Arte, sobre a Linguagem – temas que de nenhum modo são estrangeiros à Educação.

A *Mitodologia em Artes Cênicas* criada por Joana foi elaborada pela via da contaminação com as ideias desses novos campos antropológicos. Assim como Durand defendia uma *Antropologia das profundidades*, uma Antropologia da imagem reabilitada, com base na *Psicologia das profundidades* de Jung ou mesmo como Turner reforçava uma *Antropologia das margens*, que atribui valor ao ‘entre’, ‘a passagem’ representada pela performance. A *Artetnografia* e seu desdobramento, a *Mitodologia em Artes Cênicas*, afetadas por estas proposições procuram dar vazão a um *Teatro das profundidades, imarginal*, no ‘fundo’ e no ‘entre’, contrapondo-se a um teatro de superfície e atingindo camadas mais profundas da psique pessoal e coletiva, na percepção inequívoca das margens sociais.

Naquele mar revolto que era seu pensamento àquele tempo, Joana percebia algumas *diretrizes* daquele complexo mitodológico a se transformar na sua experiência, a se organizar...

- A *Mitodologia em Artes Cênicas* propõe uma episteme particular, uma reconciliação entre poderes da imagem e do símbolo e os poderes do raciocínio na criação cênica, isto é, a interpenetração entre via lúdica e intelectual;
- A *Mitodologia em Artes Cênicas* fomenta um tempo distendido para criação, um tempo cíclico próximo à ideia de *illud tempus* de Eliade e Corbin, próximo à ideia de tempo da performance;
- A *Mitodologia em Artes Cênicas* estimula a continuidade entre os imaginários do ator e de sua máscara ritual, vinculando trajetos pessoais, subjetivos a emanações culturais objetivas do meio cósmico social; A partir desta relação direta entre o símbolo e o trajeto antropológico, poder-se-á entender o estudo da dinâmica simbólica e do imaginário inteiramente integrado à antropologia, pois é no intervalo da oscilação entre o gesto pulsional e o meio material e social e vice-versa, que se deve instalar a pesquisa artística;
- A *Mitodologia em Artes Cênicas* alicerçar-se sobre fundamentos arquetípicos. O mito configura-se então como a organização de imagens universais (arquetípicas) em constelações, em narrações para a criação cênica, sob a ação transformadora da situação social, o que implica uma unidade entre indivíduo, espécie e cosmos;



- A *Mitodologia em Artes Cênicas* dirige-se ao reequilíbrio dos pólos, trazendo para a realidade do artista ocidental, eminentemente diurna, um maior contato com técnicas de espiritualização e de desenvolvimento de possibilidades outras do corpo, de contato consigo mesmo;
- A *Mitodologia em Artes Cênicas* preconiza uma pedagogia do (des)envolvimento interior, onde a ação de desenvolver-se estava intimamente ligada à ação de envolver-se do atuante com o processo de criação;
- A partir da *Mitodologia em Artes Cênicas*, a performance torna-se expansão do mito.

Assim, aspirando por tudo que parecia inatingível e acreditando que seus pensamentos e ações pudessem ser importantes... Joana movia-se agora menos com a pulsão incontrolável do mar e mais em consonância com a parcimônia do rio. Lembrava... O rio... O Capibaribe, aquele *cão sem plumas* a fluir, irrigando o Recife por dentro... Dentro dela um fluxo constante brincava nos recantos, recônditos do que havia passado com heroínas e guerreiras, era presente, via, sentia, do que era margem, paisagem, imagem, *imargem*.

Naquele momento, não importava mais o tempo, datas, meses, anos, um rio vermelho irrigava suas veias labirínticas como as raízes do mangue, como as mãos das pescadeiras. O vermelho dentro dela indicava vida, ocupava seu corpo como uma dança de reflexões que amolecia o relógio. Sem dúvidas, Joana estava grávida, era conduto de uma *experiência*, queria brincá-la, esvaziar-se jogando-a em palavras, brincando-a em palavras, mas uma brincadeira daquelas parecidas com os pequeninos saquinhos de areia que jogava para cima em sua infância. Na escola, quando os saquinhos caíam pareciam outra coisa, estavam sempre em outro lugar. E aí, no risco do que poderia vir, surgiam o espanto e o

riso... As palavras como os saquinhos eram jogadas para cima e não sabia o que poderia vir...

Assim foi o caso da palavra *grávida*. Naquele instante, Joana jogou para cima como um saquinho de areia e quando caiu veio outra, a palavra *pedagogia*. Sim, a palavra *Pedagogia* teve origem na Grécia antiga, *paidós* (criança) e *agogé* (condução), mas nas andanças da história do Ocidente, a Pedagogia firmou-se como correlato da educação. No entanto, brincava Joana com os pensamentos, a prática educativa é um fato social, cuja origem está ligada à da própria humanidade. A compreensão do fenômeno educativo e sua intervenção intencional fez surgir um saber específico que modernamente associa-se ao termo pedagogia.

A indissociabilidade entre a prática educativa e a sua teorização elevou o saber pedagógico ao nível científico. Com este caráter, o pedagogo passa a ser, de fato e de direito, investido de uma função reflexiva, investigativa e, portanto, científica do processo educativo, mas, ao mesmo tempo, o pedagogo está em gravidez constante a jogar saquinhos do céu à terra. É um condutor da poesia.

E desta maneira, havia surgido a *Mitodologia em Artes Cênicas*, como um saquinho jogado ao alto. Neste trajeto do céu à terra, a retomada de experiências pedagógicas e processos artísticos passados orientados por Joana, os descaminhos, os guias, as pistas, os perigos, as desconfianças, algumas diretrizes, a complexidade do percurso. A *Mitodologia em Artes Cênicas* não era uma combinação de técnicas tomadas emprestadas de fontes da Psicologia, da Antropologia, do ocultismo ou mesmo do Teatro (se bem que Joana havia adaptado elementos de muitas delas para sua composição), era antes de mais nada, um complexo de procedimentos para criação cênica estimulado pela experiência artetnográfica vivida com as heroínas de Tejucupapo, com as guerreiras.

A *Mitodologia em Artes Cênicas* movia-se como um rio. Com esta proposição mitodológica, Joana não intencionava ensinar ao atuante um conjunto pré-fixado de habilidades dedutivas, e sim complexificar a relação do atuante consigo mesmo e com o outro, ligando estas ações diretamente com a maturação deste mesmo atuante, que se expõe pessoalmente na poética cênica, afastando-se, de forma concomitante, de uma postura egóica. Ela mesma havia se colocado no risco, na perspectiva grotowskiana de total doação de si mesmo.

Este complexo de procedimentos, como já explicitado, afeta-se especialmente pela *Mitodologia de Durand* (Mitocrítica e Mitanálise), condensando aí todas as suas influências, desde à Alquimia de Bachelard; às vivências da Psicologia Profunda de Jung e da Psicologia Arquetípica de Hillman, com seus desdobramentos, mas também se contamina com os estudos da performance de Turner e Schechner, das experiências sociológicas de cunho simbólico, das investidas metodológicas de teatrólogos contemporâneos.

Contudo, os *procedimentos* da *Mitodologia em Artes Cênicas* não estão isolados como um conjunto de práticas, mas foram compostos a partir de *pressupostos* e *princípios* norteadores, sem os quais não existiria. Os dois *pressupostos*, *Artetnográfico* e *Lúdico*, da *Mitodologia em Artes Cênicas* bebem na Antropologia da Performance e na Antropologia do Imaginário, além das bases sólidas fornecidas pelas Artes das vanguardas, assim como os *princípios* em número de três, articulam-se sob os mesmos fundamentos dos pressupostos, especialmente sob o pensamento Artaudiano e Bachelardiano. São eles: o *Princípio Narcísico*, o *Princípio Alquímico* e o *Princípio Místico*.

Os objetivos da *Mitodologia em Artes Cênicas* giram em torno da ideia de restauração da realidade *imarginal* (imagem e margem) do atuante cênico; do cultivo de sua imaginação e fusão entre seu *corpo-alma-espírito*, visando que atinja o estado de conexão consigo mesmo por meio de sua matéria corporal, incluindo aí imagens de todas as sortes, desde sons, palavras, músicas, gestos, *imagens oníricas*, *imagens de fantasias*, *imagens*

poéticas, que compõem seu trajeto antropológico e de sua cultura, fomentando uma autogeração do si mesmo na troca incessante com o meio pela via das máscaras.

Os *procedimentos* desta *Mitodologia* surgem, à priori, em três grandes grupos seguindo a jornada do herói, quais sejam: *Ritos de Partida*, *Ritos de Realização* e *Ritos de Retorno*, que, por sua vez, subdividem-se nas práticas a serem realizadas durante os processos criativos, como veremos relacionadas adiante.

...*Pressupostos, Princípios e Procedimentos da Mitodologia em Artes Cênicas* haviam sido jogados para o alto como os pequeninos saquinhos de areia da infância, agora Joana veria o que poderia vir a ser...

Pressupostos Mitodológicos

Os *pressupostos mitodológicos* são desígnios antecipados da *Mitodologia em Artes Cênicas*. Antes de se configurarem os *princípios* e *procedimentos mitodológicos*, é importante que se saiba que esta *Mitodologia* parte de um processo que se dá, preliminarmente, entre *o eu* e a *alteridade*, do artista ao meio, daí *artetnográfico* e essa ação do *eu ao outro*, acontece por meio de um estado de ludicidade, da brincadeira.

Pressuposto Artetnográfico

Sendo dos tantos filhos de Zeus, Hermes também era filho de Maia, irmão de Apolo e pai de Pã. Deus hábil e veloz era reconhecido em toda Grécia pela sua eloquência e persuasão; ganhando de seu pai as sandálias douradas que lhe possibilitavam desafiar o tempo, atravessando-o. Segundo o Mitólogo Paulo Peixoto (2003, p. 109), Hermes rastreava o mundo dos homens e com sua agilidade levava informações deste mundo ao mundo dos deuses. Por essa migração constante, Hermes havia criado o fogo, inventado a astronomia, a escala musical, a previsão do futuro, a lira. Estava na encruzilhada.

Nesta condição de atravessar terras e mundos, ele foi se engendrando como um deus que portava ambigüidades: de situar-se entre o bem e o mal, de ser o deus das trevas e o deus das luzes, e como deus dos cultos pré-helênicos, tornou-se, talvez, o deus mais reverenciado e, ao mesmo tempo, temido do Olimpo. Na vasta literatura acerca deste deus, capta-se também sua ligação com Mercúrio, daí sua atuação intensa e essencial nos processos de transformação, semelhante à que se realiza no processo alquímico, onde o mercúrio (...) é '*prima matéria*'; uma *arché cósmica (principium)*, mãe de todos os outros elementos (JUNG, 1997, p. 345). Como Hermes-Mercúrio, o arquétipo faz nascer a “terra mística”, processo permeado por essas ambigüidades, ambivalências, duplicidades e paradoxos, as mesmas condições que estão incrustadas nas profundezas da alma humana e alimentam a condição do homem que é um ser mortal.

Fundada sob o mito de Hermes, a *Antropologia do Imaginário* busca uma orientação, um sentido, um caminho a ser percorrido através da poética, da magia renascentista, da tradição, do politeísmo, e das questões que estão nas profundezas de nossa alma individual e coletiva. Fala sobre a racionalidade de um saber engendrado pelas nossas sombras. Mais do que as questões acessadas pela leitura direta do nosso intelecto, esse paradigma requer uma pesquisa indireta que busca construir elos entre os fenômenos, de modo a compreendê-los como estando co-implicados num movimento sempre provisório entre homem e cosmos.

Na verdade, quando Gilbert Durand (1998) trouxe à reflexão da tradição hermética para a *Antropologia do Imaginário*, ele destacava que os outros paradigmas das ciências sociais sofriam de um paradoxo, que era o *medo do sentido*. O medo do sentido é o divisor de águas entre o saber ocidental e o saber da tradição. Segundo esse autor, lembrava Joana, é no mundo da tradição que temos a inscrição simbólica dos movimentos do hermetismo negados pelo modelo ocidental do pensamento.

Assim como Durand, Geertz, em sua proposição antropológica de abordagem densa de campo, fortemente ligada à *Antropologia da Experiência*, de Turner, chama atenção como o intérprete de um texto, ou conjunto de textos, ou ainda da cultura, procura focar

justamente os detalhes e os fragmentos mais estranhos e refratários ao entendimento. Segundo Dawsey (2004), este olhar para o ruído, trata-se de uma aposta metodológica: quanto maior a obscuridade daquilo que se toma como objeto de investigação, maior a intensidade de uma iluminação final, traduzindo-se também como um procedimento hermenêutico, que surge como um ato de risco, levando o intérprete a defrontar-se com abismos, nos lugares mais ermos, onde o outro se apresenta em toda a sua estranheza. Entretanto, por está no 'entre-lugar', onde tudo se torna mais confuso, o entendimento mais difícil e o sentido das coisas mais tênue, busca-se restaurar o cosmos

Assim se desenha o conhecido círculo hermenêutico. Um texto opaco carregado de elementos estranhos se apresenta, colocando em risco os esquemas interpretativos do leitor (DAWSEY, 2004, pp.117).

De acordo com a proposição de Turner neste círculo o passado está no presente e seu irrompimento demarca uma constelação, justapondo imagens que se assustam frente a frente, tiradas da calma sequencial da História. Como aponta Benjamin em destaque no texto de Dawsey:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (2005, pp.224-225).

Como o *bricoleur* dos manifestos dadaístas ou surrealistas, o pesquisador, elabora uma montagem, onde as partes tiram seu sentido do todo e dão sentido ao todo, havendo uma contradição lógica nesta ação hermenêutica, que é ter que captar o todo antes de captar as partes, porém a lógica não legitima integralmente o entendimento, também existe assim uma alogia, numa espécie de salto comparativo e intuitivo, compreendemos todas as partes.

Guiando-se pelo mito de Hermes, articulada com pulsão hermenêutica de atuação investigativa, Joana cunhou a idéia de *Artetnografia*, que serve como principal pressuposto da *Mitodologia em Artes Cênicas*. A *Artetnografia* configura-se no cruzamento complexo gerado do contato entre comunidade e artistas, entre *os eus* e a *alteridades*, tomando como

impulso as duas abordagens etnográficas acima expostas, uma que se vincula à *Antropologia do Imaginário* e outra à *Antropologia da Performance*, além das contaminações advindas do campo das *Artes*, especialmente do movimento *Surrealista*.

Em síntese, do ponto de vista da *Antropologia do Imaginário*, a ideia de *Artetnografia* absorve as proposições de Durand, no que concerne à recuperação da tradição hermética na relação com o campo investigativo, apontando Hermes como um mediador entre dois mundos: artistas e comunidade. Da *Antropologia da Performance*, bebe-se dos estudos de Geertz (2005) e sua abordagem acerca da *descrição densa* na investigação do campo, contrapondo-se a modos de avaliação sistemáticos das culturas, apontando uma abordagem simbólica e complexa, onde o pesquisador situa-se como também sujeito da investigação.

Por se traduzir como pressuposto da *Mitodologia em Artes Cênicas*, a *Artetnografia*, coloca-se na base dos *princípios e procedimentos mitodológicos*, ou seja, não há *Mitodologia em Artes Cênicas*, se não houver um ato de risco do artista no confronto com os abismos de si e do outro em toda a sua estranheza. A *Mitodologia* é fomentada pela saída do artista de sua aura habitual para o encontro da desconhecida alteridade.

Por alimentar-se de fragmentos, das justaposições, do inconsciente, onde o self está solto de suas amarras para descobrir sentido onde for possível, a *Artetnografia* vai buscar também uma dialogia com os surrealistas modernos, ao tratar os relatos de campo, como colagens alógicas de imagens, deslocando-se da ideia de descrição literal, para aproximar-se das recombinações, reinvenções de realidades, que se desvelam na criação artística.

Dessa forma, as *Artetnógrafas* de *Guerreiras*, hermenêutas em seu princípio, recorreram à busca do sentido múltiplo para a criação do espetáculo dirigido por Joana, justapondo imagens experimentadas em Tejucupapo, memórias pessoais e referências acerca das deusas mitológicas e da história de guerreiras antepassadas. Rememore-se o depoimento de Nanã sobre o processo:

Eu me identifiquei muito com Dona Biu de Vinuca, que teve 19 filhos, alguns ela deu um chá. Ela acabava matando os filhos, tudo de uma maneira muito natural. Eu fiquei na minha jornada muito ligada à ideia da mãe que molda da lama, da cura. Da mãe que cura. Está muito ligada ao mito de Nanã, Oxumaré, a Omulu, por que pessoalmente eu tinha uma questão que achei que era importante trabalhar ali e tive oportunidade nesse espetáculo como minha jornada de cura²⁸¹.

Vale lembrar que o *Surrealismo* foi um movimento artístico e literário surgido primeiramente em Paris dos anos 20, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais. Reune artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo ganhando dimensão internacional. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), mas também pelo Marxismo, o *Surrealismo* enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Um dos seus objetivos foi produzir uma arte que, segundo o movimento, estava sendo destruída pelo racionalismo. O poeta e crítico André Breton (1896-1966) é o principal líder e mentor deste movimento.

Entre das metodologias deste movimento artístico estão a *colagem* e a *escrita automática*. Segundo os surrealistas, a arte deve se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, buscando expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos. No manifesto e nos textos escritos posteriores, os surrealistas rejeitam a chamada ditadura da razão e valores burgueses como pátria, família, religião, trabalho e honra. Humor, sonho e a contra lógica são recursos a serem utilizados para libertar o homem da existência utilitária. Segundo esta nova ordem, as ideias de bom gosto e decoro devem ser subvertidas.

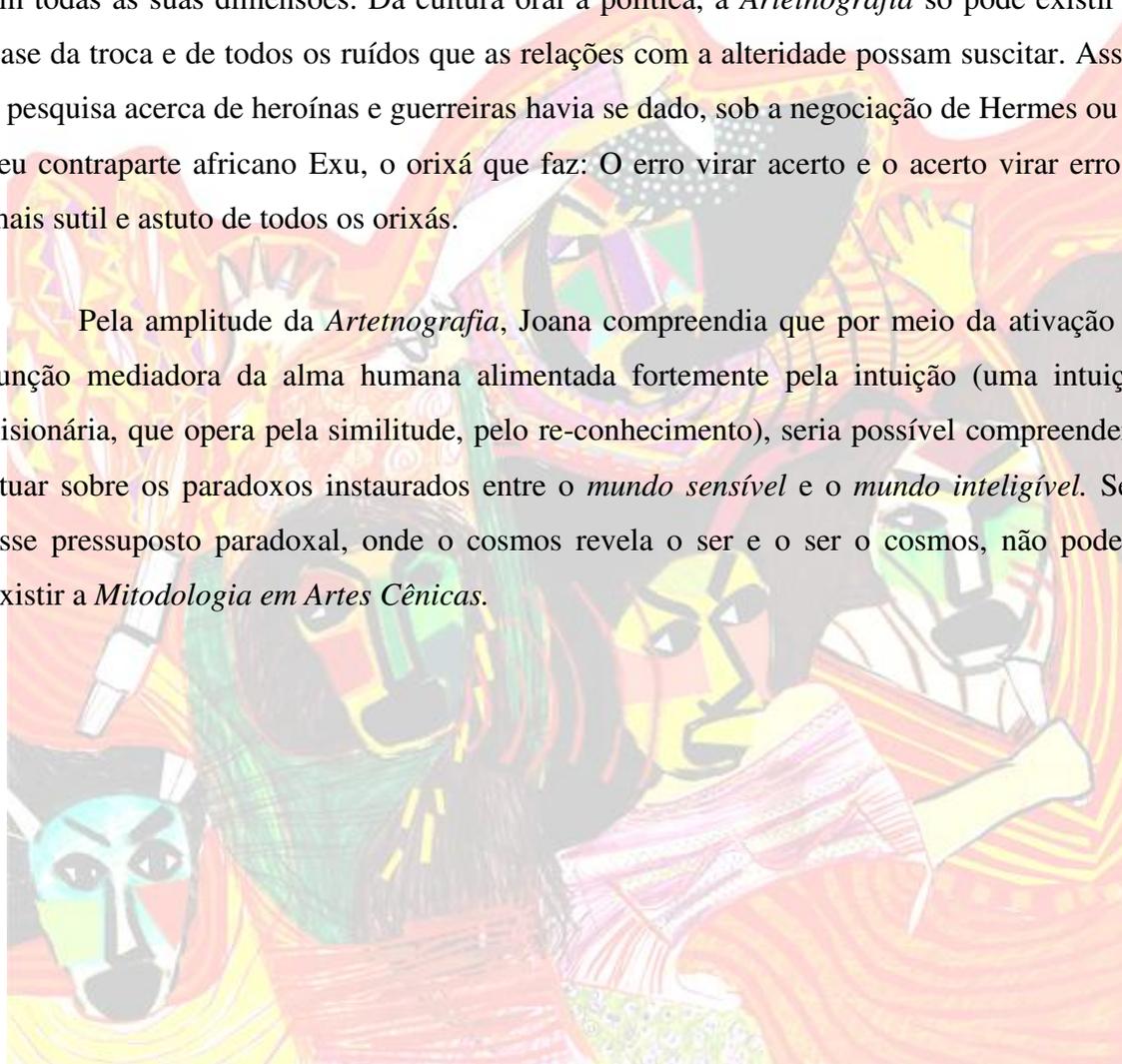
A escrita automática procura buscar o impulso criativo artístico através do acaso e do fluxo de consciência despejado sobre a obra. Procura-se escrever no momento, sem planejamento, de preferência como uma atividade coletiva que vai se completando. Uma pessoa escreve algo num papel e outro completa, mas não de maneira lógica, passando a outro que dá sequência.

²⁸¹ Fragmento de entrevista concedida pela atriz Cris Rocha à pesquisadora, em janeiro de 2010.

Ao recuperar este significativo legado simbólico das relações entre *o eu e o outro*, a *Artetnografia* propõe-se hermética e ainda sugere ao *Artetnógrafo*, Hermes por excelência, que longe de compreender o outro como uma *fonte* que jorra incessante no estímulo à sua mágica inspiração artística, absorva-o como espelho d'água, que vai ao fundo e às margens, entendendo-se parte daquele processo ruidoso, onde *eu* e *outros* misturam-se na encruzilhada alquímica do encantamento.

Da perspectiva da *Artetnografia*, o mundo da ciência acadêmica ou o mundo áurico da Arte é estilhaçado em favor da troca com o mundo dos saberes gerados fora da academia em todas as suas dimensões. Da cultura oral à política, a *Artetnografia* só pode existir na base da troca e de todos os ruídos que as relações com a alteridade possam suscitar. Assim a pesquisa acerca de heroínas e guerreiras havia se dado, sob a negociação de Hermes ou de seu contraparte africano Exu, o orixá que faz: O erro virar acerto e o acerto virar erro, o mais sutil e astuto de todos os orixás.

Pela amplitude da *Artetnografia*, Joana compreendia que por meio da ativação da função mediadora da alma humana alimentada fortemente pela intuição (uma intuição visionária, que opera pela similitude, pelo re-conhecimento), seria possível compreender e atuar sobre os paradoxos instaurados entre o *mundo sensível* e o *mundo inteligível*. Sem esse pressuposto paradoxal, onde o cosmos revela o ser e o ser o cosmos, não poderia existir a *Mitodologia em Artes Cênicas*.



Pressuposto Lúdico



No panteão dos deuses, junto a Hermes, encontra-se Pã, seu filho, aquele que joga. É Pã que guia o segundo pressuposto mitológico: o *pressuposto lúdico*, intimamente ligado a ideia de jogo. O jogo como condição básica para o surgimento do teatro, também é naturalmente fundamento para que a configuração da *Mitologia em Artes Cênicas*, nos seus princípios e procedimentos.

Joana achava interessante notar que apesar de ter presença constante na vida em sociedade, existe uma dificuldade de definição do *jogo* em suas tantas acepções, já que há na sua atividade um *ambiente*, onde algumas vezes podem ser observadas regras, outras vezes uma total liberdade. O *jogo* sempre foi enfoque de estudos na análise evolucionária do ser humano. Darwin, Schiller, Hebert Spencer, Karl Gross e Johan Huizinga, dentre outros pensadores sob a ótica evolucionista, conduziram o conceito de *jogo* a duas principais teorias da motivação: a do instinto e da fisiologia. Ambas as teorias encaram o *jogo* como uma tendência cuja ação visa favorecer o crescimento do organismo vivo.

²⁸² Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, detalhe de cena elaborada pela atriz Cris Rocha – São Paulo, março de 2009 (foto João Maria).

Alguns destes pensadores apresentam uma explicação parcial do *jogo*, definindo-o enquanto energia excedente, pré-exercício, recreação, relaxamento ou então como interpretação imaginativa (recapitulação). No entanto, nenhum desses conceitos pode nos oferecer uma completa definição de *jogo*. É certo que mais dados devem ser investigados nos campos da Sociologia e da Psicologia.

As escolas de *Psicologia profunda*²⁸³ destacam a importância do inconsciente em nossa vida mental: são as emoções reprimidas para Freud, atitudes não-verbalizadas para Adler e potencialidades não realizadas para Jung. Independentemente da especificidade de cada teoria, todas enfatizam que o comportamento é sempre influenciado por motivos dos quais geralmente não temos consciência. Para os psicólogos da *profundidade*, os *jogos* são meios de entendimento e elaboração dos conteúdos que habitam o terreno do inconsciente e servem para que os pacientes consigam, por meio deles, fantasiar, expressar desejos, adequar-se a si mesmos, como também aos outros em família e sociedade.

O *jogo*, a partir das teorias psicanalíticas de Freud, situa-se no mesmo patamar dos sonhos, na medida em que ambas são tentativas do *ego*²⁸⁴ de relacionar o *id* com o real, equilibrando a busca pelo *prazer*²⁸⁵ com o *Princípio da realidade*. Assim também no *jogo*, há símbolos que disfarçam o conteúdo latente. Psicólogos profundos de épocas recentes, como o inglês J. A. Hadfield admite que a função dos sonhos e do *jogo* é reproduzir as experiências não solucionadas da vida e buscar soluções. Os sonhos e o *jogo* tomam o lugar da experiência: ao reviver as experiências na imaginação, é possível examinar os problemas da vida pelo processo *ensaio-e-erro* e se precaver das conseqüências. Diz ele:

²⁸³ As escolas de *Psicologia profunda* são: a *Psicanálise* que, rigorosamente falando, refere-se às teorias de Freud e os métodos de psicoterapia nelas baseados, e as que romperam com Freud para usar diferentes sistemas, a *Psicologia Individual* de Adler e a *Psicologia Analítica* de Carl Gustav Jung.

²⁸⁴ Para Freud, a personalidade e o comportamento regem-se por três estruturas básicas; o *id*, o *ego* e o superego e por dois instintos; a autopreservação e a preservação das espécies (o *ego* e os instintos sexuais). FREUD, Sigmund. *Obras Completas (Vol.19)*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1969.

²⁸⁵ A autopreservação conduz o ser humano à busca da gratificação dos sentidos em contraposição ao sofrimento, ou o princípio que ele denomina de *Princípio do Prazer*, opondo-se ao *Princípio da realidade*, que prevê as conseqüências da busca pelo mero prazer. FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1969.

Devido, principalmente, a não compreensão de nossos problemas emocionais mais profundos, é que temos de resolvê-los por analogia, pelo mito, pela parábola, e é esta, precisamente, a função dos sonhos (HADFIELD apud COURTNEY, 2003, p. 76).

Ian Suttie, outro psicanalista britânico contemporâneo de Hadfield, por sua vez, enfatiza que o *jogo* substitui a primitiva *fixação-na-mãe*. Diz:

Penso que jogo, cooperação, competição e interesses culturais são geralmente substituídos para a relação mutuamente afetiva de criança e mãe. Através desses substitutos colocamos todo o meio social no lugar antes ocupado pela mãe – mantendo com isso uma relação mental ou cultural ao invés dos mimos, etc., antes desfrutados com a mãe (SUTTIE apud COURTNEY, 2003, p. 75).

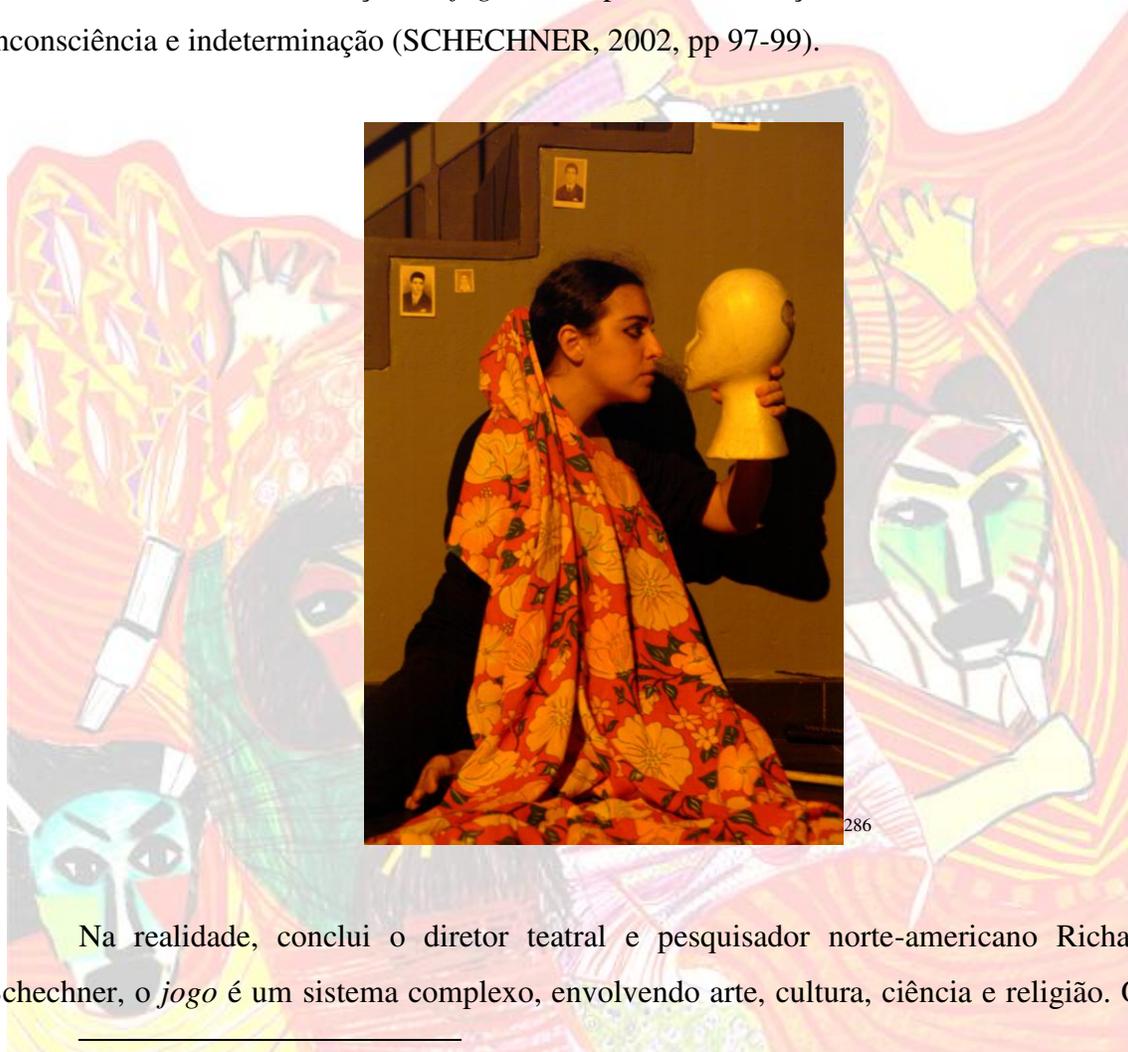
Em concordância com Suttie, a psicanalista inglesa Winnicott (apud SCHECHNER, 2002, p. 90) defende que o *jogo* é uma experiência muito especial de crença num espaço de potencialidade entre o bebê e a mãe. Este espaço se torna o *playground* e a arena conceitual, onde a cultura humana se origina. É no campo do *playground* e da arena conceitual, que a Antropologia vem revelar, em muitas de suas teorias, as origens da sociedade. A relação do indivíduo com os demais, como expressa no *jogo*, está intimamente influenciada pela natureza da própria sociedade e, de forma contrária, o pensamento fundamental de uma sociedade encontra sua completa expressão nos seus *jogos*.

Assim, seja pelo viés de compreensão da Psicologia ou mesmo da Antropologia, vê-se que o indivíduo e a coletividade vivenciam o *jogo* não só pelo seu caráter lúdico, relacional e espontâneo, de fruição dos conteúdos inconscientes, mas pela sua função simbólica e social. Observando o movimento da sociedade, podemos perceber que o *jogo* dá-se em qualquer lugar, a qualquer tempo, sendo a racionalização de seus espaços e dias especificados uma tentativa de controle das expressões anárquicas características da atividade. Diz Huizinga:

O homem primitivo procura, através do mito, dar conta do mundo dos fenômenos atribuindo a este um fundamento divino. Em todas as caprichosas invenções da mitologia, há um espírito fantasista que joga no

extremo limite entre a brincadeira e a seriedade. Se, finalmente, observarmos o fenômeno do culto, verificaremos que as sociedades primitivas celebram seus ritos sagrados, seus sacrifícios, consagrações e mistérios, destinados a assegurarem a tranqüilidade do mundo, dentre de um espírito de puro jogo, tomando-se aqui o verdadeiro sentido da palavra (2004, p. 7).

Na antiguidade clássica, iniciou-se, por intermédio das proposições de Platão e Aristóteles, um processo de subordinação do *jogo* e da poesia à séria e moral verdade, relacionando-os com a ideia do irreal e atribuindo-lhes um lugar separado da vida. Com o advento da modernidade, artistas-metafísicos, como Nietzsche, Heidegger e Derrida bradaram contra a inferiorização do *jogo* à disciplina e convenção, exaltando os estados de inconsciência e indeterminação (SCHECHNER, 2002, pp 97-99).



Na realidade, conclui o diretor teatral e pesquisador norte-americano Richard Schechner, o *jogo* é um sistema complexo, envolvendo arte, cultura, ciência e religião. Os

²⁸⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, cena elaborada pela atriz Cris Rocha – São Paulo, março de 2009 (foto João Maria).

jogos ou podem ser regidos por regras e leis, que são aceitas pelos jogadores, ou ser como o *jogo nietzscheano*, quando os *deuses* podem mudar as regras do jogo a qualquer tempo, onde nada é totalmente certo.

As *performances culturais*, sejam *performances artísticas* ou *rituais*, por traçarem o *modo subjuntivo* das sociedades, trafegam, geralmente, pelo território do lúdico. Uma definição de *performance*, segundo Richard Schechner, é a de que ela vem a ser um ambiente ritualizado, condicionado e permeado pelo *jogo*. O mesmo Schechner discorre que a característica ritual, nas *performances*, eleva o caráter de cerimônia, de seriedade, enquanto que o *jogo* revela sua essência lúdica, de permissividade da manifestação, gerida pelo já mencionado *princípio do prazer*.

No entender de Don Handelman (apud SCHECHNER, 2002, p. 79), ritual e *jogo* são sombras / imagens de um ou outro, são tipos de mensagem que se transmitem da ordem social. Eles são análogos estados da cognição e percepção. No *ritual*, diferente da vida ordinária, onde os eventos são geralmente espontâneos, as ações são previamente organizadas em exibição, num status de apresentação, que trafega tanto no âmbito do real, quanto no lócus simbólico. Segundo Stanley Tambiah, antropólogo que se distinguiu pelos estudos contemporâneos sobre rituais:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizado por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotípiã (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” (...) (SCHECHNER, 2002, p. 79).

Expressando o universo humano e social, tanto o *ritual* quanto o *jogo* atuam sobre ele, fortalecendo crenças comuns, controlando circunstâncias, regendo comportamentos e modificando percepção e conhecimento. O antropólogo Victor Turner (apud SCHECHNER, 2002, p.80) atesta que o *jogo* é volátil e, quase sempre, perigoso, carregando em si uma essência explosiva. O *jogo*, diz ele, é um supremo *bricoleur* e por

meio dele são elaboradas *metamensagens* que compõem um *pout-pourri* de aparentes elementos incongruentes. A experiência externa do jogar / brincar pode ser mapeada pelas habilidades de entendimento da linguagem do corpo, do gesto e da face. Já a experiência interna é privada e varia a cada um. Várias pessoas participam de um mesmo evento com experiências diversas, que não são cotidianas, mas obedecem a um *estado de fluxo interno* pessoal e único. No *estado de fluxo*, a ação segue de acordo com uma lógica interna sem intervenção da consciência. É uma experiência unificadora e autônoma. O jogador na atuação, na representação do papel ou o atleta na zona do *jogo* estão na experiência deste estado.

Com base nas performances estéticas analisadas, *A Batalha das Heroínas e Guerreiras*, onde a ideia de imersão em *estado de fluxo* é vivenciada aos limites, tanto pelos jogadores (brincantes/*performers*), como também pelo público, a *Mitodologia em Artes Cênicas* move-se para essa transgressão, para essa brincadeira, sendo o fluxo e a *ludicidade* suas condições fundamentais. Como visto no *I Movimento*, desde os ensaios às apresentações, ou seja, a sequência total das performances sucede-se pelo jogo, é por intermédio desta desobstrução que se revela e trabalha a humanidade do atuante para criação.

Princípios Mitodológicos

Os *princípios mitodológicos* são causas primárias, preceitos para o surgimento dos *procedimentos mitodológicos*. Em número de três, os *princípios mitodológicos* dividem-se em: *Princípio Narcísico*; *Princípio Alquímico* e o *Princípio Místico*. Os procedimentos seguem estas primícias, que são regras-base para configuração das práticas da *Mitodologia em Artes Cênicas*.

Princípio Narcísico

Na mitologia greco-romana, Narciso ou O Auto-Admirador era um herói do território de Téspias, Beócia, famoso pela sua beleza e orgulho. Várias versões do seu mito sobreviveram, dentre as mais conhecidas, encontra-se aquela em que Narciso era um jovem e belo rapaz que rejeitou a ninfa Eco, que desesperadamente o desejava. Como punição, foi amaldiçoado de forma a apaixonar-se incontrolavelmente por sua própria imagem refletida na água. Incapaz de levar a termos sua paixão, Narciso suicidou-se por afogamento (PEIXOTO, 2003, pp. 241-247).

Por esta e outras histórias de embevecimento pela própria imagem, o narcisismo descreve a característica de personalidade de paixão por si mesmo. Em Psicologia e Psiquiatria, o narcisismo muito excessivo é o que dificulta o indivíduo a ter uma vida satisfatória, é reconhecido como um estado patológico e recebe o nome de *Transtorno de personalidade narcisista*. Indivíduos com o transtorno julgam-se grandiosos e possuem necessidades de admiração e aprovação de outras pessoas em excesso. Em Psicanálise o narcisismo representa uma modo particular de relação com a sexualidade, sendo um conceito crucial para a formação da teoria psicanalítica tal qual conhecemos hoje.



²⁸⁷ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, a atriz Katia Daher – São Paulo, fevereiro 2009 (foto João Maria).

No entanto, o narcisismo não é apenas uma condição patológica, mas também um protetor do psiquísmo. Freud (1969) acreditava que algum nível de narcisismo constitui uma parte de todos desde o nascimento, apontando ainda que, em adultos, um nível razoável de narcisismo saudável permite que um indivíduo equilibre a percepção de suas necessidades em relação às de outrem. O narcisismo promove a constituição de uma imagem de si unificada, perfeita, cumprida e inteira, ultrapassa o autoerotismo para fornecer a integração de uma figura positiva e diferenciada do outro. Sendo assim, o narcisismo não é de todo negativo.

Faz-se mister lembrar que Narciso tem sua imagem refletida na água e não num espelho, que segundo Bachelard, é um objeto demasiado civilizado, demasiado geométrico, instrumento de sonho evidente demais para adaptar-se por si mesmo à vida onírica, ao contrário, a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima (2002, pp. 23-24).

Segundo Lavelle:

Se imaginarmos Narciso diante do espelho, a resistência do vidro e do metal opõe uma barreira aos seus desígnios. Contra ela, choca a fronte e os punhos; e nada encontra se se lhe der a volta. O espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa, no qual ele se vê sem poder tocar e que está separado dele por uma falsa distância, que pode diminuir mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto... (apud BACHELARD, 2002, p. 24)

Olhar-se num lago não é como olhar-se num espelho, a não ser que este espelho esteja vinculado intimamente a uma metáfora d'Água. Narciso não se olhava no espelho, mas num lago que não fixava a imagem, e sim aprofundava-a. Assim, diante do espelho d'água, a *Mitodologia em Artes Cênicas* configura-se. O *Princípio Narcísico* é o legítimo lago, onde o atuante pode vislumbrar suas potências e fraquezas, desde as margens ao fundo de si, prenunciando o duplo artaudiano, pois, em consonância com Bachelard, *efetivamente, o narcisismo nem sempre é neurotizante. Desempenha também um papel positivo na obra estética (...)* (BACHELARD, 2002, p. 25).

Pelo *Princípio Narcísico da Metodologia em Artes Cênicas*, entendemos que enquanto o atuante olha para si também é olhado por este espelho d'água que se aprofunda. O artista escolhe o que olhar e para escolher é preciso que haja qualquer coisa que o olhe, concomitantemente. Mesmo que se comece com um espelho, diz Bachelard, o poeta deve chegar a água da fonte se quiser transmitir sua experiência poética completa (2002, p. 24). Desta perspectiva, Joana lembrava de Canu durante o processo de *Guerreiras*:

Chegando lá em Tejucupapo, a gente teve uma maior integração com as mulheres e lá a gente pôde, não sei se é escolher ou ser escolhida por elas, por que é sempre uma via de mão dupla. A gente acha que está escolhendo, mas a gente reconhece ali questões que são nossas. Tem questões que nos pertencem.²⁸⁸

E novamente Bachelard vinha à tona:

Narciso vai, pois, à fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio da sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua identidade (2002, p. 25).

Desta maneira o *Princípio Narcísico* está intimamente ligado à uma contemplação de si mesmo, mas não de maneira egóica. É um perceber-se no mundo, mas do que um narcisismo egoísta, é um narcisismo cósmico, uma meditação sobre seu porvir diante da própria imagem que, a um só tempo, é o centro do mundo. Nesta f(r)icção *com Narciso*, para Narciso, é toda floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem (BACHELARD, 2002, pp. 26-27).

Diz ainda Bachelard:

²⁸⁸ Fragmento de entrevista concedida pela atriz Viviane Madu à pesquisadora, janeiro de 2010.

O lago é um grande olho tranquilo. O lago recebe toda a luz e com ela faz um mundo. Por ele o mundo é contemplado, o mundo é representado. Também ele pode dizer: o mundo é a minha representação (2002, pp 30-31).

Assim havia sido o espelhamento entre heroínas e guerreiras, rostos n'água a aprofundar-se, muitos a afogarem-se no desespero do encontro, espelhos revoltos a se estilhaçarem. Não existe *Mitologia em Artes Cênicas* sem esse olhar para o si mesmo no mundo. Assim Joana mirava seu rosto de água, nada pronto, tudo por des-cobrir. Daí o sentido primeiro da verdade: um des-velamento, um arrancar véus. O encanto e espanto nascidos desse olhar desvelador. Assim Narciso confundia com sua própria imagem, seu reflexo, lembrando que flexus é o particípio de fletir, dobrar-se, curvar-se, mas também voltar-se sobre si mesmo, mirar-se encantado com esse seu *eu primeiro*. No torpor da seiva do Narciso, a grande questão da Esfinge, alimento anímico de todo artista.

Princípio Alquímico

Os alquimistas trabalhavam em seus fornos, com vasos semelhantes a úteros, lidando com o fogo, com o calor adequado a cada operação. Não há obra alquímica sem o fogo e sem esta energia nada se transforma. O *Princípio Alquímico* na *Mitologia em Artes Cênicas* tem a função de embasar o 'cozimento' das relações entre *o atuante* e *o mundo*, entre o atuante e a *máscara ritual de si mesmo*, levando-os para *Unus Mundus*, o senso de totalidade (JUNG, 2003).

Embora alguns, influenciados pelo conhecimento científico moderno, atribuam à alquimia um caráter de "proto-ciência", devemos nos lembrar que ela possui mais atributos ligados à religião do que à ciência. Assim, ao contrário da ciência moderna que busca descobrir o novo, a alquimia preocupava-se com os segredos do passado, e em preservar um suposto conhecimento antigo. Como ciência oculta, a alquimia reveste-se de um aspecto desconhecido e místico. Muitos dos textos alquímicos, rebuscados e contraditórios, devem

ser entendidos sob esta perspectiva, mais interessados em esconder do que em revelar. A própria transmutação dos metais é um exemplo deste aspecto místico da alquimia.

Para o alquimista, o universo todo tendia a um estado de perfeição. Como, tradicionalmente, o ouro era considerado o metal mais nobre, ele representava esta perfeição. Assim, a transmutação dos metais inferiores em ouro representa o desejo do alquimista de auxiliar a natureza em sua obra, levando-a a um estado de maior perfeição. Durante a Idade Média muitos alquimistas foram julgados pela Inquisição, e condenados à fogueira por alegado pacto com o diabo. Por isto, até os dias de hoje o enxofre, material usado pelos alquimistas, é associado ao demônio. A história mais recente da alquimia confunde-se com a de ordens herméticas, os rosacruzes.

O processo alquímico é o principal trabalho dos alquimistas. Trata-se da manipulação dos metais, e da fabricação da pedra filosofal. O enxofre é o princípio fixo, ativo, masculino, que representa as propriedades de combustão e corrosão dos metais. O mercúrio é o princípio volátil, passivo, feminino, inerte. Ambos, combinados, formam o que os alquimistas descrevem como o "coito do Rei e da Rainha". O sal, também conhecido por arsénico, é o meio de ligação entre o mercúrio e o enxofre, muitas vezes associado à energia vital, que une corpo e alma.

Os alquimistas acreditavam que o mundo material é composto por matéria-prima sob várias formas, as primeiras dessas formas eram os quatro elementos (água, fogo, terra e ar), divididos em duas qualidades: *Úmido* (que trabalhava principalmente com o orvalho), *Seco*, *Frio* ou *Quente*. As qualidades dos elementos e suas eminentes proporções determinavam a forma de um objeto, por isso, os alquimistas acreditavam ser possível a transmutação: transformar uma forma ou matéria em outra alterando as proporções dos elementos através dos processos de destilação, combustão, aquecimento e evaporação.



A alquimia trabalha com relações entre macro e microcosmo, separações precisas entre externo e interno não fazem parte do olhar alquímico, sujeito e objeto estão em absoluta relação e mais, a alquimia tem lugar para uma linguagem imagética, simbólica, uma linguagem que está ao serviço de conexões. Exatamente por estes quesitos tornou-se objeto de interesse de Jung (2003), uma mina de simbolismo: os símbolos alquímicos sendo semelhantes aos símbolos de nossos sonhos, fantasias, dos mitos, das artes. Expressando, portanto, as profundidades da alma humana, onde somos todos semelhantes.

Justamente pela visão de mundo alquímica não estabelecer separações entre sujeito e objeto torna-se claro que ao falar das transmutações da matéria também se refere ao processo de transformação que ocorrem no ser. Por não ter conhecimento exato da matéria, o alquimista transformava-a em espelho do que ocorria em sua alma, assim descreve, de forma imagética, o processo de transformação que ocorria nele e nos indivíduos (JUNG, 2004).

Discorrer sobre o *Princípio Alquímico da Mitologia em Artes Cênicas* é falar da possibilidade de transformações, passagens de um estado do ser para outro que esse

²⁸⁹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam – Abril de 2009 (foto Shima).

processo pode suscitar: a transmutação de metais vis em nobres. O trabalho com esta *Mitodologia* pressupõe mudanças fomentadas pelo processo artetnográfico, a poetização alquímica das relações com o outro ajuda frente às vicissitudes da vida e da própria arte, desembocando na cena criativa.

Os textos e as imagens alquímicas estão a descrever com toda a precisão os estágios, as operações que levam ao *ouro*, ao *elixir*, a *pedra* a partir da *matéria-prima*. Semelhantemente, o *processo artetnográfico* passa por momentos onde se sente uma dissolução, sem conseguirmos fazer aquilo que antes fazíamos e sem saber ainda o que nos tornaremos frente ao outro, contudo no processo de fundição do *eu* no *outro* e *vice e versa*, poderá ocorrer transformações. O trabalho dos alquimistas em seu laboratório era acelerar, ou fazer dentro de condições controladas (laboratoriais), aquilo que a natureza demoraria anos para fazer. A analogia com a arte aqui já se delineia, tendo em vista que o trabalho no *laboratório mitodológico* favorece a novas perspectivas de ser-artista, por intermédio da criação cênica.

Segundo Bachelard (2006), os quatro elementos (terra, ar, água e fogo) são os “hormônios da imaginação”. São eles que se misturam, abrindo espaço para a experiência criativa. Para Artaud entre o princípio do teatro e da alquimia há uma misteriosa identidade de essência, e complementa:

É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio do espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio do físico, permite *realmente* a produção do ouro (1993, p. 43).

Mas esse tipo de teatro a que Artaud se refere, não tem relação com esse gênero de teatro social ou de atualidade, que deixou de produzir imagem e tornou-se cemitério do espírito, mas sim com o teatro típico e primitivo, que põe o cosmo em ebulição. Afirma ainda:

A operação teatral de fazer ouro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra a outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de *remistura* essencial transbordante de conseqüências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata(...) a ideia e *aforma*, o concreto e o abstrato, e fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado (1993, pp. 46- 47).

Na realidade, pensava Joana, assim como Bachelard e Artaud, em todos estes autores que compõem nossa modernidade ainda que “pós-moderna” há uma intuição “filosofal” que ultrapassa os conceitualismos filosóficos, um “imaginal” (uma “transcendência do imaginar”, segundo a definição de Corbin) que sustenta as imagens.

Conclui, ainda, Antonin Artaud:

Todos os verdadeiros alquimistas sabem que o símbolo alquímico é uma miragem assim como teatro é uma miragem. (1993, p. 44).

A *Mitodologia* contém momentos de “luz” sobre a criação, fomentando questões sobre quem realmente somos, o porquê da arte que fazemos, elaborando operações e momentos onde já não somos mais as nossas questões, não estamos mais à elas misturados e sim as compreendemos. O processo de *Mitodologia em Artes Cênicas* propõe-se gradativamente a libertar o atuante de uma alma não-cultivada. Com base do *Princípio Alquímico*, trabalha-se com a ideia de espiritualizar/ volatizar aquilo que é denso, material, literal e dar corpo aos nossos sonhos, fantasias e imagens, àquilo que é volátil em nós. Um eterno jogo simbolizado aqui pelo par de opostos espírito e matéria, mas também pelo Rei e a Rainha, pássaro e a serpente, entre outros tantos.

Ressalta Artaud:

A interpretação alquímica utiliza os símbolos de sua linguagem própria como chaves para descobrir o sentido oculto dos contos, das lendas e dos mitos, nos quais discerne o drama das perpétuas transformações da alma e do destino da criação (1993, p. 39).

Por meio do *Princípio Alquímico*, entende-se que a *Mitodologia em Artes Cênicas* promove um processo de transformação, utilizando toda a vivência artetnográfica enquanto laboratório de criação, desde as experiências em sala de ensaios até a troca com as comunidades artetnografadas. Desta maneira a ideia do laboratório de criação não se fixa entre *atuantes* e *orientador do processo*, mas rompe o vaso protegido do espaço de criação, entendendo como este espaço toda a vida do atuante e suas relações, um grande laboratório, que se molda como vaso alquímico real para a criação. Toda a vida é labor (trabalho) oratório (em oração).

Princípio Místico

A etimologia da palavra *místico* liga-se à ideia de iniciação aos mistérios e à busca da comunhão com a identidade, com a consciência de uma derradeira realidade, divindade, verdade espiritual ou Deus, por meio da experiência direta ou intuitiva. Na *Mitodologia em Artes Cênicas*, o *Princípio Místico* surge como base para entender o processo artetnográfico e mitodológico, enquanto meios para atingir um relação direta consigo, com o mundo, estabelecendo a consciência da Divina Presença. O *Princípio Místico* propõe que a *Experiência Artetnográfica* e, por conseguinte, a *Mitodologia em Artes Cênicas* guiem-se por uma apuração do si mesmo para o alcance de uma união pessoal, que por si, abarca o *eu* e o *outro*, o *si mesmo* e *sua cultura*, reunindo estes opostos.

Desde Jung (1990) com a ideia de *self*, passando por Durand (2002) e seu regime *sinético* ou mesmo Turner (1974) com o conceito de *communitas*, o *Princípio Místico* vem contemplar a experiência com o todo, por meio da comunhão consigo mesmo e com outro, tendo a Arte e a Antropologia, a Artetnografia e a Mitodologia em Artes Cênicas como campos de conexão dessas relações.

Joana lembrava que o termo "misticismo" é frequentemente usado para se referir a crenças que são *externas* a uma religião ou corrente principal, mas relacionado ou baseado numa doutrina religiosa da corrente principal. Na *Mitodologia em Artes Cênicas*, o *Princípio Místico* tem total relação com a religião, mas no sentido da re-ligação do artista

ao processo vivenciado, visto como cosmos, tomando este como fonte profícua de autoconhecimento, entendimento e sabedoria universal deste atuante. O *Princípio Místico*, como redundante o nome, contém os dois princípios mitodológicos anteriores, assim como os pressupostos.

Procedimentos Mitodológicos

Os procedimentos mitodológicos são práticas que seguem as *diretrizes* preconizadas, obedecem aos *pressupostos* estabelecidos e se baseiam nos *princípios* já explicitados. Estas práticas tomam como base outras experiências cênicas orientadas por Joana, entre os anos 2000 e 2007, aprimoradas no processo de criação de *Guerreiras*, além de procedimentos (des)envolvidos na organização específica da *Mitodologia* para esta tese.

Na sistematização destes procedimentos, a jornada mítica ou os *ritos de passagem* (1978): *ritos de partida*, *ritos de realização* e *ritos de retorno*, são tomados como aportes. Dentre os *ritos de partida* temos os seguintes procedimentos: *A Mística*, a *I Jornada artetnográfica* e as *Vivências Mitodramáticas*. Os procedimentos que fazem parte dos *ritos de realização* dividem-se em: *Vivências Mitocênicas*; *II Jornada artetnográfica* e a *Comunhão Performática*. Quanto aos ritos de retorno temos: *A partilha* e *A soma*.

Ritos de Partida

Os *ritos de partida* são ritos iniciáticos do processo de criação. Seguindo as teorias dos *ritos de passagem* de Van Gennep, equivalem aos ritos de separação, quando acontece o comportamento simbólico de afastamento do indivíduo ou de um grupo de um ponto fixo da estrutura social. No que se refere à *Mitodologia em Artes Cênicas*, os *ritos de partida* são momentos, por meio dos quais os atuantes suspendem o movimento cotidiano para deixar emergir outro estado corporal, outra qualidade espaço-temporal. São eles:

- I- A Mística;
- II- I Jornada Artetnográfica;
- III- Vivências Mitodramáticas (ritos preparatórios e ritos pessoais).

I – A Mística

A primeira prática mitodológica desenvolvida no início de processos de criação cênica, como *Guerreiras*, é intitulada de *A Mística*. *A Mística* configura-se como momento onde os artistas envolvidos no processo de criação realizam reflexões a respeito de seus princípios artísticos, porquês da busca por aquela poética, pela aquela determinada temática, tomando como referências diversos pensadores e práticas relacionadas o mito-guia do processo.

Compreender as motivações da participação naquela ação artística é um procedimento essencial para animar o universo imaginário do coletivo. As pulsões artísticas, quando comprometidas com o processo de criação, vivem intensamente suas convicções, tendo por base as suas experiências construídas a partir do saber histórico, mítico e pessoal. Nesse sentido *A Mística* é uma experimentação em que se valoriza cada indivíduo, firmando-se também enquanto importante ritual, onde ações simbólicas coletivas fazem-se presentes e onde se fortalece a adesão dos integrantes com as diretrizes do processo.

A Mística pode ser compreendida como ritual, onde estudos acerca do mito-guia são feitos e conexões são estabelecidas, constituindo-se um dos eixos que dão sustentação às demais práticas mitodológicas. Durante este procedimento, toma-se contato com bibliografias e filmografias sobre o mito-guia do processo, fomentando discussões, firmando a coesão do grupo e trabalhando a percepção da temática e suas relações com o mundo pessoal e social. Por meio da troca simbólica os indivíduos interiorizam e reproduzem as ideias e incorporam à sua subjetividade o projeto desenvolvido.

No entanto, é importante entender que *A Mística* não é apenas uma experiência pessoal de pertencimento a um ideal coletivo. Por meio deste procedimento, a História adquire densidade mítica. Tendo como inspiração terminológica a experiência dos movimentos político-sociais²⁹⁰, *A Mística* metodológica promove um campo, no qual se pode exercitar reflexões acerca do leitmotiv, associando-o ao pensamento de diferentes autores, que sustentarão a práxis cênica. *A Mística* é fase de leitura de uma realidade histórica, mítica e pessoal dos artistas envolvidos no processo, é um alimento para o pensamento e para o coração, uma forma de nutrir o fio que aproxima as pessoas de hoje e de ontem, suas relações com o *si mesmo* e com o ambiente.

II - I Jornada Artetnográfica

Após o procedimento *A Mística*, onde artistas deparam-se com expectativas e reflexões, mapeando referências sobre o mito-guia do processo criativo, desemboca-se na *I Jornada Artetnográfica*, fase onde se dá um primeiro momento de trânsito destes mesmos artistas em comunidade ressonante com o *leitmotiv* processual levantado no coletivo. No decorrer da *I Jornada Artetnográfica* capta-se toda sorte de imagens para criação, entendendo esta observação como uma ação comprometida com o ato de observar, sendo, concomitantemente o artista observado. Nesta interação com a comunidade há decerto, a abolição da causalidade linear, ou mesmo o tratamento da comunidade como uma mera fonte, mas antes, fomenta-se um terreno comum de compreensão entre o observador e o objeto que observa (GEERTZ, 2005, p. 49).

Sendo um procedimento estreitamente ligado ao *Pressuposto Artetnográfico*, a *I Jornada artetnográfica* é fase do exercício hermenêutico propriamente dito, o cruzamento de experiências, de permuta com a comunidade nas suas diversas dimensões, estabelecendo vínculos e vivenciando seu cotidiano e suas ações estéticas em troca de vivências artísticas

²⁹⁰ O instrumento metodológico A MÍSTICA é, comumente compreendida como um complexo de ações simbólicas que busca a construção da identidade de um sujeito político através da formação da subjetividade dos indivíduos (KERTZER, 2002). Muito utilizada para a construção da identidade política e social entre participantes do movimento de trabalhadores rurais sem terra, no Brasil, por exemplo.

estimuladas pelos artistas em campo. Durante esta fase processual, investe-se em toda sorte de mídias de registro da experiência, desde escritos em *livros de artista* a imagens gravadas ou filmografadas, sem compromisso com a linearidade espaço-temporal, a exemplo das experiências surrealistas.

III – Vivências mitodramáticas

Em pesquisa de mestrado, Joana apontou o procedimento da *vivência lúdica da mitologia* (2005) como estando intimamente ligada à ideia de *jogo dramático*, dentro da linguagem da *Pedagogia do Teatro*, como visto no *I Movimento* desta tese. Contaminada com as proposições de Durand, Joana passou a intitular a *vivência lúdica da mitologia de Vivências Mitodramáticas*²⁹¹, fase que se estrutura, geralmente, após os procedimentos de *A Mística* e da *I Jornada Artetnográfica* no processo mitodológico, e na qual existe uma experiência de *ensimesmamento* do atuante por meio de diversos ritos, que seguem os princípios dos *jogos dramáticos infantis*.

Há de se rememorar que a metodologia dos *jogos dramáticos (Child Drama)* foi desenvolvida pelo pedagogo inglês Peter Slade (1978) e propõe que todos os participantes do jogo atuem, sem que haja a presença de espectadores. Geralmente são aplicados em crianças com idade máxima de sete anos, numa espécie de fluxo do *faz-de-conta*. Nas *Vivências Mitodramáticas* contaminadas com a ideia dos jogos dramáticos, o fluxo da brincadeira comanda a ação e as relações com sonoridades, objetos, movimentos, imagens levantados na fase de *A Mística* e da *I Jornada Artetnográfica* são experimentadas, não obedecendo regras fixas ou roteiros estabelecidos e, sendo vivenciada por cada atuante individualmente. Esta fase de *egocentrismo*²⁹² da mitodramática pode ser observada também nas crianças até os cinco anos de idade nas experiências de aplicação de jogos dramáticos, como sugere Slade:

²⁹¹ Destaca-se aqui, que também o psicólogo Yves Durand, discípulo de Gilbert Durand, também utiliza a ideia de mitodrama como estratégia analítica dentro de suas experiências terapêuticas.

²⁹² Jean Piaget em sua pesquisa sobre o desenvolvimento discorreu que, até os sete anos de idade, as crianças, geralmente, não conseguem *jogar com* regras, pois isto implica o relacionamento social e até esta idade, ao menos, a criança não realiza operações concretas de pensamento e não consegue ter atividade lúdica socializada (COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003. pp. 267-271)

Até, digamos, cinco anos de idade, faz-se tudo para evitar exibicionismo, e para compartilhar a experiência das crianças, de preferência ficar olhando para elas. Aos cinco anos, continue a evitar teatro, palcos e peças escritas. A criança irá criar com a nossa ajuda, por isso vamos estimular a improvisação – o movimento, situação e linguagem improvisados. Eu faria isso usando o *som* (1978, p. 35).

O sentido original da palavra grega *drama*, vem de *drao* – “*eu faço, eu luto*”. No drama, isto é, no fazer, no lutar, a criança descobre a vida e a si mesma através de tentativas emocionais e físicas e depois através da prática repetitiva, que é o jogo dramático. O jogo dramático infantil é uma forma de arte por direito próprio; não é uma atividade *inventada* por alguém, mas sim o comportamento real dos seres humanos. Nos jogos dramáticos notam-se duas qualidades importantes – *absorção* e *sinceridade*, que se associam a dois tipos de jogos: *projetado* e *pessoal*. (SLADE, pp. 17- 18)

Na *Vivência Mitodramática*, assim como no *jogo dramático*, temos os procedimentos projetados e os pessoais. No *jogo projetado* a tendência é para a quietude mental e física. O *jogo projetado* é principal responsável pela crescente qualidade *absorção*. A *Vivência Mitodramática* entende os jogos projetados, como *ritos preparatórios*, onde, espaço físico, corpo e mente conectam-se e se abrem à criação.

Os *jogos pessoais* são identificados pelo movimento, pela caracterização do atuante e pelas experiências de ‘ser coisas’. No *jogo pessoal* desenvolve-se a qualidade da *sinceridade*, além da tendência ao barulho e ao esforço físico por parte da pessoa. Crianças muito pequenas experimentam mais o *jogo projetado*, a partir dos cinco anos, vem o *jogo pessoal*. Na *Vivência Mitodramática*, os *jogos pessoais* adquirem o caráter de *ritos pessoais*, onde o atuante experiencia individualmente, situações e pulsões primeiras do ser, como: o *masculino* e o *feminino*, ou a lida com os *elementos da natureza* pela via das ações.

Em consonância com a teoria durandiana, na *Vivência Mitodramática* são experimentados os *schèmes* como vetores destas ações. A *Vivência Mitodramática* propõe um resgate de ordem lúdica, onde valores teatrais, especialmente, de relação com a alteridade (público) são de importância secundária. Na mitodramática, há um

descompromisso momentâneo com a cena, em favor do foco no reconhecimento do si mesmo pelo atuante.

Reconstituindo um trajeto que segue ao fundo de si, na precariedade que este itinerário revela, a *Vivência Mitodramática* aproxima-se ligeiramente do nível de pré-expressividade cunhado por Barba (1995), no que se refere ao descompromisso desta fase processual do ator com a construção cênica *para ser vista*. Segundo Ferracini, *a pré-expressividade não se preocupa com a expressão artística em si, mas com aquilo que anteriormente, a torna possível* (2001, p.99). A partir da *pré-expressividade* manipulam-se as energias advindas das vivências de procedimentos que leve a um encontro do ser com suas próprias energias. Assim como Barba aponta acerca da pré-expressividade, na *Vivência Mitodramática* há uma organização do tempo e do espaço físico e corporal para eclosão de memórias, energias e imagens várias para a criação.

Na fase preparação mitodramática, temos dois ritos: o *espaço mítico* e o *vaso alquímico*. Quanto aos *ritos pessoais* temos: as *polaridades*; a *alquimia dos elementos*; a *gênese*; os *descansos*; as *imagens ressonantes*. Tais jogos ou ritos foram vivenciados e aprofundados no processo de *Guerreiras*, com visto no *I Movimento*, mas alguns deles, ainda inominados ou mesmo com outras alcunhas também já vêm sendo aplicados desde 2000, quando das diversas experiências artístico-pedagógicas de Joana.

III. I. Vivências Mitodramáticas: Ritos preparatórios

1. O Espaço Mítico

A *estruturação do espaço físico* é a primeira ação da vivência mitodramática e se configura como importante *topos* de firmação de um campo de suspensão para criação. Tal rito traduz-se pela formação de um espaço de encontro, onde são dispostos à sua margem, os petrechos cênicos, as vestes e estruturas cenográficas de experimentação, no sentido de organizar energia e pensamentos em prol da mitologia do processo, promovendo a *egrégora* para estabelecimento do jogo, num espaço-tempo dilatado.



293

Procura-se tratar este espaço, como uma *roda*, que além da ideia de ciclo, privilegia o deslocamento, a movência dos objetos e corpos no ambiente. Sobre a roda, discorre Chevalier e Gherbrant:

A roda participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com uma certa valência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do precívél (2006, p.783).



294

²⁹³ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam, detalhe dos objetos à disposição dos jogos de criação – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto Luciana Lyra).

Em seguida a esta delimitação da roda do encontro e disposição dos objetos, dá-se a limpeza deste espaço, tanto na chão(terra), como o espaço aéreo com leques, inspirada nas técnicas de Seitai-ho e Do-ho, como apontado no *I Movimento*. O delineamento do espaço com os objetos e sua posterior limpeza fomentam uma sacralização do campo físico de criação, no favorecimento ao imaginário do tema abordado no processo.

Esse campo seguro para toda sorte de riscos criativos, abre-se a um tempo outro que legitima o devaneio, o estado de ver as coisas pela primeira vez com a criança na sua reserva de entusiasmo durante as brincadeiras. É um canto para experiência do corpo reconfortado ao reviver lembranças de proteção. Neste espaço, a imaginação constrói ‘paredes’ com sombras impalpáveis (BACHELARD, 1998, p. 25). Muralhas que se sabem erguidas, mas que a qualquer momento duvida de sua própria solidez.

2. *O Vaso Alquímico*

Assim como o espaço físico é delineado ciclicamente, preenchido pelos objetos cênicos, limpo terrena e aereamente, o espaço corporal também se prepara a partir do segundo rito da mitodramática: o *vaso alquímico*. O *Vaso Alquímico* é a imagem simbólica que vai guiar a preparação corporal durante o processo metodológico.

De acordo Chevalier e Gherbrant:

Na cabala, o vaso tem o sentido do Tesouro. Apoderar-se de um vaso equivale a conquistar o tesouro. Quebrar um vaso significa aniquilar pelo desprezo o tesouro que ele representa. O vaso alquímico e o vaso hermético sempre significam o local em que se operam maravilhas; o sei materno, o útero no qual se forma um novo nascimento. Daí vem a crença de que o vaso contém o segredo das metamorfoses. O vaso encerra, sob diversas formas, o elixir da vida: é um reservatório de vida. Um vaso de ouro pode representar o tesouro da vida espiritual, o símbolo de uma força

²⁹⁴ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam, detalhe dos objetos à disposição dos jogos de criação – São Paulo, fevereiro de 2009 (foto Luciana Lyra).

secreta. O fato de o vaso ser aberto em cima indica uma receptividade às influências celestes (2006, pp. 931-932).

No estudo da Alquimia, Jung (2003) percebeu que as experiências feitas pelos alquimistas em muitos casos eram expressões da dinâmica do inconsciente. O vaso alquímico era onde ocorriam todas as transformações químicas, aquilo que sustentava as substâncias e suas transformações. No caso da Mitodramática, o rito do *Vaso Alquímico* é muito importante para as operações que serão realizadas no interior do atuante, sem seu preparo e conservação cuidadosos não há com chegar a uma exteriorização criativa em prol do processo cênico.

Durante as *Vivências Mitodramáticas*, após a preparação do espaço físico, há uma investida em práticas que tratam o corpo exatamente enquanto um vaso alquímico, ou seja, algo fechado que guarda memórias, lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens, no dizer de Bachelard (2006, p. 25). Tais práticas têm intenção de fomentar a eclosão destas imagens profundas, especialmente pelo contato com pulsões arquetípicas e com questões existenciais, como veremos adiante.

O *Vaso Alquímico* é formado pelo relacionamento entre o atuante e suas imagens profundas, por isso desde a primeira prática é importante está atento ao ritmo, a coloração, a qualidade sutil que está presente no encontro com estas imagens. A construção e manutenção do vaso alquímico, durante o processo artístico, depende da disponibilidade do atuante em sintonizar com os símbolos vivos que emergem do corpo.

Buscar o contato com o mundo simbólico pessoal é estimular o atuante a se abrir para essa força poética e não catalogar e rotular vivências dentro de um referencial teórico ou prático já conhecido. Nesse contato a atenção desvia-se de qualquer narrativa linear, para que a imagem se torne condutora. A atitude aberta para o símbolo faz com que o relacionamento atuante-imagem se torne lúdico, criativo, estimulando a pessoa a ver sua vida sob outro prisma, vinculando-a com a sua arte.

No trabalho artístico temos que nos ‘limpar’ e essa ação é válida tanto para os atuantes, quanto para o orientador do processo. Esse trabalho de aquietar o ego produz o silêncio interior. O trabalho corporal é um instrumento concreto indispensável para este processo de eclosão das imagens guardadas no vaso alquímico do corpo. Naturalmente, em todas as práticas da mitodramática, inclusas no rito do vaso alquímico, privilegia a quietude interior e o silêncio, como também o movimento meditativo, tendo a música como poderoso suporte para que este mesmo movimento não se perca em gestos vazios e mecânicos, justamente como o vaso alquímico, que não pode ser aberto para não deteriorar o seu conteúdo.



295

Este silêncio interior abre portais para o estímulo musical atingir o atuante no ponto, onde não há críticas, receios, julgamentos. Nesta fase a música é muito importante, pois ela possui elementos que criam dentro de nosso ‘vaso alquímico’ os *germes* do movimento espontâneo. Ao ouvir a música todo o ser alarga a receptividade dando respostas em forma de movimento, sensações, imagens, sentimentos.

Na mitodramática, este estado de receptividade, de mortificação do corpo para a vivência criativa, é alcançado por meio de práticas como: a *contagem meditativa*; a

²⁹⁵ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Atriz Simone Evaristo prepara-se corporalmente para apresentação no Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

travessia lenta ou por meio de *exercícios advindos do método de Feldenkrais*. A compreensão e superação de limites, tensões habituais, inibições são estimuladas, para que o atuante no ‘cozimento’ do seu eu-fundo possa alçar voos criativos.

A prática da contagem experimentada por Joana desde 2001, associa-se à meditação, que, por sua vez, encontra-se no meio de dois pólos; a concentração e a contemplação. Comumente associada às religiões orientais, a meditação é tão antiga quanto a humanidade e originária de várias culturas diferentes. Apesar da associação entre as questões tradicionalmente relacionadas à espiritualidade, a meditação pode também ser praticada como um instrumento para o desenvolvimento pessoal e, no contexto mitológico, no desenvolvimento artístico-pessoal.

O vocábulo meditação vem do latim, *meditare*, que significa voltar-se para o centro no sentido de desligar-se do mundo exterior e voltar a atenção para dentro de si. Em geral, a meditação costuma ser definida das seguintes maneiras:

- Um estado que é vivenciado quando a mente se torna vazia e sem pensamentos;
- Prática de focar a mente em um único objeto ou ação;
- Uma abertura mental para o divino, invocando a orientação de um poder mais alto;
- Análise racional de ensinamentos religiosos (como a impermanência, para os Budistas).

No fomento ao *Vaso Alquímico*, a *contagem meditativa* consiste em diminuir a velocidade dos pensamentos, por meio da ação de contar de 0 a um número determinado pelo orientador ou pelo próprio atuante, vislumbrando um silêncio mental em que o momento presente é vivenciado e o corpo percebido nas suas potências naturais. Neste exercício, pode-se verificar objetivamente que não se está representando mentalmente nenhuma outra imagem, além dos números e suas grafias, e não se "fala" interiormente nenhuma outra palavra que não seja o nome dos números. A contagem consiste em observar até que número se consegue chegar sem desvio da imagem gráfica e do nome dos

números. Através da meditação, é possível separar ao mesmo tempo que integrar os pensamentos da parte de nossa consciência que realiza a percepção.

Em qualquer posição corporal e localizado no espaço físico delimitado, o atuante realiza a contagem meditativa na dissolução de preocupações, julgamentos, pensamentos díspares que bloqueiam sua mente e, num mesmo passo, seu corpo, rompendo com a dicotomia corpo/mente, como visto no *I Movimento*. Durante os estágios da mitodramática e também das vivências mitocênicas, que será abordado mais adiante, o exercício da contagem meditativa deve ser sempre realizado, com prejuízo de se tornar inefetivo para o estímulo à eclosão das imagens advindas do vaso alquímico.

Na realidade, Rudolf Steiner (1997), estudioso da atividade meditativa com um enfoque antroposófico, defende a ideia dos exercícios de meditação serem realizados diariamente pelo menos durante alguns minutos para que haja o alcance de uma efetiva profundidade. Tal afirmação faz com que Joana entenda que o exercício da contagem deva ser absorvida pelo atuante na sua vida cotidiana, que não se vai distinguir da sala de ensaio.

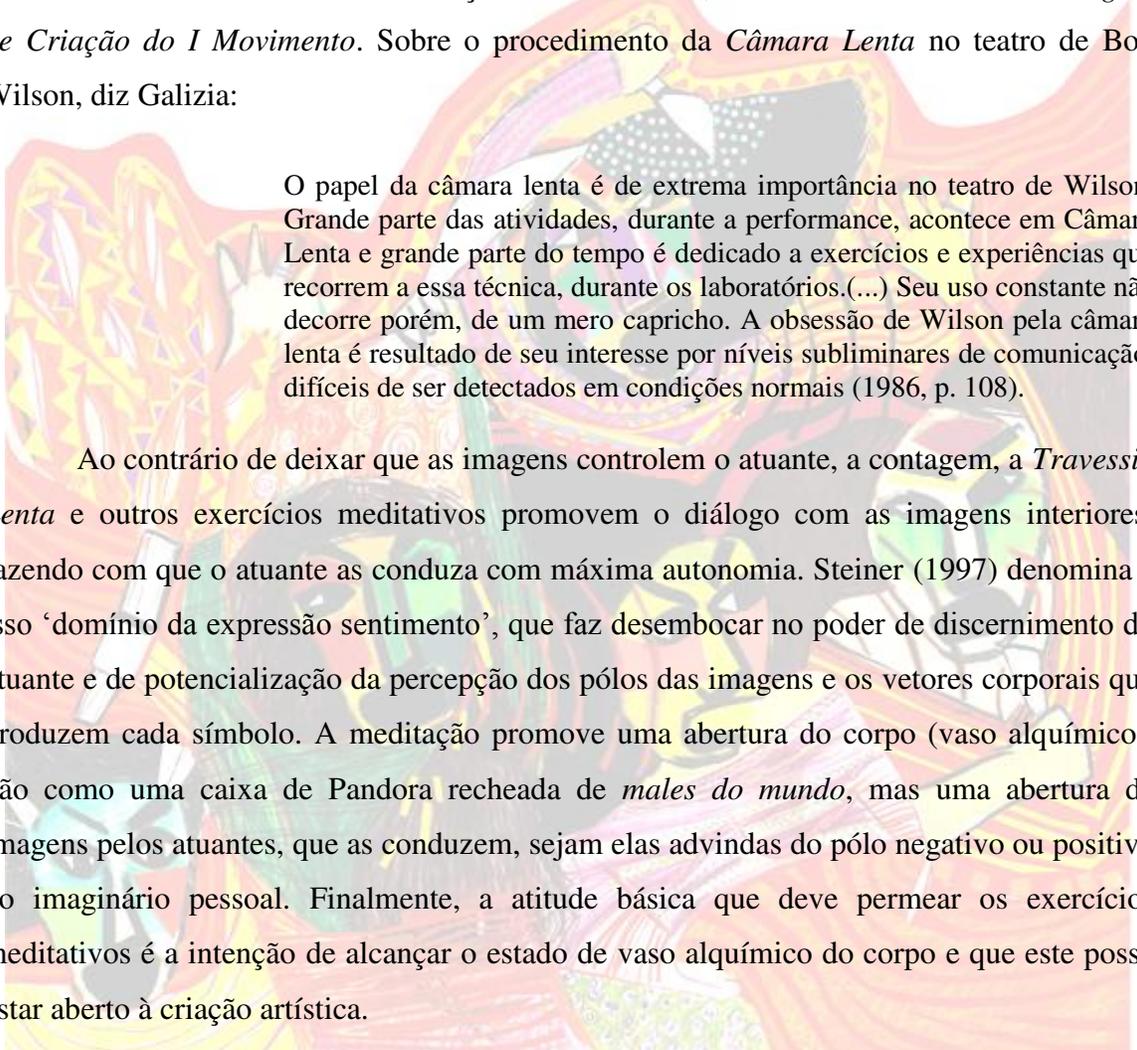


296

²⁹⁶ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Atriz Cris Rocha prepara-se corporalmente para apresentação no Sítio da Trindade – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

Como variação da contagem, pode-se também concentrar o pensamento em algo bem simples do mundo real ou do mundo simbólico, podendo ser um objeto ligado ao universo do processo criativo, evitando todo o pensamento que não diga respeito direto ao mesmo. Quem pratica esse exercício percebe como nosso pensamento alça voos, que não pretendíamos realizar, sendo necessário convidá-lo continuamente a voltar ao tema central escolhido.

Outro exercício de meditação a um nível ativo é a *Travessia Lenta* experimentada intensamente pelo diretor teatral Robert Wilson e, nacionalmente, pelo também diretor e performer Renato Cohen com a titulação *Câmara Lenta*, também abordada nas *Estratégias de Criação do I Movimento*. Sobre o procedimento da *Câmara Lenta* no teatro de Bob Wilson, diz Galizia:



O papel da câmara lenta é de extrema importância no teatro de Wilson. Grande parte das atividades, durante a performance, acontece em Câmara Lenta e grande parte do tempo é dedicado a exercícios e experiências que recorrem a essa técnica, durante os laboratórios.(...) Seu uso constante não decorre porém, de um mero capricho. A obsessão de Wilson pela câmara lenta é resultado de seu interesse por níveis subliminares de comunicação, difíceis de ser detectados em condições normais (1986, p. 108).

Ao contrário de deixar que as imagens controlem o atuante, a contagem, a *Travessia Lenta* e outros exercícios meditativos promovem o diálogo com as imagens interiores, fazendo com que o atuante as conduza com máxima autonomia. Steiner (1997) denomina a isso ‘domínio da expressão sentimento’, que faz desembocar no poder de discernimento do atuante e de potencialização da percepção dos pólos das imagens e os vetores corporais que produzem cada símbolo. A meditação promove uma abertura do corpo (vaso alquímico), não como uma caixa de Pandora recheada de *males do mundo*, mas uma abertura de imagens pelos atuantes, que as conduzem, sejam elas advindas do pólo negativo ou positivo do imaginário pessoal. Finalmente, a atitude básica que deve permear os exercícios meditativos é a intenção de alcançar o estado de vaso alquímico do corpo e que este possa estar aberto à criação artística.

Também no *topos* das práticas meditativas dentro das *Vivências Mitodramáticas*, está a prática do Método Feldenkrais. Este método de educação somática, altamente engenhoso e instituído por Mosche Feldenkrais, entre as décadas de 60 e 80 do século XX, tem como a meditação, o intuito de aprender mais sobre si mesmo. Por este método, os movimentos trazem à consciência cotidiana esforços mal direcionados, descobrindo habilidades escondidas por detrás destes mesmos esforços. Uma vez desveladas, essas habilidades podem ser desenvolvidas e integradas no dia a dia. O acesso às diversas trilhas do corpo produz uma maior conexão com questões da existência do eu.

Tomando contato com o Feldenkrais, em 2008, por meio do dançarino, coreógrafo e diretor José Maria Carvalho²⁹⁷, Joana começou a experimentar alguns das práticas do método como abertura para atuação teatral, percebendo maior consciência de si mesma, pela ativação de sensações e memórias alocadas em seu próprio espaço corporal. Sobre o Feldenkrais, aponta Estés:

No mundo imaginário, o corpo é um veículo poderoso, um espírito que vive conosco, uma oração de vida nos seus próprios méritos. Nos contos de fadas, como encarnado por objetos mágicos que têm capacidades e qualidades sobrenaturais, considera-se que o corpo tem dois pares de orelhas, um para ouvir os sons do mundo, o outro para ouvir a alma; dois pares de olhos, um para a visão normal, o outro para vidência; dois tipos de força, a dos músculos e a invencível força da alma. A lista de pares relacionados ao corpo não pára por aí. Métodos de trabalho com o corpo como o de Feldenkrais, de Aruyveda e outros, entende-se, de diversas perspectivas, que o corpo possui seis sentidos, em vez de cinco. O corpo usa sua pele, sua fásia e sua carne mais profunda para registrar tudo que ocorre com ele (...). O corpo é um ser multilíngüe (...). O corpo lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células (1992, p. 250).

²⁹⁷ José Maria Carvalho é membro da Associação Feldenkrais do Brasil (AFB) e difunde o Método Feldenkrais de Educação Somática no do Espaço Viver Dança e Cia, que dirige desde sua fundação, em 1985. Professor e pesquisador do movimento, encaminha seu trabalho para aplicação do Método na pesquisa de linguagem para criação de parâmetros corporais próprios em dança contemporânea e Butoh, com grupos em aulas de técnica e movimento, grupo de pesquisa e criação, e no trabalho individual em reabilitações e autodesenvolvimento.

Apesar de não ter investido em exercícios deste Método com as guerreiras, Joana continua pessoalmente no seu experimento com a intenção de se aprofundar em suas práticas para absorvê-las como parte das *Vivências Mitodramáticas* dentro da *Mitodologia*, tendo em vista que o método se aplica à pesquisa de linguagem para concepção de parâmetros corporais próprios em Artes Cênicas e que, como a meditação, leva a um aprofundamento do eu para a criação atrelada inevitavelmente à vida.

III. II. Vivências Mitodramáticas: Ritos Pessoais

Após os *Ritos Preparatórios*, que solicitam a *absorção* do atuante, no sentido da organização e da suspensão do espaço de criação e posterior preparo do corpo para eclosão de imagens profundas, seguem os *Ritos Pessoais*, que se configuram enquanto práticas temáticas de cunho arquetípico e existencial, fomentando o imaginário do atuante, que, por sua vez, as vivencia com sinceridade e individualmente, sob a condução do orientador do processo criativo. Os ritos denominados de: *Polaridades*; *Alquimia dos quatro elementos*; *A Gênese*; *Os descansos*; *Imagens ressonantes* são aqui apresentados numa sugestão de sequência, que não necessariamente deve ser obedecida, assim como qualquer dos ritos pode ser suprimido ou outros mais (des)envolvidos no desenrolar *Mitodologia*, sem prejuízos ao processo criativo.

1. *As polaridades (a Imperatriz e o Imperador)*

O primeiro *Rito Pessoal* da mitodramática é intitulado de *Polaridades* e traz à tona os arquétipos da *Grande Mãe* e do *Pai*, que se servem como temáticas aos movimentos corporais do atuante. Seguindo fases do desenvolvimento simbólico do corpo, a *Mitodologia* abrange as fases matriarcal e patriarcal, como bases para percepção dos vetores de ação ou pelo dizer durandiano, os *schèmes* de *engolimento*, eminentemente matriarcal e os *schèmes* de *verticalidade*, qualidade estreitamente ligada à ideia do Pai. Na investigação destas fases no corpo, o atuante experimenta o ‘casal’ primordial, CÉU X TERRA, assim como a tensão entre anima e animus junguiana.

-A fase da Imperatriz

A fase da Imperatriz ou matriarcal é, geralmente, a primeira a ser vivenciada após a vivência dos *Ritos Preparatórios*. O atuante conectado com suas pulsões mais profundas, vai deixar emergir pelo movimento qualidades da Grande Mãe, na ênfase às pulsões de aconchego, intimidade e proteção. No tarô mitológico a carta referente à Grande Mãe é A IMPERATRIZ, figurando a deusa Deméter, mãe da terra, regente de toda natureza e protetora das jovens criaturas indefesas, mas além de significar o processo físico da gestação, nascimento e alimentação, também representa a descoberta do corpo como algo valioso e precioso, a experiência de ser parte da natureza (SHARMAN-BURKE, 2008). Em outros baralhos, a imperatriz aparece grávida, o que significa que há uma preparação, existe um processo que ainda não está concluído.

Neste estágio da mitodramática, os movimentos livres do atuante seguem uma consciência difusa, sem tanta intermediação do ego, favorecendo à expressão criativa em todos os níveis. Aqui impera a consciência do tempo lunar, que enfatiza a qualidade e não a quantidade de tempo. É o ‘coração’ e não a ‘cabeça’ a sede da consciência matriarcal, porém as percepções estão conectadas com o ego e por isso não podem ser consideradas inconscientes. O feminino está ligado às qualidades noturnas e seu caráter restaurador, pois enfatiza a quietude, a tranquilidade, o mistério. A força regeneradora do inconsciente atua em segredo e possibilita uma aproximação dessa dimensão, às vezes assustadora escuridão pela suavidade do feminino. O crescimento, a regeneração, a transformação precisam das qualidades femininas do silêncio, da paciência, da receptividade, para desabrochar com segurança. O aprendizado do acolhimento, não só na maternidade biológica, mas pela entrega, sem moldes ou formas.

Sobre os símbolos deste estágio, diz Chevalier e Geerbrant:

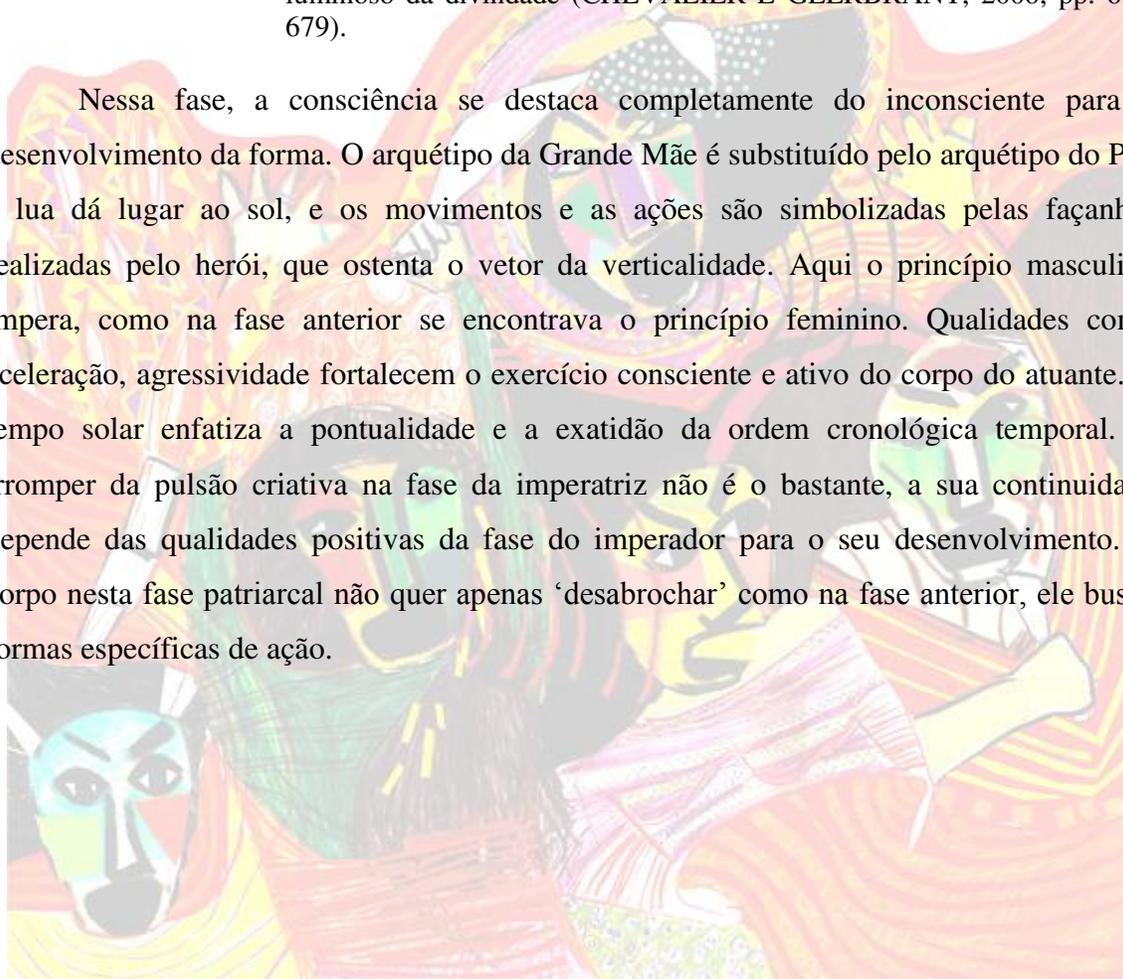
O mar e a terra são símbolos do corpo materno. Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas (2006, p. 589).

-A fase do Imperador

Nas cartas de Tarô, a figura do imperador representa a paternidade. É o pai que encarna os nossos ideais espirituais, os nossos códigos éticos, a autosuficiência, o princípio masculino, diferido da nutrição e do amor incondicional da mãe com os quais deparamos na fase da imperatriz. Aqui encontramos Zeus, rei dos deuses, que os gregos chamavam de pai de todos, criador do mundo e soberano dos deuses e dos homens. Segundo o dicionário dos símbolos, o pai é:

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. (...)Ele é fonte de instituição; como o senhor e o céu, ele é uma imagem da transcendência ordenada, sábia e justa(...), detentor dos dois aspectos, o sombrio e o luminoso da divindade (CHEVALIER E GEERBRANT, 2006, pp. 678, 679).

Nessa fase, a consciência se destaca completamente do inconsciente para o desenvolvimento da forma. O arquétipo da Grande Mãe é substituído pelo arquétipo do Pai, a lua dá lugar ao sol, e os movimentos e as ações são simbolizadas pelas façanhas realizadas pelo herói, que ostenta o vetor da verticalidade. Aqui o princípio masculino impera, como na fase anterior se encontrava o princípio feminino. Qualidades como aceleração, agressividade fortalecem o exercício consciente e ativo do corpo do atuante. O tempo solar enfatiza a pontualidade e a exatidão da ordem cronológica temporal. O irromper da pulsão criativa na fase da imperatriz não é o bastante, a sua continuidade depende das qualidades positivas da fase do imperador para o seu desenvolvimento. O corpo nesta fase patriarcal não quer apenas 'desabrochar' como na fase anterior, ele busca formas específicas de ação.

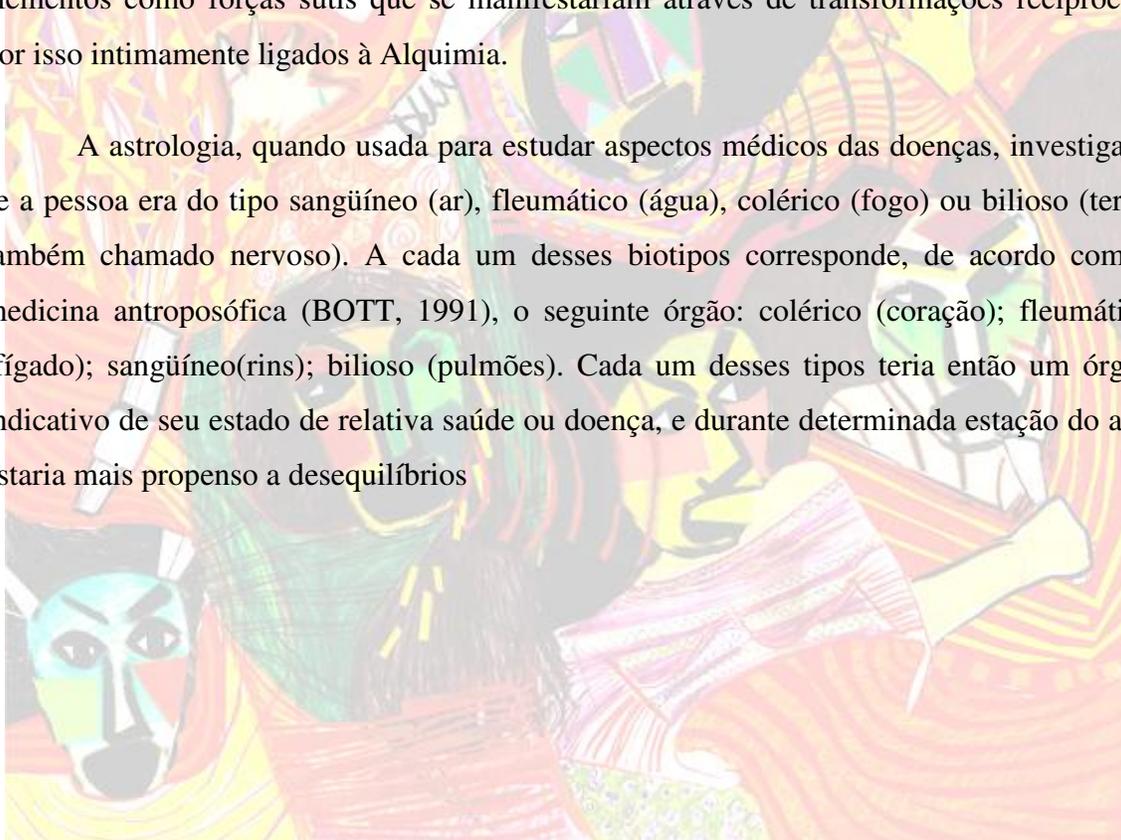


2. A Alquimia dos quatro elementos

Entendendo que o corpo humano é uma síntese do cosmos, uma espécie de microcosmos e que o cosmos é formado por quatro elementos que se combinam, todos esses mesmos elementos estão no corpo. Sendo assim, água, terra, fogo e ar, atuam como *hormônios para imaginação*, como no dizer bachelardiano (2006), ampliando o rito das polaridades, potencializando as imagens e as preenchendo de gradações e sentidos.

Como se observa o próprio Bachelard (1997), os quatro elementos são objetos de referência em várias obras de expressão literária, plástica e filosófica. A origem da teoria dos quatro elementos, ao menos no Ocidente, está na Grécia, entre os filósofos pré-socráticos, como já foi apontado no *II Movimento*. Os escritos dos filósofos da Renascença, porém, levam a supor que o Ocidente, como em civilizações orientais, também via os elementos como forças sutis que se manifestariam através de transformações recíprocas, por isso intimamente ligados à Alquimia.

A astrologia, quando usada para estudar aspectos médicos das doenças, investigava se a pessoa era do tipo sangüíneo (ar), fleumático (água), colérico (fogo) ou bilioso (terra, também chamado nervoso). A cada um desses biotipos corresponde, de acordo com a medicina antroposófica (BOTT, 1991), o seguinte órgão: colérico (coração); fleumático (fígado); sangüíneo(rins); bilioso (pulmões). Cada um desses tipos teria então um órgão indicativo de seu estado de relativa saúde ou doença, e durante determinada estação do ano estaria mais propenso a desequilíbrios





298



299

As operações alquímicas (coagulatio, solutio, sublimatio, calcinatio) podem ser associadas às funções psíquicas elencadas por Jung (sentimento, sensação, pensamento, intuição). Operações e funções têm direcionamento opostos: fogo (para cima), água (para baixo), ar (para cima), terra (para baixo), que correspondem aos vetores durandianos e, por sua vez, são ligados à polaridades apontadas na mitodramática.

A *solutio* é extremamente ligada à fase da imperatriz, significando um processo de diluição, na qual os movimentos tornam-se fluidos, lentos, circulares como os realizados na água que é o seu elemento. A ausência de atritos das ações guiadas pela *solutio* vincula esta operação aos sentimentos e ao relacionamento. As águas da *solutio* remetem à fonte da vida de onde emana o conhecimento profundo, a sabedoria da alma, à flexibilidade.

O trabalho de queimar traz a operação da calcinatio, na qual se estabelece uma grande agitação interior, incendiando os movimentos e impendendo o acesso à tranquilidade

²⁹⁸ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, a atriz Luciana Lyra – São Paulo, abril de 2009 (foto Shima).

²⁹⁹ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Apresentação no Sítio da Trindade. Em foco, a atriz Cris Rocha – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

e ao repouso. Existe uma marca de inquietação, grande energia expansiva e inspiradora. O fogo preside essa fase dando um grande impulso para a ocupação do espaço externo. Os movimentos se tornam mais rápidos, arrebatados, inflamados, com giros, saltos e plena expansão das extremidades (braços e pernas). As emoções se propagam do centro do corpo para os membros. Força expansiva, de movimento difuso e ao mesmo passo, objetivo. Esta operação está intimamente ligada a função psíquica do pensamento como uma chama viva e penetrante, um clarão que ilumina e traz o ímpeto para ocupação do espaço, além da experiência da força.

A operação da *coagulatio* propõe um processo de condensação, materialização. Fase de concretização dos processos internos na ação, no movimento objetivo. Liga-se à terra dando-nos segurança, mas pode também gerar a sensação de se estar preso e confinado à própria realidade, há aqui uma percepção concreta de si mesmo, um ‘enraizamento’. No trabalho com esta operação, a terra conduz ao centro de gravidade do corpo, o equilíbrio, favorecendo a movimentos assertivos, seguros, determinados, estreitamente ligados aos processos sensoriais conscientes, à forma e ao peso.

Na *sublimatio* opera-se com a volatização. Essa etapa alquímica é marcada por sensações de liberdade e movimentos de ascensão e leveza. Tudo se torna etéreo. O elemento é o ar e, portanto, as ações assumem características de impoderabilidade. Movimento vertical em ascensão, extremamente ligado à fase do imperador, da perspectiva das polaridades. Aqui, o corpo não é mais sentido como uma barreira mas sim como um veículo adequado para liberdade de expressão. O ar da *sublimatio* é como a intuição que paira sobre as coisas. O tempo assume outra dimensão e o conhecimento vêm do invisível, do mistério etéreo que nos rodeia e também nos habita, na percepção do mundo psíquico, no experimento contínuo da imaginação e da transcendência.

No processo alquímico, a matéria deve passar por todas estas operações para ser purificada e transformada. Analogamente, no processo mitológico, o corpo do atuante precisa vivenciar todos os elementos e suas combinações dois a dois para se aperceber das mais variadas possibilidades de preenchimento imagético que os elementos podem efetivar.

A vivência mais global de todo esse processo está na *circulatio* que é representada pela linha circular que passa por todas as fases alquímicas, funções psíquicas e fatores de movimento.

Durante a realização dos movimentos nem sempre todos os elementos estão presentes. Normalmente um ou dois tipos de movimento são mais evidentes, enquanto que os outros se manifestam de forma subjacente e mais sutil. O fluir contínuo entre os diversos elementos, o confronto com a *mortificatio*, a preservação do vaso alquímico ou silêncio interior, vão gerar a experiência da *conjunction*, que na alquimia refere-se a união dos opostos que geram um terceiro elemento: a pedra filosofal. No tocante à Mitodramática, a 'pedra filosofal' refere-se ao fomento ao *ator f(r)icional* e à eclosão da *máscara ritual de si mesmo*, às figuras surgidas destes impulsos do atuante em *f(r)icção*. Importante frisar que a *conjunction* é uma experiência de integração e não de perfeição, por isso não pode ser congelada ou guardada. Ela deve ser renovada continuamente para se manter vivificada.

Como se pode constatar, a lida com os elementos passa necessariamente pelo corpo, sendo assim, os pontos de energia do corpo ou chakras exercem grande poder sobre a exteriorização dos movimentos, a partir das pulsões dos elementos e as operações alquímicas realizadas pelo atuante. A palavra *chakra* vem do sânscrito e significa "roda", "disco", "centro" ou "plexo". Nesta forma eles são percebidos por como vórtices (redemoinhos) de energia vital, espirais girando em alta velocidade, vibrando em pontos vitais de nosso corpo. Os chakras são pontos de intersecção entre vários planos e através deles nosso corpo etérico se manifesta mais intensamente no corpo físico.

Os Vedas (5.000 a.C.) contêm os mais antigos registros sobre chakras de que se tem notícia. Quando foram escritos, o Yoga já sistematizava o conhecimento e o trabalho energético dos chakras. São sete os principais chakras, dispostos desde a base da coluna vertebral até o alto da cabeça e cada um corresponde à uma das sete principais glândulas do corpo humano. Cada um destes chakras está em estreita correspondência com certas funções físicas, mentais, vitais ou espirituais (CHEVALIER e GEERBRANT, 2006, p.231).

O *primeiro chakra*, denominado no ocidente como *Chakra Base ou Chakra Raiz* é o responsável por manter o fluxo de energia ascendente da terra para o corpo. Emocionalmente ele conecta a pessoa ao mundo presente sendo o responsável pelo bom ânimo. Esse chakra também exerce forte influência sobre os demais 'bombeando' energia da terra (telúrica) para cima em direção aos demais centros de energia. Nos pés há chakras secundários, Plantares, que se relacionam diretamente ao Chakra Raiz sendo os responsáveis pela perfeita troca de energia entre o corpo e a terra. Este ponto situa-se na base da espinha dorsal, relaciona-se com o poder criador da energia sexual. Vermelho é a cor e a Terra é o elemento deste ponto, sendo suas guias as qualidades de coragem, estabilidade, paciência, segurança, raiva, tensão violência.

O *segundo chakra* também chamado esplênico, sacro ou do baço, é responsável pela energização geral do organismo, e por ele penetram as energias cósmicas mais sutis, que a seguir são distribuídas pelo corpo. Quando esse chakra é estimulado, propicia uma boa captação energética. A cor laranja e o elemento água o compõem, assim como o prazer, a vitalidade, a tolerância, a confusão e o ciúme são suas qualidades-guia. O *terceiro chakra* (conhecido como Chakra do Plexo Solar) localiza-se na região do umbigo e está relacionado com as emoções. Quando muito energizado, indica que a pessoa é voltada para as emoções e prazeres imediatos. O *quarto chakra* situa-se na direção do coração, relacionando-se com energia correspondente ao amor e à devoção, como formas sutis e elevadas de emoção. O verde e elemento ar guiam sua composição. O *quinto chakra* situado na frente da garganta, está fortemente à tireóide, relacionando-se com a capacidade de percepção mais sutil, com o entendimento e com a voz.

O *sexto chakra* situa-se no ponto entre as sobrancelhas. Conhecido como "terceiro olho" na tradição hinduísta, está ligado à capacidade intuitiva e à percepção sutil. Quando bem desenvolvido, pode indicar um grau sensitivo, em contrapartida quando enfraquecido aponta para um certo primitivismo psico-mental. O *sétimo* é o mais importante dos chakras, situando-se no alto da cabeça e se ligando com o padrão energético global da pessoa. Conhecido como chakra da coroa, é representado na tradição indiana por uma flor-de-lótus de mil pétalas na cor violeta.

Por meio da combinação entre os elementos que são impulsionadores dos movimentos, com os chakras que são portais para exteriorização destes mesmos movimentos, o atuante experimenta suas potências materiais, colocando-as à disposição da criação artística. Tal prática inspira-se eminentemente nos estudos de Jung, Artaud, Bachelard e Durand acerca dos elementos, assim como na metodologia da *Técnica Energética* (T.E) da Profa. Dra. Marília Soares (UNICAMP, 2000), como atentamos no *I Movimento*.

3. A Gênese

Após vivenciar corporalmente as pulsões arquetípicas da *Imperatriz*, do *Imperador* e dos impulsos *elementares da natureza*, o atuante vai ao experimento de uma jornada, que toma por base o mito do Éden. Este procedimento ritual adaptado do programa de *Mitologia Pessoal* elaborado por Stanley Kripnner e David Feinstein como técnica psicoterapêutica (1988), tem por meta levar este mesmo atuante a grafar uma trajetória até a consciência de si mesmo, a partir de seis aportes que servirão como temas para a criação de uma narrativa de imagens advindas do plano pessoal. Tais aportes são: *o paraíso; o paraíso perdido; o paraíso reconquistado; a busca pessoal; levantamento do mito pessoal-guia e a mandala pessoal*.



³⁰⁰ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Ensaio no Espaço Os Fofos Encenam. Em foco, a atriz Katia Daher – São Paulo, março de 2009.

Intensamente vivido pelas guerreiras em processo de criação, *A Gênese*, abriu espaço proffico para levantamento do mito pessoal de cada atuante deste processo, sendo base para a *máscara ritual de si mesmo* de cada um delas. Como se observa no relato do processo de *Guerreiras* já mencionado:

Quando voltamos para Recife, entramos realmente num processo de cena, isso era janeiro de 2009. Começamos com a vivência com os objetos dipostos pra gente na roda, algumas redes, bacias, daí depois de experimentar alguns temas propostos: paraíso, paraíso perdido, paraíso reconquistado, começou-se a pensar numa jornada, um caminho, mesmo que a gente não tenha conversado, neste tempo, sobre isso ainda. Tive uma relação muito forte com a bacia, eu me olhando na bacia, também carregando meninos. Eu tenho uma irmã que é muito mais nova do que eu, daí pensava nas crianças de lá, pensava nela e cantava uma música que cantava para ela no tempo de bebê, um ninar, essa era uma visão de paraíso³⁰¹.

Sobre estes aportes arquetípicos discorrem Feinstein e Krippner:

Embora nossa cultura pragmática e materialista tenha redefinido o “Paraíso” em termos das riquezas terrenas, a maioria de nós tem consciência de aspirações mais profundas. Alcança uma visão própria do Paraíso (Céu, Nirvana, Valhalla, Eliseu, Devachar) constitui o objetivo máximo de muitos sistemas religiosos. As escrituras não apenas oferecem uma versão do Paraíso, como tentam explicar por que a vida na terra não corresponde a essa visão, e o que deve ser feito para cruzar os portões celestiais. (...) A progressão do Paraíso ao paraíso perdido e, em seguida, a visão do Paraíso Reconquistado, no âmago da tradição judaico-cristã, também constitui uma representação de um tema fundamental ao desenvolvimento psicológico do indivíduo. (...) O mito do Éden remonta ao período evolutivo da humanidade anterior a consciência individual, a partir de uma identificação idílica com a natureza e a vida física. Com a perda da inocência veio o despertar da consciência de si, apesar de ter sido paga com a sensação ansiosa de separação da comunidade e da ordem natural – o Paraíso Perdido (1988, p. 54).

Na *Vivência Mitodramática*, o *paraíso* é aporte para momentos de recordação de experiências da infância do atuante, onde este fomenta em si mesmo a partir da orientação, a eclosão de lembranças de experiências de tranquilidade ou prazer, no uso da imaginação para constructo da experiência remota. Seguindo o trajeto, surge o aporte do *paraíso*

³⁰¹ Fragmento de entrevista concedida pela atriz Katia Daher à pesquisadora, em janeiro de 2010.

perdido, que representa a queda da inocência daquele momento idílico na gestão do conflito. O *paraíso reconquistado* vem a apresentar em ações o restabelecimento imagético da imagem primordial, na simbolização de uma história em progressão.

A partir dos três aportes, pode-se vislumbrar que mito pessoal está na condução daquele atuante naquele momento de sua vida, pois é este mito que heroicamente reconquista o paraíso, mas nessa reconquista a utilização de escudo é necessária, no sentido de proteger a trajetória, por isso a construção da *mandala pessoal* pelo atuante.

Esta prática de construção do escudo ou da mandala pessoal, não foi vivenciada pelas guerreiras, mas consiste em continuação da trajetória da gênese, configurando-se como um símbolo plástico e único de toda jornada. Segundo Krippner e Feinstein, inúmeras culturas utilizam escudos pessoais para proteção, cura e adoração. Para este rito mitodológico, o escudo, ou *Mandala Pessoal*, como Joana intitula, deve ser construído de uma estrutura redonda com pelo menos 10 polegadas de diâmetro, dividida em cinco partes iguais a partir do centro e destacando plasticamente cada parte da vivência: *paraíso*, *paraíso perdido*, *paraíso reconquistado*, *busca pessoal* e o *mito-guia*.

A vivência mitodramática de *A Gênese*, abarcando todos os aportes de criação, inclusive a própria mandala pessoal, que por si, traduz-se com síntese da trajetória, auxiliará nas *Vivências Mitocênicas*, principalmente no levantamento das *máscaras rituais de si mesmo* e no *cruzamento* de narrativas várias para construção de dramaturgias.

4. Os Descansos

Especialmente no trajeto entre Pernambuco e Paraíba, que vem acontecendo por toda sua vida³⁰², sempre chamou a atenção de Joana, as cruzes junto à estrada, sepulturas de indivíduos que padeceram no caminho, fazendo brotar questionamentos sobre como havia

³⁰² Este repetitivo trajeto configura-se em função da família paterna de Luciana Lyra ser pernambucana e a família materna ser paraibana. Entre Pernambuco e Paraíba, situa-se também Goiana, e, por sua vez, o distrito de Tejucupapo.

sido aquela morte, o que havia acontecido, quem era ‘aquele que jaz no ‘entre’... Inusitado foi encontrar a mesma curiosidade no relato da psicóloga Clarissa Pinkola Estés em seu livro *Mulher que correm com lobos* (1992). Também ela tinha peculiar interesse nestas cruzes espalhadas rusticamente no Novo México, que lá respondiam pelo nome de *descansos*. Tal interesse, fez com que a pesquisadora elaborasse uma técnica psicoterapêutica para o exercício ritual do perdão, recebendo a mesma titulação. Sobre esta ação diz:

Os *descansos* são símbolos que registram uma morte. Bem ali, exatamente naquele ponto, a jornada de alguém pela vida foi interrompida inesperadamente. Foi um acidente de automóvel, ou alguém vinha andando pela estrada e morreu ali de insolação, ou ainda ali ocorreu uma briga. Alguma coisa aconteceu ali que alterou a vida daquela pessoa e a vida dos outros para sempre (1992, p. 452).

E ainda:

Descansos é uma técnica consciente que se compadece dos mortos órfãos da psique e lhes presta homenagem, sepultando-os afinal (...). Os *descansos* assinalam os locais das mortes, os tempos sombrios, mas eles também são cartas de amor ao seu sofrimento. Eles são transformadores. Há muitas vantagens em prender certas coisas à terra para que elas não saiam nos perseguindo. Há muitas vantagens em sepultá-las (1992, p. 453).

Segundo ela, antes de completarem vinte anos, pessoas já morreram centenas de mortes. Elas iam numa direção ou noutra e foram impedidas de prosseguir. A partir de sua perspectiva psicoterapêutica, essas tragédias profundas precisam ser pranteadas e poetizadas. Criar *descansos* significa examinar sua vida e marcar os pontos em que ocorreram as pequenas mortes e as grandes mortes.



No caso da *Mitodologia em Artes Cênicas*, *Os descansos* funcionam como procedimento, a partir do qual o atuante mapeia a sua vida pessoal numa linha cronológica traçada em longa faixa de papel em branco e assinalando cruzes ao longo dessa linha, desde sua tenra idade até o presente.



Com enfoque da temática do processo criativo, o atuante performatiza este mapa, criando uma trajetória, com suas obstruções, emboscadas, traições e mortes, assim como os pontos de perdão já elaborados, desta forma os descansos visam à exposição da vida do

³⁰³ Imagem de 'Descansos' em estrada da região Nordeste do Brasil, novembro de 2010 (foto Luciana Lyra).

³⁰⁴ Imagem do Projeto 'Guerreiras' – Apresentação no Sítio da Trindade. Detalhe de petrechos de cena da atriz Cris Rocha, proveniente da *vivência mitodramática* dos *descansos*, realizados durante o processo de criação – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

atuante em forma de jornada pessoal, na identificação de pontos, associando-os ao mito-guia do processo de criação.

Também vivenciado como procedimento no processo de *Guerreiras, Os descansos* serviram de base para a construção dos discursos na dramaturgia, especialmente no *Movimento da Guerra* (LYRA, 2010, pp. 67-70), a partir de questões e orientações como:

- Onde precisei ser guerreira na jornada de minha vida?
- Onde estão os pontos que devem ser lembrados, que devem ser abençoados? Por quê?
- Que elementos estavam presentes? Que pessoas estavam nesta jornada?
- Escolher um dos descansos ou uma junção de todos e poetizá-los cenicamente.

Sob a perspectiva dos *descansos*, observa-se o texto dramaturgicamente referente ao discurso de Nanã:

NANÃ - Minha primeira morte foi em 1989. Uma puxada de cabelo e eu caí numa vertigem de anos. Dezoito anos em vinte minutos. “Eu vou te matar, eu te matar” – eu escutava, enquanto só pensava em continuar viva. Me senti um bicho acuado e ao mesmo tempo uma fera defendendo a cria – eu era minha própria cria. Toda minha vida passando pelo pensamento. Vertigem. Boca e corpo violados. Nem toda água do mundo podia limpar aquela dor. A vontade era de limpar tudo à minha volta, me limpar, me reconstruir, surgir outra, limpa, limpa, limpa. Sem dor. Vertigem, mas eu vivi. Minha segunda morte durou 7 anos – 1998 a 2005 (LYRA, 2010, p.69).

5. *Imagens Ressonantes*

Com base nas práticas de Michael Chekhov (1996), discípulo de Stanislavski, e da regra básica de *ficar com a imagem* da *Psicologia arquetípica* de James Hillman (1988), este procedimento consiste em estabelecer um diálogo poético com e entre as imagens, um processo de colaboração por meio de perguntas. Neste contexto, o atuante transfigura-se em servidor dessas imagens, abdicando de um controle castrador, egóico das mesmas.

No decorrer das perguntas feitas às imagens e pelo um olhar contínuo, as imagens engravidam, mas na base do acordo e não de uma intencionalidade do ego. Próximo da ideia de ação meditativa, a prática das *Imagens Ressonantes* inicia-se pela captura da imagem interna, sem romper com o fluxo de concentração (devaneio no livre curso das imagens), em seguida deixa-se que a imagem atue por si só, crie vida independente e o atuante perde-se nesta imagem, é tomado por ela. Este é um exercício livre, dá-se pela via do movimento que externaliza a imagem.

Depois deste exercício de liberdade, passa-se a criar imagens a partir do *leitmotiv* do processo cênico, deixando que elas criem vida própria, mas ao mesmo tempo colaborando com elas por meio de perguntas e ordens, mas uma intencionalidade desinteressada. Também se pode trabalhar a partir da captura de imagens externas, como, por exemplo, observar uma obra de arte por um tempo, deixando criar vida em sua imaginação, propondo perguntas, sugestões. Seguindo o rito com os *quatro elementos* da natureza, as *Imagens Ressonantes* foram vivenciadas com a companhia de teatro *Os Fofos Encenam-SP*, no processo de *Memória da Cana*³⁰⁵, quando Joana ministrou oficina intitulada *Mitodologia aplicada ao processo de criação*, em 2008.

Na captura das imagens, é importante aguçar a percepção no mito-guia de cada uma delas, na abordagem de suas forças propulsoras, ações-guias. O processo de flexibilização da imagem, adensando o contato com as mesmas, também pode ser utilizado na tentativa de ouvir vozes e sons das imagens, atmosferas não permitindo que sua atenção desvie ou salte de cada uma. A transformação das imagens deve ser fluxo regular e contínuo, como num filme. Todas essas ações transcendem a meditação, pela ação de incorporação das imagens, deste procedimento há o fomento da delicada ligação do corpo ao processo imaginativo.

³⁰⁵ O espetáculo *Memória da Cana* estreou em 2009, no Espaço dos Fofos, sob a direção de Newton Moreno, sendo contemplado com os prêmios Shell de melhor direção e cenário, APCA de melhor espetáculo e Cooperativa de Teatro de melhor direção e direção de arte.

Ritos de Realização

Os *Ritos de Realização* possuem características transitantes e ambíguas, trazem referências dos *Ritos de partida* (investigação acerca da personalidade) e dos ritos futuros, onde emergem as alteridades, as figuras ou máscaras rituais que irão criar a configuração da performance propriamente dita. Os ritos de realização estão no limiar e dividem-se em:

- I- Vivências Mitocênicas (ritos coletivos);
- II- II Jornada Artetnográfica;
- III- Comunhão Performática.

I – Vivências Mitocênicas

As *Vivências Mitocênicas* seguem às *Vivências Mitodramáticas*. Assim como estas inspiram-se nos *jogos dramáticos*, as primeiras derivam da ideia dos *jogos teatrais* ou da *Vivência Cênica*, apontada por Joana em seu mestrado (2005). Diferente dos *jogos dramáticos* que se caracterizam por envolver todos participantes no jogo, sem uma preocupação estética, os *jogos teatrais* promovem a divisão entre atores e espectadores, onde todos estão atuando sob a égide da improvisação livre ou planejada.

Amplamente desenvolvida nos Estados Unidos, pela educadora Viola Spolin (1985), as reflexões teórico-práticas acerca dos *Jogos Teatrais*, designa-os como jogos improvisacionais desenvolvidos para fins de preparação de atores profissionais ou na utilização do teatro para iniciantes ou mesmo nas atividades escolares.

Segundo Viola Spolin, os jogos teatrais não são quaisquer jogos, mas uma preparação e vivência da prática teatral, onde estruturas operacionais (O QUÊ, O QUEM, O COMO) procuram possibilitar a experiência das convenções da representação teatral e de suas técnicas na forma de vivências de jogos de teatro. Cada jogo é construído a partir de um FOCO específico, desenvolvido a partir de instruções e regras que levam o jogador a

desenvolver formas da arte teatral. Sua base é a experiência prática e social do grupo e do ator, onde são fisicalizadas as possíveis experiências, que estão relacionadas em vários de seus livros com as específicas instruções. Procura-se, com os jogos teatrais, desenvolver uma forma de prática teatral que não seja elaborada apenas na mente do ator ou jogador, mas por sua experiência.

Nas *Vivências Mitocênicas*, existe um processo de *decupagem* de imagens, movimentos e ações advindas das *Vivências Mitodramáticas* no sentido de uma possível leitura externa, mesmo que o princípio de *ludicidade* ainda permaneça, dando sempre a tônica do trabalho. Nas *Vivências Mitocênicas*, os ritos passam de individuais a coletivos, sendo eles: *a roda das máscaras rituais; os mitemas; as cruzadas; a mandala cartográfica; símbolos e metamorfoses do discurso performático.*

Vivências Mitocênicas: Ritos coletivos

1. A roda das máscaras rituais de si mesmo

Os *Ritos da Mitodramática* são responsáveis por fomentar o encontro do atuante consigo mesmo, suas pulsões individuais, o mito-guia de sua vida àquele momento. Estes impulsos pessoais, que, naturalmente, trazem à tona também as relações com o campo vividos na *I Jornada Artetnográfica* ou com os estudos coletivizados em *A Mísitca*, desdobrar-se-ão no que Joana intitula de *máscara ritual de si mesmo*.

O primeiro *Rito da Mitocênica* configura-se justamente pela dinamização das máscaras empunhadas por cada atuante e esta dinamização dá-se por meio de ritos planejados e tematizados por estas mesmas máscaras. Os atuantes passam a construir cenas performatizadas, podendo agregar outros atuantes do processo, além de se começar a criar o parâmetro do público, na constante permuta entre aquele que está na condução da cena e o que está fora da cena, porém no fluxo do jogo.

Em *Guerreiras*, por exemplo, houve o experimento de pequenas cenas com a temática das deusas gregas, onde todas as atuantes circulavam nas diversas máscaras das deusas identificando qual delas revelava suas pulsões eminentemente pessoais, o que foi gerando, gradativamente, uma atuante correspondente para cada máscara divina, que, por sua vez, também dialogava com personalidades da comunidade investigada.

Estes ritos planejados ou cenas performatizadas podem ostentar quaisquer temáticas em outros processos criativos, desde que relacionada com o mito-guia ou leitmotiv principal deste processo. Por meio deles as figuras vão se estabelecer, bem como suas narrativas e seus mitemas.

2. *Os mitemas*

Os mitemas são elementos míticos que se repetem contidos nas mitologias, segundo Durand (2004, p. 84), é o que indica a redundância do mito em diversas narrativas. No tocante à *Mitodologia em Artes Cênicas*, os mitemas eclodem nas cenas performatizadas, são os pacotes de imagens relativas a cada *máscara ritual*, desde símbolos, a situações, gestos, lugares, emblemas que se apresentam, como por exemplo, o símbolo do espelho para Linda, em *Guerreiras* ou mesmo a dança entrecortada de quedas e suspensões de *Canu*, revelam os mitemas ligados ao mito de Narciso e de Dionísio, respectivamente, que acompanharão estas máscaras na trama da encenação.

São os mitemas que auxiliam na criação das jornadas de cada figura, os atuantes são responsáveis por identificar os mitemas de sua máscara, tendo condução do orientador do processo, numa ação próxima à mitocrítica de Durand (2004), quando se põe a descoberto o que está por detrás de um texto, seja ele por meio da relação com os objetos ou do movimento corporal, desvelando o núcleo mítico e os mitemas que o formam.

3. *As cruzadas*

A partir da definição das *máscaras rituais de si mesmo* e dos *mitemas* que as orientam, parte-se para o cruzamento das jornadas de cada uma delas, criando um campo de interrelação entre as máscaras ou figuras. Este cruzamento tem uma função de síntese e de medida, recapitulando a criação num sentido cósmico.

As cruzadas são essenciais para a construção dramática e também da encenação, criando uma ligação entre ações aparentemente díspares entre as diversas *máscaras rituais*. As cruzadas revelam os pontos em comum, as encruzilhadas entre as ações performatizadas e este campo de fusão é realizado por todos participantes do processo, entre atuantes e orientador, em colaboração. Importante ressaltar que *As cruzadas* também podem ser realizadas a partir de uma dramaturgia já construída, neste caso, são as ações que vão indicar os cruzamentos de estados e energias das figuras.

4. *A Mandala cartográfica*

Em *Guerreiras*, as encruzilhadas entre as jornadas estabeleceram-se a partir da construção de um *mapa estratégico*³⁰⁶ que serviu como base para criação da dramaturgia, como pôde ser observado no *I Movimento*, no entanto este mapa cíclico de cruzamentos das ações performatizadas, vem a inspirar o que Joana agora intitula de *Mandala Cartográfica*, rito que compõe uma das *Vivências Mitocênicas* da *Mitodologia em Artes Cênicas*.

O mapa serviu ao processo de *Guerreiras* como um resumo do processo, consolidando a dinâmica entre o eu(atuantes), o outro(a comunidade), o cosmos. Desta maneira o mapa aproxima-se da ideia de mandala que traz entre seus significados, o sentido da síntese. A mandala, assim como mapa foi em *Guerreiras*, é a exposição plástica e visual do retorno à unidade pela delimitação de um espaço-tempo divino da criação por meio de

³⁰⁶ O mapa estratégico de *Guerreiras* segue em anexo à tese.

um caleidoscópio de cores, uma profusão de fragmentos, estabelece o terreno de meditação acerca de todo processo vivenciado.

Nas sociedades primitivas, o ciclo cósmico, que tinha a imagem de uma trajetória circular (circunferência), era identificado como o ano. O simbolismo da santidade e eternidade do templo aparece claramente na estrutura mandálica dos santuários de todas as épocas e civilizações. A mandala como simbolismo do centro do mundo dá forma não apenas as cidades, aos templos e aos palácios reais, mas também a mais modesta habitação humana. Assim, a mandala representa para o homem o seu abrigo interior onde se permite um reencontro com Deus, da mesma maneira que no processo de criação artística, o processo de construção de uma mandala é uma forma de meditação constante, um processo bastante lento e meticuloso, no processo da construção de uma mandala, a arte transforma-se numa cerimônia religiosa e a religião transforma-se em arte.

5. Os símbolos e metamorfoses do discurso performático

Por meio dos primeiros ritos coletivos: *a roda das máscaras; os mitemas, as cruzadas e a mandala cartográfica*, torna-se possível a ideia de composição performática, de encenação, por meio da organização das emissões simbólicas levantadas no decorrer dos ações realizadas nesta fase.

As *Estruturas antropológicas do imaginário* (2002), cunhadas por Durand vão auxiliar sobremaneira na compreensão da simbologia da cena, desde objetos utilizados pelos atuantes, vestes e configurações espaciais, permitindo que pela via intelectual, haja uma seleção e transformações destes símbolos no sentido do favorecimento do discurso performático. Por meio deste rito, a performance configura-se para apresentação, como pôde ser observado no *Movimento I* da tese, onde Joana descreveu a construção da cena de *Guerreiras*, absolutamente vinculada à comunidade artetnografada.

II. II Jornada Artetnográfica

Assim como a *I Jornada Artetnográfica*, a *II Jornada Artetnográfica*, configura-se como segundo momento de trânsito dos artistas na comunidade investigada. No decorrer da *II Jornada Artetnográfica* retorna-se com a poética criada, a partir das imagens captadas na primeira interação em campo. Este rito confunde-se com o próximo intitulado *Comunhão Performática*, justamente por ser um estágio que se engloba tanto um momento de contato com a comunidade posteriormente à criação, como também a própria criação performática e seu contato com a comunidade. A ação dos atuantes frente à comunidade é, justamente, a observação sutil das mudanças operadas como ecos do contato anterior e as novas alterações devido ao contato com a poética nascente das relações entre atuantes e comunidade.

III. Comunhão performática

Stanislavski em seu capítulo sobre a comunhão ressalta que o mais difícil da construção cênica é a comunicação recíproca com um objeto coletivo, noutras palavras, com o público. *Representar sem público é o mesmo que cantar num salão sem ressonância, pois a plateia é uma acústica espiritual, sob a forma de emoções vivas, humanas, devolve-nos o que lhe damos*, segundo ele (1991, p. 221). Este estado de comunhão vincula-se à ideia de *síntese* pela via durandiana ou mesmo de *communitas*, pelo conceito de Tuner.

Após todo o processo de autocomunhão proporcionado pelos ritos mitodológicos vivenciados, desemboca-se na relação da cena com o público, onde se misturam os laços estruturais e, de alguma maneira, são suspendidas as diferenças, homogeneizando as distinções em prol da totalidade. *A performance em si* propõe esta igualdade, este encontro, no dizer grotowskiano (1992), onde se introduz a consciência do todo e até o vocábulo público transcende sua função, andetrando a ideia de espectador, de testemunha. Este espectador apontado por Grotowski é mais que um mero observador, mas torna-se parte do

jogo, participa. Não só o atuante é o performer, mas também o espectador, o sujeito da performance assim, é a própria performance, rompendo a dicotomia palco-plateia.



Considerando que a força ritual está em sua forma e que sua força está na sua meta de transmissão da mensagem, a *Comunhão Performática* é assim, o ápice do processo mitodológico, e se manifesta como *Rito Coletivo*, por excelência, quando artistas e comunidade comugam da experiência gerada do contato. A *Comunhão Performática*, pelo viés de Schechner, traduz-se pela *performance propriamente dita* (1988).

Ritos de Retorno

Segundo Chevalier e Geerbrant, todo o simbolismo cósmico, todos os passos espirituais e os símbolos que lhe são comuns, como o labirinto, a mandala, a escada ou alquimia, indicam um retorno ao centro, à origem, ao Éden, uma reintegração da manifestação no seu princípio. *O símbolo do retorno vem a ser o da fase final do ciclo*

³⁰⁷ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Apresentação no *Campo do Trinchreira Futebol Clube* – Tejucupapo, abril de 2009 (foto João Maria).

(2006, pp. 779-780). Consumou-se a passagem, o atuante volta à uma situação estável novamente.

A palavra retorno também se confunde com merecimento de uma dádiva, e certamente, pensava Joana, um *presente* sempre se faz presente quando de um fim de ciclo, o atuante sobe novamente ao mundo dos vivos, volta ao cotidiano, mas agora com o maior conhecimento de ambos os mundos. No geral, foi submetido a um ato de mutilações corporais simbólicas e, por isso, pertence à raça dos “heróis”, podendo ser reconhecido e formado como uma referência de um todo, pois alcançou um estatuto diferente daquele do início. Assim, os *Ritos de Retorno* traduzem-se como ritos de avaliação do processo criativo, no que diz respeito à *Mitodologia em Artes Cênicas*.

Desta perspectiva mitodológica, precisamos analisar a avaliação sob dois prismas: o da verificação e o da avaliação propriamente dita, porque é à segunda perspectiva que a *Mitodologia* filia-se. O termo verificar provém, etimologicamente do latim *verum facere* e significa "fazer verdadeiro". O termo avaliar, por sua vez, também tem sua origem no latim, provindo da composição *avalere*, que quer dizer "dar valor". Porém, o conceito de avaliação é formulado a partir das determinações da conduta de atribuir um valor ou qualidade a alguma coisa, que, por si, implica um posicionamento positivo ou negativo em relação ao objeto, ato ou curso de ação avaliado. A verificação se encerra no momento que fazemos uma determinada constatação. Ela, em si, não leva o sujeito a tirar consequências novas e significativas. A avaliação, por sua vez, implica numa tomada de posição sobre o processo vivenciado, o que aspira, efetivamente, a *Mitodologia em Artes Cênicas* com os atuantes que a vivenciou.

Por se vincular a métodos que enfocam o ciclo total de aprendizando, a avaliação na *Mitodologia em Artes Cênicas* deve ser holística (analisando os diversos intervenientes no processo de criação), deve ter em conta os diferentes pontos de vista e interpretações dos diversos atuantes, devendo, também, contribuir para a análise da própria avaliação (meta-avaliação). Avaliar, neste contexto, não se resume à mecânica do conceito formal, da

mensuração objetiva ou julgamento, mas a compreensão do nível de afetação sofrida pela atuante ao longo da experiência. Assim, é fundamental que a avaliação assuma uma vertente crítica e reflexiva da própria criação, a fim de analisar e melhorar essa mesma ação, trata-se de um processo de reflexão-ação-reflexão.

Dentre os ritos de retorno temos:

- I- A partilha;
- II- A soma.

I- A Partilha

Vamos entender a partilha como rito de troca acerca das diferentes experiências vividas durante o processo criativo. Após toda vivência metodológica, a partilha equivale a um processo de desdobramento do cume da performance. Um momento onde há a autorreflexão junto ao coletivo e a troca das vivências, baseada num paradigma construtivista, em substituição ao modelo científico de resposta ao processo de aprendizagem.

Neste sentido, o *Rito da Partilha* fornece informações sobre o processo de criação, permitindo aos atuantes decidir sobre as intervenções e redirecionamentos que se fizerem necessários em face ao projeto criativo empreendido, além de promover relações cooperativas e colaborativas, na observação da compatibilidade entre os objetivos e os resultados efetivamente alcançados durante o desenrolar do percurso experienciado. Este mecanismo de *feedback* auxilia nas reformulações dos procedimentos de criação por parte do orientador, no sentido de encontrar estratégias de criação, as quais emancipem o atuante, autônomo de seu processo criativo.

II – A Soma

O *Rito da Soma* permite compreender o nível de (des)envolvimento de cada atuante, gerando uma só imagen do processo que favorece a uma espécie de balanço final, uma visão de conjunto relativamente a um todo sobre o qual, até aí, só haviam sido feitos pareceres parcelares. Comprometida com a transformação global do atuante (pessoal, artística e social), a *Mitodologia em Artes Cênicas* prioriza o caráter educativo da avaliação dentro de uma perspectiva emancipatória e democrática, onde todos os participantes do processo criativo responsabilizam-se pelo fim da jornada. Somente esta visão somática, integrada pode abrir espaço para o início de novo ciclo.



308

... Assim, num pequeno espaço de tempo, durante o qual explicitou a *Mitodologia*, Joana sentiu medo, um medo de ter brincado com as palavras, com as teorias, talvez, como Clarice, tivesse vivido um pouco de sonho misturado com a realidade, um devaneio... *Artetnografia... Ator f(r)iccional... Máscara ritual de si mesmo... Mitodologia em Artes Cênicas....* Invenções, ideias nascidas do fascínio pelo outro, pelo mito, gerada da experiência da performance... E o coração acompanhou-a com pancadas fortes. Assim, ficou parada, à espera. Aos poucos, memórias e ecos de um passado pareciam querer fechar o ciclo...

³⁰⁸ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Cris Rocha, Luciana Lyra, Katia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madu em avaliação no Sítio da Trindade – janeiro de 2010. (foto Val Lima)

(II) Joana: memórias e ecos da experiência de si

... Não era o coração, era o relógio que acordou em tin-dlen sem poeira. Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio, branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar. (LISPECTOR, 1974, p.9)... Joana acordava. Lembrava palavras de Clarice. Seu pensamento selvagem conduzia em cavalgada contínua ao teatro. O tempo não saía do eixo. Era um mês de agosto. Um ano, 2001.

Joana estava reluzente. Começaria um curso de extensão de Direção teatral, realizado pela Universidade Federal de Pernambuco. À frente desta ação, Prof. Roberto Lúcio, homem claro de tez, de uma sabedoria feminina. Joana já havia tido encontros importantes com ele em sua graduação em *Educação Artística – Artes Cênicas*, nesta Universidade, entre 1996 e 2000. Tinha sido dirigida por ele na *Companhia Versos de Teatro*, em Recife-PE, e também foi ele que sedimentou o contato dela com procedimentos pedagógicos no teatro.

Antes e depois de Roberto, os Professores Marco Camarotti e Ricardo Bigi tinham sido personagens essenciais na jornada de Joana. O professor Camarotti teria aberto a compreensão do poder dos contos e mitos na educação pela arte e também da presença ativa das manifestações populares no imaginário cultural. Professor Ricardo orientaria Joana em sua especialização em *Ensino da História das Artes e das Religiões*, na UFRPE, entre 2002 e 2003, onde organizara em monografia (LYRA, 2003) todo conteúdo estudado e aplicado em sala de aula sobre a aprendizagem do teatro por meio da mitologia. Joana regozijava-se na lembrança destes mestres... Mas...

Enfim, o curso de direção com Professor Roberto Lúcio, estendeu-se por seis meses do ano de 2001, meses de práticas da cena e intensas pulsões oníricas. Meses em que Joana sonhou Joana. A heroína Joana d'Arc aparecia em sonhos, Joana transporia esta imagem mítica em produções visuais e movimentos corporais. Joana d'Arc passava à cena enquanto exercício intitulado *Joana In Cárcere* e realizado como proposta de direção para

finalização deste curso, onde se experimentaria o aprendizado na orientação de processo de construção em teatro. De seus relatos, leia-se:

Como que “ao acaso” surgiu diante de mim a possibilidade de elaborar cenicamente uma poderosa imagem cultivada há alguns anos: *Uma mulher acorrentada sobre um cavalo, no enfrentamento de toda uma sorte de homens, tentando empunhar espada e estandarte por um ideal – a liberdade.*(...) Esta imagem não só habitava o terreno dos sonhos, mas se manifestava em produções visuais e movimentos corporais em aulas e experimentos no que Renato Cohen denomina de campo mítico. Lidando com o que a vida despontou “casualmente”, entendo que fiz o que Campbell discorre sobre tomar como se tivesse sido sua intenção; e com isso invocar a participação de sua vontade. Percebi que mesmo oriunda de minha constelação interior de maneira “casual”, a imagem, que depois chamei de mito, pulsava por si, traçando seu caminho em mim e que diante deste fato, deveria segui-la, convocando-me, aos poucos, a ser sua regente oficial. Num processo de maior elaboração imagética, fui conduzida do arquétipo do herói guerreiro revelado nestas manifestações à energia específica da heroína Joana d’Arc, que passou a servir de modelo de inspiração maior para a jornada que comecei a empreender artisticamente. Desta forma, essa mitologia se revelou e passou a ser mote de preenchimento do exercício cênico a ser instaurado no curso de então. Adentrei, como mencionado, no que chamo de campo da mitologia pessoal (LYRA, 2005, p. 36).

Nesta fase de construção da cena, *Joana* partilhou o processo com mais dois atuentes. A eles, *Joana* discorreu sobre o mito da guerreira, sem que para isso fizesse uso de qualquer referência literária ou histórica, tentando se ater simplesmente à imagem, como, de modo efetivo, mostrava-se a ela. Vale salientar que este procedimento já havia experimentado com crianças e adolescentes nas aulas de teatro nas escolas que ensinara.

O processo de apresentação do mito se deu pelo que *Joana* chamou de “contação” da imagem, suscitando associações imagéticas dos atuentes, que revelaram referências pessoais sobre o tema, não só no campo visual, mas sonoro, tátil, gustativo, olfativo e energético, os quais em conjunção com as referências corporais/emocionais de *Joana* começaram a criar toda uma tecedura cênica, reafirmando o plano universal do mito.

Somente após o levantamento e experimentação das associações individuais e livres sobre a mitologia da guerreira, amalgamados numa teia coletiva, passaram a pesquisar

outras fontes no universo da prosa e da dramaturgia sobre o tema. Estas referências externas sobre o mito, intertextualizadas com as referências individuais e espontâneas serviram de base para a construção de um roteiro de texto-imagem para apresentação em dezembro de 2001.

Após apresentação na conclusão do curso, *Joana In Cárcere* embalava a viagem de *Joana* ao interior de São Paulo, em 2003. Campinas. Lá, na Universidade Estadual, firmaria encontro com estudioso da performance, Prof. Dr. Renato Cohen, e, após o falecimento deste, com a antropóloga Profa. Dra. Regina Muller, sua então orientadora. Lá, o processo de construção de *Joana In cárcere* tornava-se tema de mestrado.

No seio da academia, *Joana* corporificou o mito, desdobrando-o em diversos arquétipos femininos, que deram origem a uma sequência de movimentos / fragmentos de uma encenação, que longe da *Joana Francesa*, viria dialogar profundamente com a cultura popular pernambucana.

Na investigação de mestrado intitulada *Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na Cena In processo* (LYRA, 2005), *Joana* destrinchava a *poética* de criação cênica de *Joana In Cárcere*, a partir de experiências na *linguagem da performance* e no espetáculo de *Cavalo Marinho*. Nesta pesquisa, em meio a todas as pontes e conexões, chamou-lhe a atenção o trabalho sob a *máscara ritual*, enquanto procedimento de atuação comum ao *performer* e ao *brincante*, ambos *mediadores* destas expressões cênicas, respectivamente.

Sob a égide da *máscara ritual* de *Joana*, a *performance Joana In Cárcere* foi sendo reestudada, descortinando um trajeto pessoal, na restauração da própria história de *Joana* por meio do mito. A narrativa do mito pessoal foi gradativamente materializada via experiência artística na intersecção entre a *Arte da performance* e o *Cavalo Marinho*.



309

Sobre a mitologia pessoal, Joana aponta:

Sigmund Freud, em sua *Interpretação dos Sonhos*, já atentava para a existência de estruturas míticas na psique pessoal, que se transfigurava em imagens oníricas e se serviam de imagens-guia na compreensão de neuroses ou mesmo no estímulo ao comportamento criativo de seus pacientes. Carl Gustav Jung, posteriormente a Freud, também veio a apontar o desvendamento do inconsciente pessoal na revelação de problemas psíquicos e no desenvolvimento da imaginação criativa (LYRA, 2005, p. 122).

Ainda, segundo Feinstein e Krippner:

Na verdade, sua mitologia pessoal é uma vibrante infraestrutura que fornece informações sobre sua vida, tenha você consciência dela ou não. Consciente ou inconscientemente, você vive segundo a sua mitologia. (...) Viver em um padrão mítico significa tornar-se consciente de suas origens pessoais e coletivas. (...) Perceber que se está vivendo de uma forma mítica equivale a compreender sua vida como um drama em evolução, cujo significado vai além de seus interesses diários. É apreciar mais e mais suas raízes culturais e ancestrais. Viver segundo padrão mítico consiste em buscar orientação em seus sonhos, imaginação e outras reflexões do seu ser interior (1988, pp. 11-15).

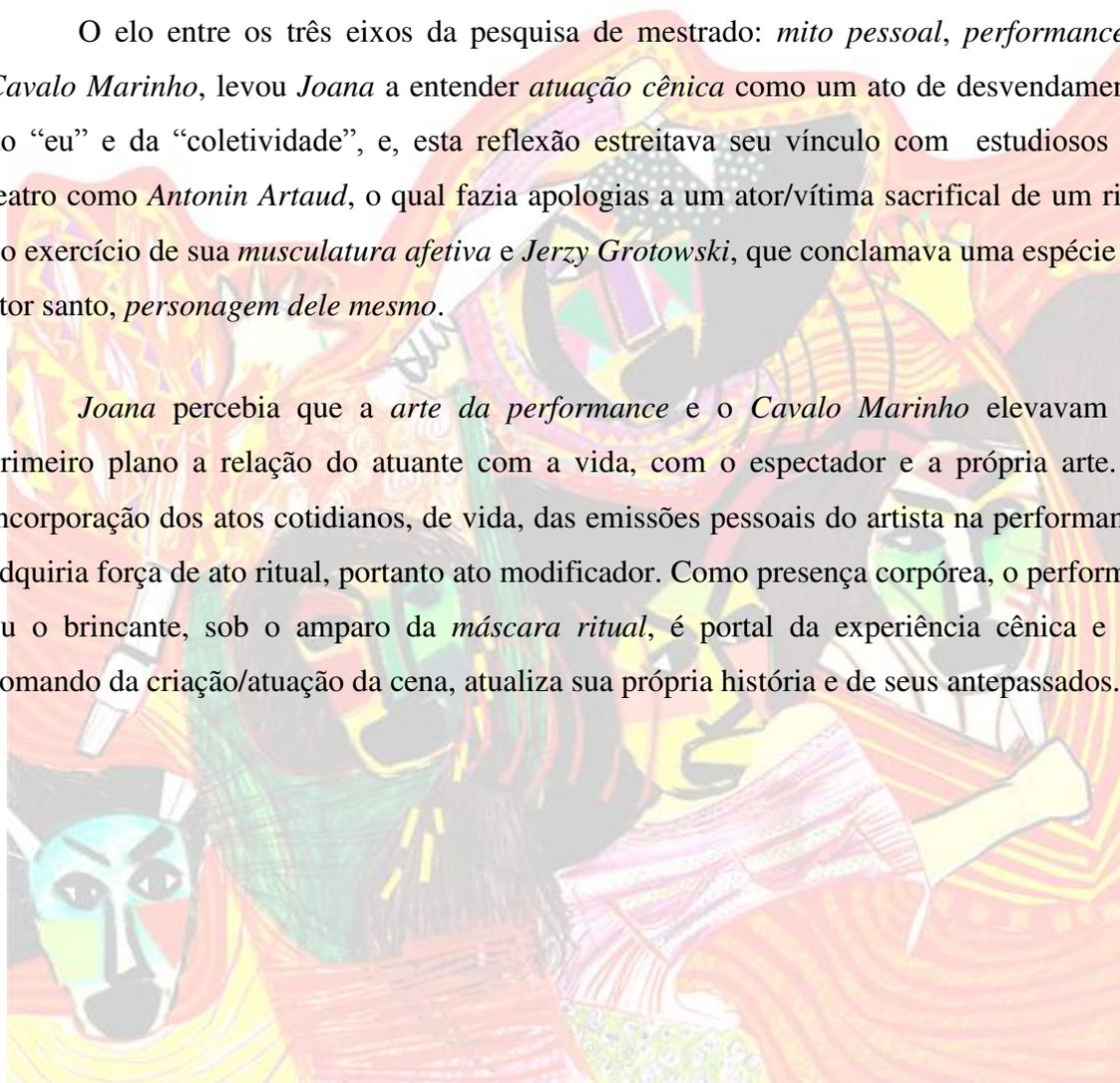
³⁰⁹ Imagem da *performance Joana In Cárcere* – Novembro de 2004 (foto João Maria).

Por meio da interlocução com sua própria mitologia, *Joana* pôde iniciar a trajetória interior que derivou da cena performatizada do estado mítico pessoal para uma pulverização em configurações universais, estabelecendo diálogo com o grande texto da cultura traduzido pelo *Cavalo Marinho* e reafirmando a seguinte reflexão de Joseph Campbell:

A vida e a jornada interior não são de modo algum uma aventura isolada, meramente idiossincrática, mas no melhor dos sentidos um vôo misterioso que vai dos estreitos limites de uma vida pessoal para o grande domínio dos universais (2002, p. 258).

O elo entre os três eixos da pesquisa de mestrado: *mito pessoal*, *performance* e *Cavalo Marinho*, levou *Joana* a entender *atuação cênica* como um ato de desvendamento do “eu” e da “coletividade”, e, esta reflexão estreitava seu vínculo com estudiosos do teatro como *Antonin Artaud*, o qual fazia apologias a um ator/vítima sacrificial de um rito, no exercício de sua *musculatura afetiva* e *Jerzy Grotowski*, que conclamava uma espécie de ator santo, *personagem dele mesmo*.

Joana percebia que a *arte da performance* e o *Cavalo Marinho* elevavam ao primeiro plano a relação do atuante com a vida, com o espectador e a própria arte. A incorporação dos atos cotidianos, de vida, das emissões pessoais do artista na performance adquiria força de ato ritual, portanto ato modificador. Como presença corpórea, o performer ou o brincante, sob o amparo da *máscara ritual*, é portal da experiência cênica e no comando da criação/atuação da cena, atualiza sua própria história e de seus antepassados.





Decisivamente, de todas as intersecções entre a *Arte da performance* e o *Cavalo marinho* apontadas com a defesa do mestrado, em 2005, a ideia de *máscara ritual de si mesmo* era o que mais intrigava *Joana*. Era realmente a *máscara ritual* a via que mais a interessava no universo da *Performance Arte* e também o processo de *mascaramento* do brincante, era o que mais se iluminava pra ela, dentro de toda conjunção de elementos cênicos da brincadeira do *Cavalo Marinho*.

A *máscara ritual* e a *experiência do si mesmo* na ação artística instigavam-na a continuar... No entanto, dúvidas começavam a rondar e repousar em sua cabeça... Continuariam sendo os brincantes do *Cavalo Marinho* seus sujeitos de pesquisa? *Joana* questionava por que a imagem da santa d'Arc, a santa que se travestia com roupas masculinas para guerrear, estava sendo seu mito-regente? E onde se escondiam AS *brincantes* do Nordeste? As mulheres pernambucanas, pioneiras em movimentos femininos no Brasil?

E *Joana* voltava à *gênese*, a *Gênese* era um texto verdadeiramente revolucionário, a seu ver. Escrito por volta do século VI-V a.C, afirma de forma contundente: *Deus criou a*

³¹⁰ Imagem do *Cavalo Marinho* do Mestre Antônio Pereira (1960).(Acervo Fund. Joaquim Nabuco-PE).

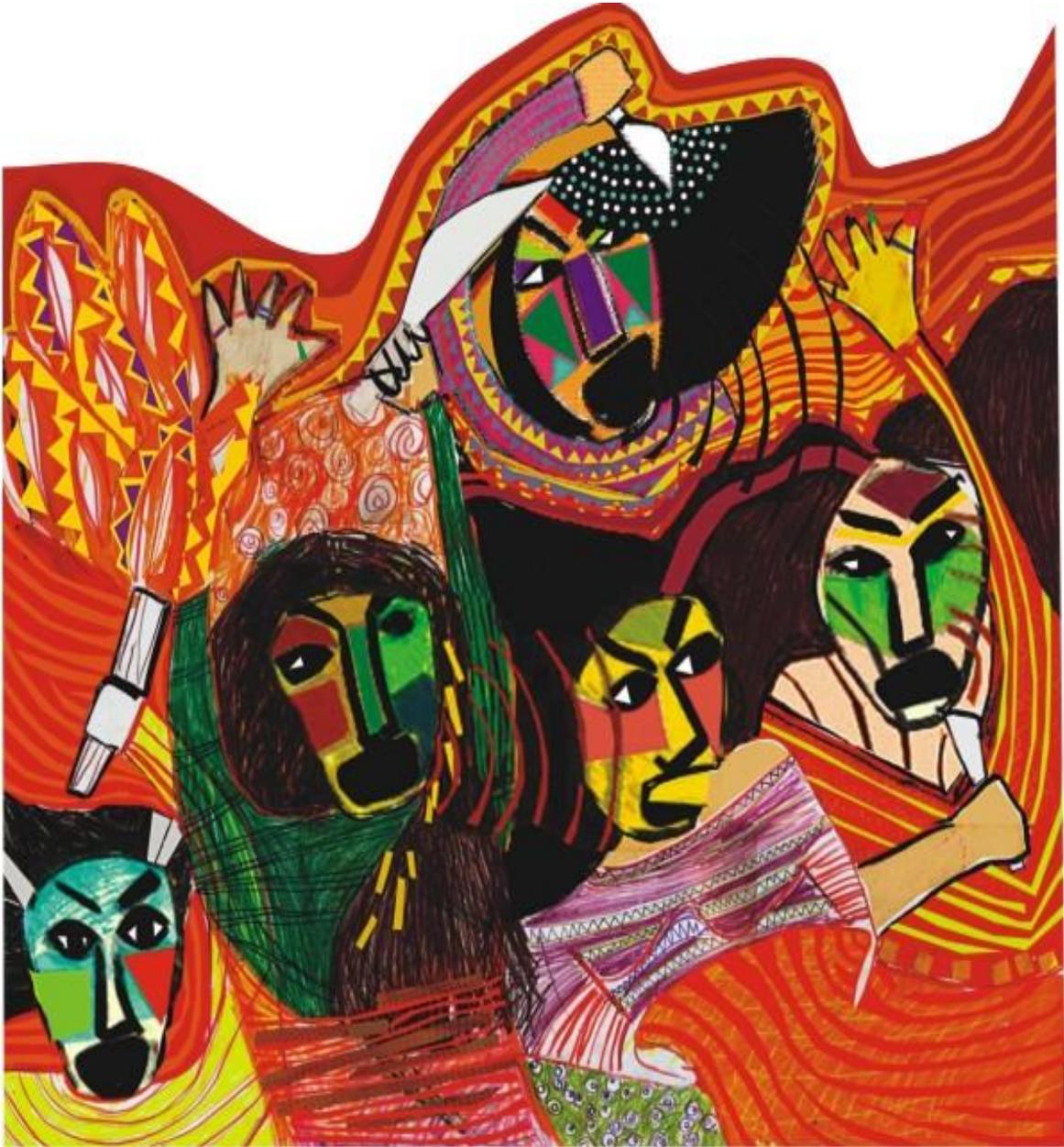
humanidade - *adam*, em hebraico, significa os filhos e as filhas da Terra, derivado de *adamah*, que quer dizer terra fértil – à sua imagem... Criou homem e mulher num só corpo. Na gênese, a guerreira avistava-se no fundo d'água, saltitando no tempo, Joana em 2001, em 2010... Uma mulher que inventei e a quem dei nome durante nove anos de constante gestação. Que fiz vir à tona, por que me inquietou, fiz existir para me comunicar com ela, para me continuar. Como se eu escrevesse com ela, atuasse com ela e separada dela.

Joana escreve com pulso da heroína e vai, avante! Vai! E tudo passa, a máscara passa, cresta-se, e não importa mais quando aconteceu. E agora é dezembro, 2010 ainda. Cansada estou comigo, despeço-me dela, de Joana, de guerreiras e heroínas, embora as tenha comigo sempre nos ecos de minha memória. Agora gostaria de estar imersa em afagos maternos, afagos avós, acalentando saudades, ninando dúvidas no balançar da rede para novas passagens, novas jornadas. (...) *Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém do seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento* (LISPECTOR, 1974, pp. 132-133).



³¹¹ Imagem do Espetáculo 'Guerreiras' - Sítio da Trindade – Janeiro de 2010, em cena Luciana Lyra (foto Val Lima).

EPÍLOGO







EPÍLOGO

... Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente, seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte com a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! (LISPECTOR, 1974, p. 197).



DAS OUTRAS JORNADAS...

Os anos passaram e continuo vestida para a guerra. Sinto-me Joana ainda, sendo que em outro halo, talvez menos guerreiro, infinitamente mais humano. Talvez tivesse modificado algo com todo o processo vivido com as heroínas de Tejucupapo, com as guerreiras, talvez nunca possa compreender por completo o que sucedera ou tenha até um medo ligeiro deste novo tempo. Um tempo ressuscitado por uma fogueira, um tempo vermelho, talvez agora mais branco, brando e espiritual. No entanto, o germe-Joana está comigo, como um disfarce de mim, uma *máscara ritual de mim*, que como carranca afugenta o terror da guerra. Agora sei quando e como evocá-la, pois ela vive em mim com toda sua força vermelha, suas botas de farrapos, seu uniforme de sobreposições, à semelhança das heroínas tejucupapenses.

Agora, no entanto, existe suavidade, uma serenidade forte que me impulsiona à simples presença no mundo, pois a invenção das guerreiras em conjunto com a equipe de artistas por mim coordenada, permitiu-me viver uma experiência, sem ser capturada no papel de vítima. Trabalhamos sob a égide da fortaleza no processo artetnográfico com as heroínas e por isso cada palavra desta pesquisa me proporciona ligeiros sobressaltos, lampejos de Joana. Cada cena ou cada instante fotográfico traduzem-se como flashes em busca da encarnação da experiência artetnográfica com a alteridade, busca inspirar vida e arte, teatro feito no outro, com o outro. Sim, porque desde o início emergimos à consciência numa trança de conexões humanas a nos comprometer incessantemente com a vida, desembocando em sentimentos e encontros com outros e avançando, fomos impelidos a olhar para nós mesmos.

A arte não pode evitar a constatação de iniciar-se a partir das pulsões existenciais do artista em constante f(r)icção com a vida. No caso das Artes Cênicas, em específico, as necessidades deste artista nunca se ausentam e não poderia exercer sua arte se não precisasse exercê-la, mas suas necessidades não só são suas em nível mais profundo, elas pertencem, refletem, e falam de uma situação que também corresponde à necessidade do

outro. Assim como quem procura ‘algo’ a dizer por meio da arte, este ‘algo’ também emana do imaginário para que se possa expressar pela completude da performance, como sucedeu entre heroínas e guerreiras.

A *Mitodologia em Artes Cênicas*, fruto da experiência *Artetnográfica*, são percursos possíveis para que o artista possa empreender a ideia da *f(r)icção* entre vida e arte, na investigação da alma, começando por si para animar o mundo. Os mitos são fundamentais, retóricas da *Mitodologia em Artes Cênicas*, eles abrem as questões da vida à reflexão pessoal e culturalmente imaginativa, por isso abrandam o desejo de conhecer o outro, sem passar por si, e promovem a compreensão de que o principal impedimento de conhecer o outro é exatamente o desejo ansioso e temeroso de conhecê-lo.

Entendo que a *Mitodologia em Artes Cênicas*, assim como a *Artetnografia* são autênticas filhas do mundo pós-moderno, bebem do mesmo vinho de pensadores como Durand e Turner, que alimentam estruturas politeístas de pesquisa, daí entender que tais proposições não são sistemas teórico-práticos que surgem do pensamento de uma pessoa que as nomeiam, identificando-se depois com um pequeno grupo, nem tampouco são restritas a uma cidade, a um contexto que lhes dão nomes. Defendo que por suas origens polissêmicas e estruturas multivocais, reúnam em seus complexos várias fontes e possibilidades de ataque aos diversos fronts, abrindo-se a outras jornadas, que como *Guerreiras*, tenha o sujeito, a alma da cultura, o humano, enquanto vértices, matérias-primas do processo.

A *Artetnografia* e a *Mitodologia em Artes Cênicas*, mais do que uma tentativa de implementação de um método, desvela intenções do pensamento contemporâneo na restauração da imagem e do mito como molas propulsoras do reconhecimento de si, assim como a performance enquanto meio ritual de expressão destas imagens, no estímulo ao ator de *f(r)icção*, que possa fazer emergir suas *máscaras rituais de si mesmo*, no investimento de um campo artístico comprometido com a ‘remitologização’ do mundo, com a suavização

da discreta angústia subjacente à consciência do nosso tempo, frente à trágica eventualidade das guerras capazes de destruir a humanidade, da perda do humano.

A *Mitodologia em Artes Cênicas* descendente de estudos vários sobre a imagem arquetípica, assume as imagens universais, amplas, ou seja, as figuras míticas que suprem características poéticas do pensamento, do sentimento, das ações humanas. Partindo do pessoal, despersonaliza-se, entendendo que o evento individual pode ser reconhecido como portador de importância e essência coletivas. O trabalho com a *Mitodologia em Artes Cênicas*, que surge da *Artetnografia*, intermediada pela *Máscara Ritual de Si Mesmo*, visa restaurar o sentido poético original das imagens, libertando-as de servir a um contexto narrativo linear, para adentrar num épico interno que se conta na primeira pessoa, no testemunho em ações e intenções egocêntricas de um sujeito personalista que se universaliza no outro, por meio da imagem na cena.

O espaço e o tempo ‘noturnos’, dionisíacos da festa e do jogo das heroínas de Tejucupapo e das próprias guerreiras tomam uma nova dimensão na complementaridade com o espaço e tempo ‘diurnos’ e apolinianos da organização dos processos de criação de suas encenações. É dessa complementaridade inspirada por esta experiência que vive a *Mitodologia em Artes Cênicas*, numa luminosa intuição de uma visão total do ser da origem, gerada pela própria reordenação dos fragmentos pós-modernos.

A *Mitodologia em Artes Cênicas* longe de brincar gratuitamente com as imagens, obedece a interesses primordiais do artista vivo, bem distante de toda avaliação utilitária, confere às ações e aos objetos valores passionais, afetivos, atraentes ou repulsivos, procura fazer do mundo sonhado um mundo de alta densidade emocional. A *Mitodologia em Artes Cênicas* permite ao artista viver na pluralidade, fomentando o indivíduo na sua abertura para o imaginário e para a performance, que por si, são espaços políticos, de transgressão e de ruptura. Abrir-se para estes espaços é abrir-se aos espaços da invenção e da criação. Se no contato com o imaginário elaborarmos o ato de ver o que hoje nos cativa e provoca, nossa máscara; se nos ligarmos à raiz mesma do fenômeno performático e suas

possibilidades de reconhecimento humano e se o relacionarmos ao trajeto da cultura, por meio da *Artetnografia*, é porque nesses espaços temos a possível fenda a um horizonte que talvez seja nossa maior e mais necessária utopia, ou seja, nosso desafio, nosso projeto de futuro.

Na realidade, tudo quanto disse a respeito desta *Mitodologia*, demonstrou-se por meio da experiência artetnográfica entre guerreiras e heroínas relatada em nome da *máscara ritual* de Joana. No entanto, tenho plena consciência quanto à necessidade de maior vivência *artetnográfica e mitológica* em outros processos criativos na intenção de suas constantes transformações, pois certamente se trata de um sistema de trabalho em (des)envolvimento e por isso sujeito a revisões.

Por fim, gostaria que estes escritos fossem espelhos em que cada um pudesse se reconhecer e tomar consciência de si mesmo em dado momento, por que tudo começou com um sonho nítido e inexplicável que tive: sonhei com meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia outra pessoa, que não eu?



(...), ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte como um cavalo novo (LISPECTOR, 1974, p. 198).

³¹² Imagem de ‘A Batalha das Heroínas – Monte das Trincheiras – Tejucupapo, abril de 2009 (foto João Maria).

³¹³ Imagem do Projeto ‘Guerreiras’ – Forte do Brum – Recife, janeiro de 2010 (foto Val Lima).

QUADRO SINTÉTICO DA PESQUISA

ARTETNOGRAFIA

**ATOR F(R)ICCIONAL
MÁSCARA RITUAL DE SI MESMO**

**MITODOLOGIA EM ARTES
CÊNICAS**

**- 7 DIRETRIZES
MITODOLÓGICAS**

**- 2 PRESSUPOSTOS
MITODOLÓGICOS**

- .Pressuposto Artetnográfico
(o eu e a alteridade)
- .Pressuposto Lúdico
(brinco/jogo com o outro)

**- 3 PRINCÍPIOS
MITODOLÓGICOS**

- . Princípio Narcísico (eu)
- . Princípio Alquímico
(eu e o outro)
- . Princípio Místico
(o si mesmo)

**PROCEDIMENTOS
MITODOLÓGICOS**

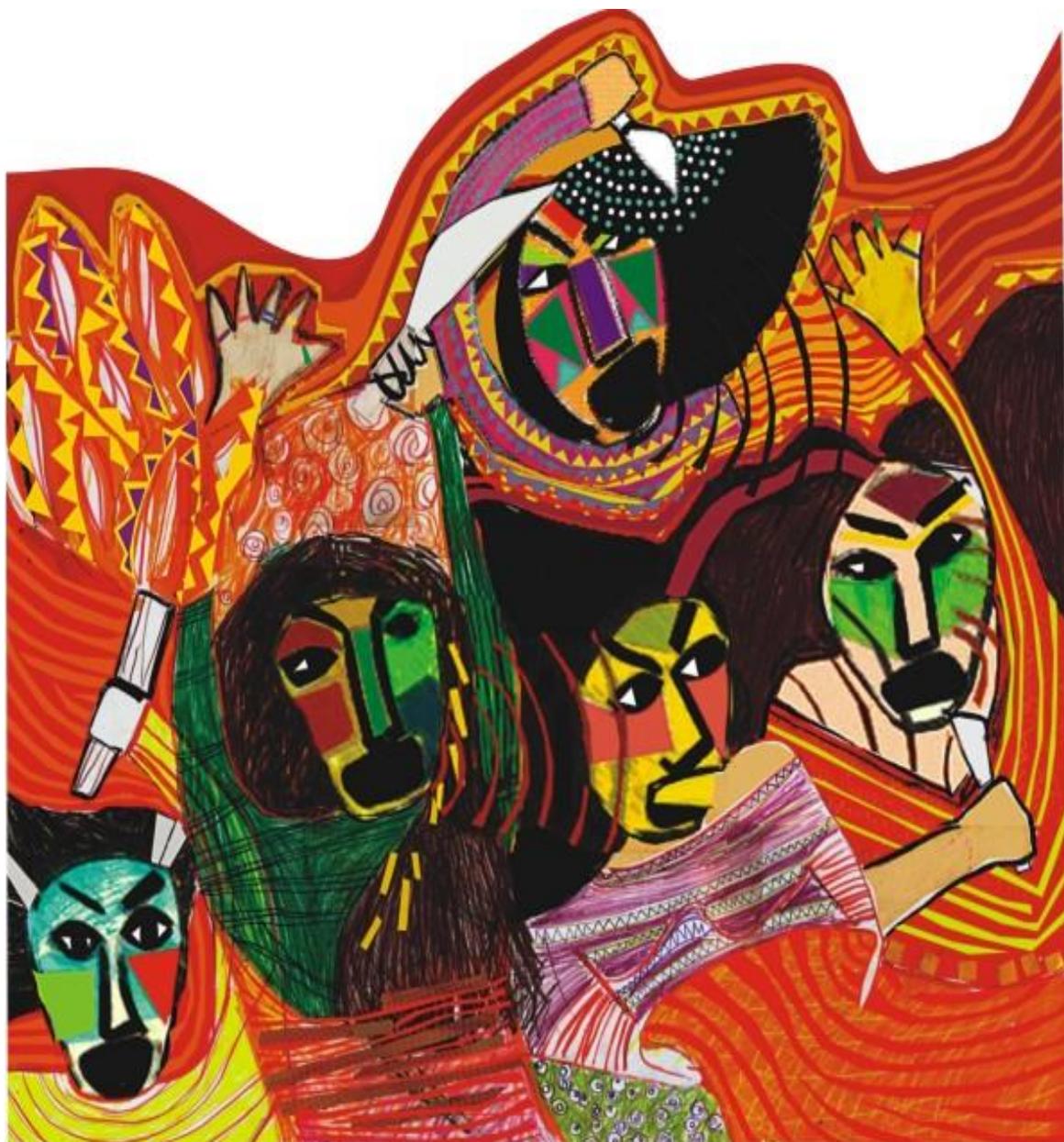
- . **Ritos de Partida**
*A Mística; I Jornada
Artetnográfica; Vivências
Mitodramáticas (Ritos
preparatórios e ritos pessoais)*

- . **Ritos de Realização**
*Vivências Mitocênicas
(Ritos coletivos); II Jornada
Artetnográfica; A comunhão
performática*

- . **Ritos de Retorno**
A partilha; A soma



BIBLIOGRAFIA





Livros – Artigos – Pesquisas Acadêmicas

- ALVES, André. *Os argonautas do mangue*. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo, Martins fontes, 2001.
- _____. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 3 ed. Tr. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília. Hucitec -EDUNB, 1996.
- BARBA, E. e SARAVESE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- _____. *A canoa de papel. Tratado de antropologia teatral*. São Paulo, HUCITEC, 1994.
- _____. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas, HUCITEC, 1991.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
- BEZERRA, Cláudio(org). *Tejucupapo: história, teatro, cinema*. Recife. Editora Bagaço, 2004.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Diálogo do Encenador*. Recife. Imprensa Universitária / UFPE, 1964.
- _____. *Espetáculos Populares do Nordeste*, São Paulo. DESA, 1966.
- _____. *A donzela Joana*. Petrópolis, Editora Vozes limitada, 1966.

- _____. *A História do Espetáculo*. Rio de Janeiro. O Cruzeiro, 1968.
- _____. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife, Editora Guararapes, 1982.
- _____. *Louvações, encantamentos e outras crônicas*. Recife, Bagaço; Palmares: Fundação Casas da Cultura Hermilo Borba Filho, 2000.
- BOTT, Victor. *Medicina Antroposófica: uma ampliação da arte de curar*. São Paulo, Assoc. Beneficente Raphael, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.
- BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht - Teatro Completo v. 6*. Rio de Janeiro, Editora Paz e terra, 2001.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2001.
- CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz – O Teatro do Povo do Nordeste*. Recife-PE, ARTELIVRO, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus*. São Paulo, Editora Palas Athena, 2005.
- _____. *Mitologia na vida moderna*. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Ventos, 2002.
- _____. (org) *Mitos, Sonhos e Religião: nas Artes, na Filosofia e na Vida Contemporânea*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
- _____. *A imagem mítica*. Campinas-SP, Papirus Editora, 1999.
- _____. *A transformação do mito através dos tempos*. São Paulo, Cultrix, 1990.
- _____. *O poder do mito*. São Paulo, Palas Athena, 1990.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um Teatro do Povo e da Terra – Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife-PE, FUNDARPE, 1986.
- CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo, Ática, 1989.
- CASTRO, Rita de Cássia de A. *Da persona ao Si Mesmo: uma visão antropológica do teatro de pesquisa*. Dissertação (Mestrado), PPGAS/DAN, Universidade de Brasília, 1992.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos; Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2006.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica; antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem – Criação de um espaço-tempo de experimentação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.

_____. *Performance e contemporaneidade: da oralidade à cibercultura*. Anais do colóquio Paul Zumthor – Oralidade em tempo & espaço, organizado por Jerusa Pires Ferreira. EDUC – FAPESP, 2002.

_____. *Working Progress na cena contemporânea*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

CORBIN, Henry. *Creative Imagination in the sufism of 'Ibn Arabi*. New Jersey-EUA, Princeton University Press, 1969.

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

DAWSEY, John. *O teatro em aparecida; a santa e a lobisomem*. Rio de Janeiro, Mana- Estudos de Antropologia social, v. 12, n.1, 2006.

_____. *Joana Dark e a mulher lobisomem: o rito de passagem de nossa senhora*. Religião & Sociedade, v. 26, p. 103-119, 2006.

_____. *O teatro dos bóias-frias: repensando a antropologia da performance*. São Paulo. Horizontes antropológicos, 24:15-34, 2005.

_____. *Victor Turner e a antropologia da experiência*. São Paulo. Cadernos de Campo, 13:163-176, 2005.

_____. *Clifford Geertz e o “selvagem cerebral”*: do mandala ao círculo hermenêutico. Cadernos de Campo. São Paulo: USP, v. 12, pp. 113-118, 2004.

_____. *Nossa Senhora Aparecida e a mulher-lobisomem: Benjamin, Brecht e o teatro dramático na antropologia*. São Paulo. Revista de Antropologia, 2(1):85-103, 2000.

DEVEREUX, Georges. *Mulher e Mito*. São Paulo, Papirus, 1990.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, Difel, 2004.
- _____. *Imaginação simbólica*. São Paulo, Cultrix, 1998.
- _____. *Campos do imaginário*. Lisboa, Instituto Piaget, 1998.
- _____. *A fé no sapateiro*. Brasília, UNB, 1995.
- _____. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa, Editorial Presença, 1990.
- _____. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris, Berg Internacional, 1979.
- DURKHEIM, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. 2. ed. Tr. Joseph Ward Swain. Londres: Allen and Unwin, 1976.
- EDINGER, E. F. *Anatomia da Psique*. São Paulo, Editora Cultrix, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- _____. *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Ciranda das mulheres sábias*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2007.
- _____. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1992.
- FEINSTEIN, David e KRIPPNER, Stanley. *Mitologia Pessoal; a psicologia evolutiva do self*. São Paulo, Editora Cultrix, 1988.
- FELINTO, Marilene. *Mulheres de Tijucoapapo*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1992.
- FOUCAULT, M. *A história da sexualidade*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas – SP, Editora da UNICAMP, 2001.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Suaves Amazonas: mulheres e abolição da escravatura no Nordeste*. Recife. Editora Universitária/UFPE, 1999.

FERREIRA, Viviane K. Gomes. *Um estudo sobre a memória do corpo a partir das técnicas Seitai-ho e Do-ho*. 2009. Monografia (Iniciação Científica no Curso Comunicação das Artes do Corpo) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo-SP, 2009.

FREIRE, Maria Angélica Almeida de Miranda. *Associação Heroínas de Tejucupapo*. 2000, Monografia (Especialização em Associativismo e Cooperativismo), Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2000.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Imago, 1969.

GALINDO, Marcos (org.). *Viver e morrer no Brasil holandês*. Recife, Editora Massangana, 2005.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de R. Wilson*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

GALVÃO, Walnice. *A donzela-guerreira; um estudo de gênero*. São Paulo, Editora SENAC, 1998.

GEERTZ, Clifford. *O saber local; Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis. Editora Vozes, 1998.

_____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC Editora, 2008.

GLENADEL, Paula. *A fábrica do feminino*. Rio de Janeiro, 7letras, 2008.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. São Paulo, Editora Vozes, 2003.

GRIMAL, Pierre. *The penguin dictionary of classical mythology*. London, Penguin books, 1990.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada; a importância dos símbolos na transmissão dos ensinamentos doutrinários de ordem tradicional*. São Paulo, Editora Pensamento, 1962.

GUNTER, Jakobs; CANCIO MELIÁ, Manuel. *O Direito Penal do Inimigo*. Madrid, Ed. Civitas, 2005.

HARDING, M. Esther. *Os mistérios da mulher*. São Paulo, Editora Paulus, 1985.

- HILLMAN, James. *Psicologia arquetípica; um breve relato*. São Paulo, Editora Cultrix, 1988.
- _____. *Uma busca interior em psicologia e religião*. São Paulo, Editora Paulus, 1985.
- HOBBS, Thomas. *Do cidadão*. São Paulo, Editora Martin Claret, 2004.
- HILST, Hilda. *A obscena Sra. D*. Campinas-SP, Editora Pontes, 1993.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- HUSAIN, Shahukh. *Divindades Femininas: Criação, fertilidade e abundância, a supremacia da mulher, mitos e arquétipos*. Tashen, 2001.
- IZUMINO, Wânia Pasinato. *Justiça e violência contra a mulher; o papel do sistema judiciário na solução dos conflitos de gênero*. São Paulo, Annablume, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. *A vida simbólica*. Petrópolis, Vozes, 2004.
- _____. *Estudos alquímicos*. Petrópolis, Editora Vozes, 2003.
- _____. *Aion: Estudos sobre o simbolismo do si mesmo*. Petrópolis, Vozes, 1990.
- _____. *Fundamentos da Psicologia Analítica*. Petrópolis, Editora Vozes, 1983.
- _____. *O Homem e os seus Símbolos*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1964.
- KERTZER, David. *Rituais políticos e a transformação do partido comunista italiano*. Horizontes Antropológicos. V 7. nº 15. Porto Alegre. Julho 2001. Dumará/NUAP/UFRJ, 2002.
- LEITE, João Denys de Araújo. *Um teatro da morte: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Recife. Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento Selvagem*. Campinas, Pápirus, 2005.
- _____. *A via das máscaras*. São Paulo, Martins Fontes, 1979.
- LIMA, Aurenice Maria do Nascimento. *Biografia de Luzia Maria da Silva e o relato da História de Tejucupapo*. 2006. Monografia (Especialização em Pedagogia Afirmativa) –

Faculdade de Formação de Professores de Goiana, Autarquia Municipal do Ensino Superior de Goiana, Goiana-PE, 2006.

LIMA, Edivaldo. *A Batalha das heroínas de Tejucupapo (Sec. XVII-1646)*. Goiana-PE, Folheto de Cordel, 2007.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud; o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1999.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978.

_____. *Perto do Coração selvagem*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1974.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras; texto teatral e trilha sonora original*. Recife-PE, Brascolor gráfica e editora, 2010.

_____. *Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na cena in processo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

_____. *Diários de viagem*. Recife-Campinas. Inédito, de 2001 a 2005.

_____. *Formação humana e estética para contemporaneidade – Sentido do ensino-aprendizagem do teatro dentro e fora da escola*. 2003. Monografia (Especialização em Ensino da História das Artes e das Religiões) – Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE, 2003.

MARIZ, Adriana Dantas de. *A ostra e a pérola; uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2007.

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

MEAD, Margaret. *Male e Female*. New York, Perennial, 2001.

MEDEIROS, Maria Beatriz de, MONTEIRO, Marianna M. e MATSUMOTO, Roberta K. (org). *Tempo e performance*. Brasília, Editora da pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

- MELO, Henrique Capitolino de. *Pernambucanas Illustres*. Recife. Editora da Assembléia Legislativa de Pernambuco, 1980.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio; o imaginário da restauração pernambucana*. São Paulo, Alameda casa editorial, 2008.
- MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos*. Rio de Janeiro. Univer Cidade Editora, 2001.
- MEYER, Marlyse. *Pirineus, caiçaras... Da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas. Editora da Unicamp, 1991.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Portugal, Instituto Piaget, 1995.
- MULLER, Regina. *Yokastas: estudo antropológico de um processo de criação e encenação*. Rio de Janeiro, Revista O percevejo n. 12:182-204, 2003.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo, Editora Cultrix, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Paulo Matos. *Mitologia grega*. São Paulo, Editora Germape, 2003.
- PEREIRA, Estelita Maria. *Luzia Maria da Silva; breve relato da história da peça teatral batalha das heroínas de Tejucupapo*. 2008. Monografia (Especialização em Pedagogia Afirmativa: Educação Cultura e História na perspectiva afro-brasileira) – Faculdade de Formação de Professores de Goiana, Autarquia Municipal do Ensino Superior de Goiana-PE, 2008.
- PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo, Editora Contexto, 2007.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro, Editora Atlântica, 2005.
- _____. *As estruturas do imaginário na arte e na educação*. In Seminário sobre Literatura Infanto-Juvenil. São Paulo, MEC/FACULDADE MARIM/UNESP/USP, 1995.
- PRANDI, Reinaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- PRIORE, MARY DEL. *Mulheres do Brasil*. São Paulo, Editora Contexto, 2004.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud; Teatro e Ritual*. São Paulo, Annablume, 2004.

- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisado-interprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*. São Paulo, Editora Salima e Editora UFRGS, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- SARTORI, Donato e PIZZI, Paola. *A máscara teatral na arte dos Sartori; da Commedia dell'Arte ao Mascaramento Urbano*. Rio de Janeiro, Instituto Italiano de Cultura e Caixa Econômica Federal, 2008.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies, an introduction*. London e New York. Routledge, 2002.
- _____. *Performance Theory*. London. Routledge, 1988.
- _____. *Comportamento restaurado*, in E. Barba e N. Saravese, *A arte secreta do ator*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- _____. *Between Theater and Antropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.
- SIMELL, Georg. *Problemas Fundamentais de Filosofia*. Portugal, Editora Atlântida, 1970.
- SILVA, Leonardo Dantas. *Holandeses em Pernambuco; 1630.1654*. Recife-PE, Instituto Ricardo Brennand, 2005.
- SHARMAN-BURKE, Juliet. *O Tarô Mitológico*. São Paulo, Madras Editora, 2008.
- SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. São Paulo, Summus editorial, 1978.
- SOUZA, Elizabete Francisca de. *Biografia de Luzia Maria da Silva*. 2006. Monografia (Especialização em Pedagogia Afirmativa: Educação Cultura e História na perspectiva afro-brasileira) – Faculdade de Formação de Professores de Goiana, Autarquia Municipal do Ensino Superior de Goiana-PE, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1986.

_____. *A Criação do papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

STEIN, Murray. *Jung o mapa da alma – Uma introdução*. São Paulo, Editora Cultrix, 1998.

STEINER, Rudolf. *Antropologia Meditativa: contribuição à prática pedagógica*. São Paulo, Editora Antroposófica, 1997.

STEPHANIDES, Menelaos. *Jasão e os argonautas*. São Paulo, Editora Odysseus, 2000.

TOPORKOV, V. O. *Stanislavki in rehearsal: The final years*. Nova Iorque, Theatre Arts Books, s.d.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York. PAJ, 1988.

_____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York. PAJ, 1982.

_____. *O processo ritual; estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, Editora vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis. Vozes, 1978.

VON FRANZ, M. L. *Alquimia*. São Paulo, Editora Cultrix, 1980.

VON KOSS, Monika. *Rubra Força; fluxos do poder feminino*. São Paulo, Escrituras, 2004.

WOOLGER, Jennifer Baker. *A Deusa Interior; um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas*. São Paulo, Cultrix, 2007.

Fotografias e Filmografia

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo, Cultura Marcas, 1975.

BRANDÃO, Marcílio. *Tejucupapo; um filme sobre mulheres guerreiras*. Recife, Página 21, 2004.

BRESSON, Robert. *O processo de Joana d'Arc*. França, Versatil home vídeo, 1962.

DREYER, Carl. *O martírio de Joana d'Arc*. França, Dolby digital, 1928.

FLEMING, Victor. *Joana d'Arc*. EUA, Ocean Pictures, 1948.

LIMA, Val. *Imagens do Espetáculo Guerreiras*. Recife, 2010.

LORDELLO, Marcelo. *Guerreiras em circuito de guerra: espetáculo, bastidores e entrevistas*. Recife, Cia. Duas de Criação, 2010.

LYRA, Luciana e Laboratório Cisco. *Guerreiras e Heroínas em Performance; a trança artetnográfica*. Campinas, Cia. Duas de Criação e Napedra-USP, 2011.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Viagens ao Campo*. Recife / Tejucupapo-PE, 2007/2008/2009.

SHIMABOKURO, Márcio. *Imagens dos Bastidores e do Espetáculo Guerreiras*. São Paulo, 2009.

SILVA, João Maria. *Imagens dos Bastidores e do Espetáculo Guerreiras*. São Paulo/Recife/Tejucupapo, 2008/2009.

Banco de Imagens da Fundação Joaquim Nabuco

www.longoalcance.com.br (Banco de Dados – Imagens do Recife Antigo).





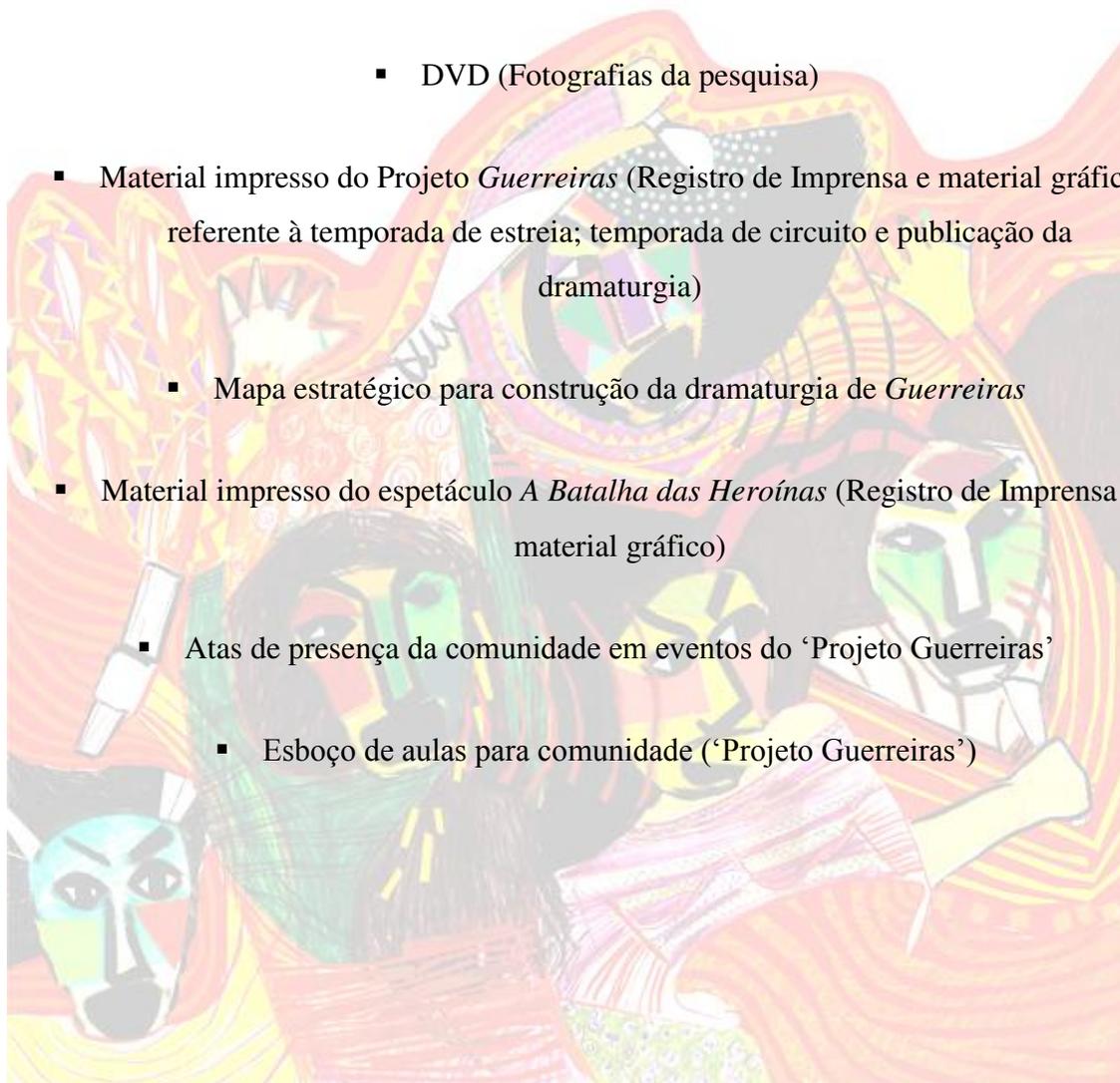
ANEXOS





LISTA DE ANEXOS

- DVD (Filmagem da pesquisa artetnográfica)
- DVD (Filmagem do espetáculo *Guerreiras*)
 - DVD (Fotografias da pesquisa)
- Material impresso do Projeto *Guerreiras* (Registro de Imprensa e material gráfico referente à temporada de estreia; temporada de circuito e publicação da dramaturgia)
 - Mapa estratégico para construção da dramaturgia de *Guerreiras*
- Material impresso do espetáculo *A Batalha das Heroínas* (Registro de Imprensa e material gráfico)
 - Atas de presença da comunidade em eventos do ‘Projeto Guerreiras’
 - Esboço de aulas para comunidade (‘Projeto Guerreiras’)







Imagens em DVD
Filmagem da pesquisa artetnográfica









Imagens em DVD
Filmagem do espetáculo 'Guerreiras'









Imagens em DVD
Fotografias da pesquisa







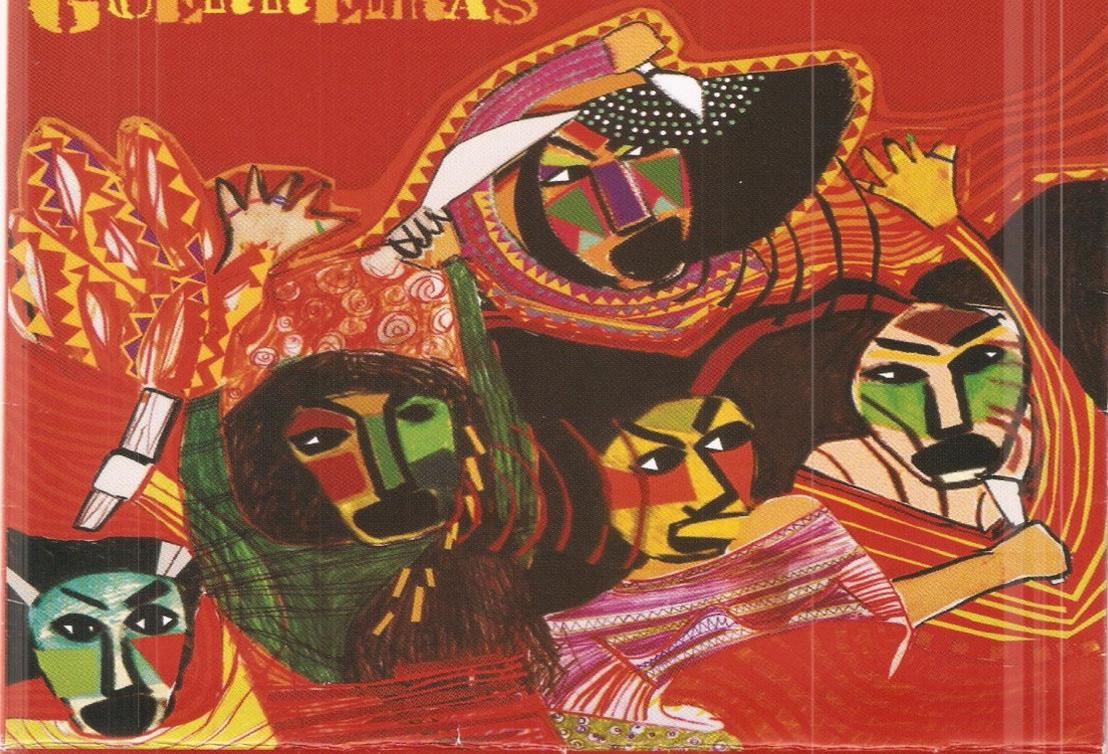


Material Impresso
Projeto 'Guerreiras'



DUAS DE CRIAÇÃO APRESENTA

GUERREIRAS



AGRADECIMENTOS

Família Rocha Pereira de Lyra, Família Gomes Ferreira, Família Madureira, Prof. Dr. John C. Dawsey (USP/SP), Prof. Dr. Ricardo Bigli de Aquino (UFPE), Profa. Dra. Luzila Gonçalves (UFPE), Profa. Dra. Regina Muller (Unicamp/SP), Profa. Dra. Verônica Fabríni (Unicamp/SP), Prof. Dr. Antônio Busnardo (UNG/SP), NAPERDRA/USP, CAC/UFPE, Companhia Os Fofos Encenam-SP, Escola Rosa dos Ventos-PE, Gilton e Pedro – Química, Prefeitura da Cidade do Recife, Prefeitura de Goiânia, Comunidade de Tejucupapo, Luzia Maria da Silva, José Augusto Silva, Eva Silva, Carlos Carvalho, Luciana Raposo, Maria Agreli, Marcio Shimabukuro, João Maria, Vânia Medeiros, Denise Fernandes, Fredyson Cunha, Andreza Alves, Juliana Monteiro, Vanize Souza, Helena Silva, Jorge de Paula, Arilson Lopes, Sérgio S. Filho, Aida Magalhães, Jorgene Merquette, Zé Valdir, Fernando Esteves.

PATROCÍNIO

FUNDCULTURA

FUNDAÇÃO DE CULTURA DE PERNAMBUCO

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO



APÓIO

OS FOFOS ENCENAM

QUÍMICA



MANE FINE



FTD

NAPEGANTES



FICHA TÉCNICA

Encenação . Direção Geral . Dramaturgia
Luciana Lyra

Direção de Movimento e Preparação Corporal
Viviane Madureira

Atrizes-Criadoras
Cris Rocha . Katia Daher . Luciana Lyra. Simone Evaristo e Viviane Madureira

Consultoria Dramatúrgica
Newton Moreno

Direção Musical e Trilha Sonora Original
Alessandra Leão

Design de Luz e Iluminadora
Luciana Raposo

Indumentária
Gustavo Silvestre

Espaço Cenográfico
Anselmo Madureira . Vânia Medeiros e Duas de Criação

Cenotécnica
Anselmo Madureira . Zé Valdir e Vânia Medeiros

Técnico de Som e Palco
Felipe Ferreira

Registro em Vídeo
João Maria e Shima

Fotografias
João Maria e Shima

Gravação em Estúdio e Arranjo de cordas
Hugo Linns

Ilustrações e Design Gráfico
Vânia Medeiros

Assessoria de Imprensa
Raquel Lima

Orientação da Pesquisa Acadêmica
Prof. Dr. John Dawsey (FFLCH/USP)

Palestra de Abertura do Projeto
Profa. Dra. Luzilá Gonçalves (UFPE), Profa. Ms. Luciana Lyra e
Luzia M^a da Silva

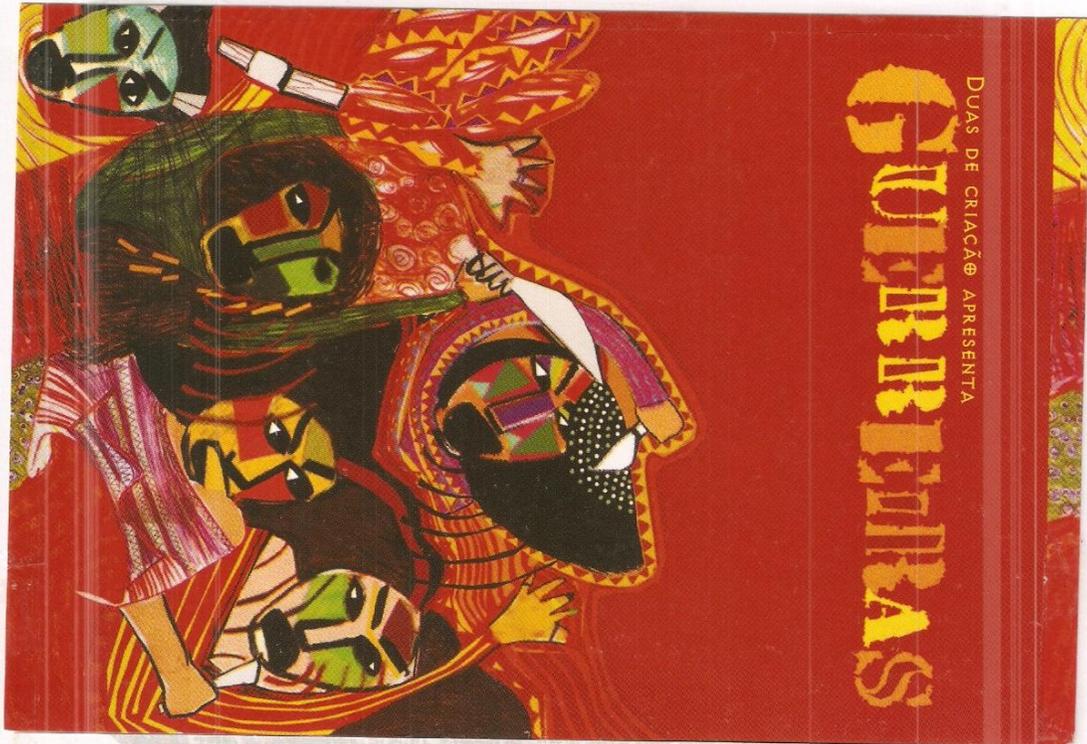
Participação Especial na Abertura do Projeto
Coco de Roda das Heroínas de Tejucupapo e Artesãos da Comunidade

Produção Executiva
Karla Martins

Assessoria de Produção
Leonardo Lyra

Contador
Hipólito Patzdorf

Produção Geral
Duas de Criação

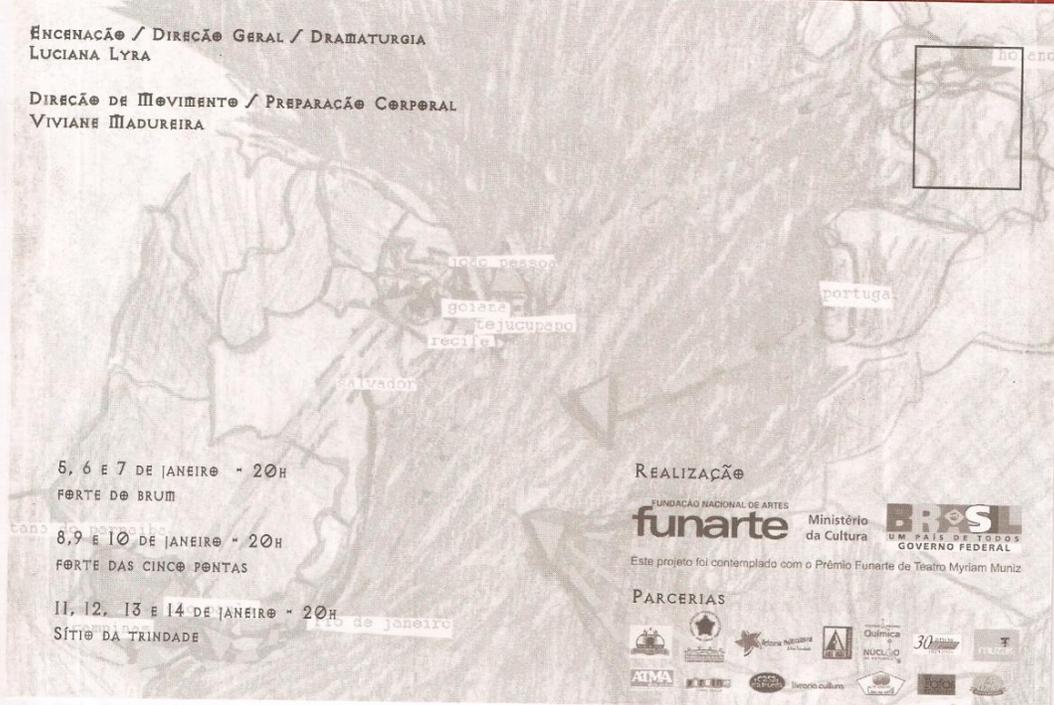


DUAS DE CRIAÇÃO APRESENTA

GOIABEIRAS

ENCENAÇÃO / DIREÇÃO GERAL / DRAMATURGIA
LUCIANA LYRA

DIREÇÃO DE MOVIMENTO / PREPARAÇÃO CORPORAL
VIVIANE MADUREIRA



5, 6 e 7 DE JANEIRO - 20H
FORTE DO BRUM

8, 9 e 10 DE JANEIRO - 20H
FORTE DAS CINCO PONTAS

11, 12, 13 e 14 DE JANEIRO - 20H
SÍTIO DA TRINDADE

REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério
da Cultura

B:SL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz

PARCERIAS





5, 6 e 7 de Janeiro - 20h
 Forte do Brum

8, 9 e 10 de Janeiro - 20h
 Forte das Cinco Pontas

11, 12, 13 e 14 de Janeiro - 20h
 Sítio da Trindade

REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

funarte

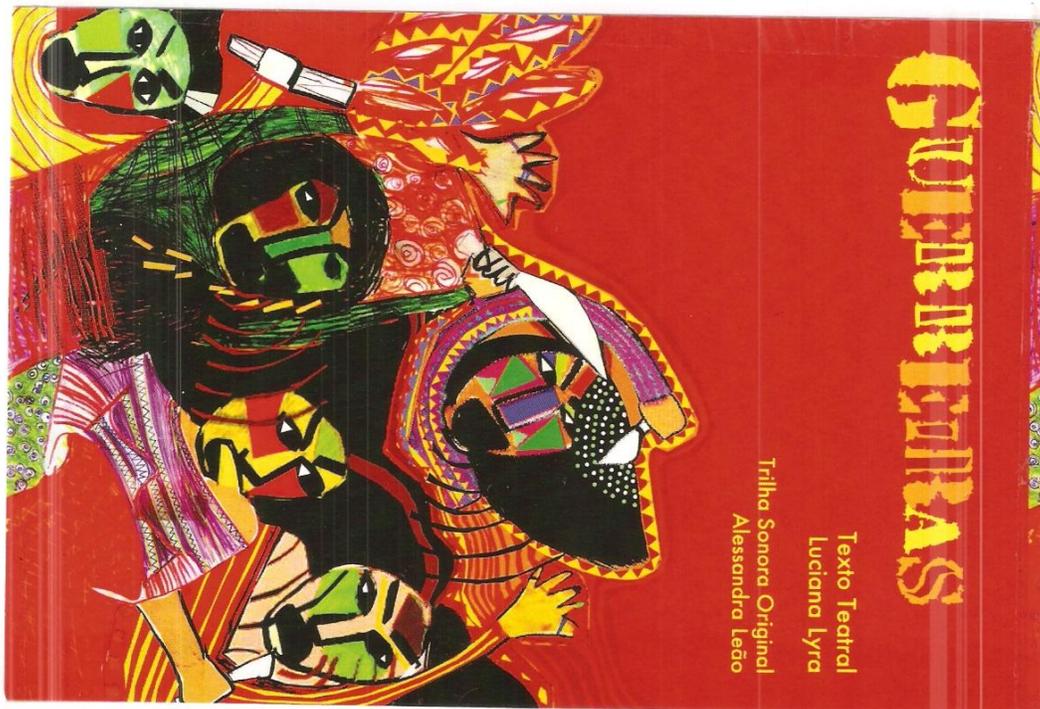
Ministério
 da Cultura

BRASIL
 UM PAÍS DE TODOS
 GOVERNO FEDERAL

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz

PARCERIAS





Duas de Criação convida para o lançamento de *Guerreiras* - texto teatral de Luciana Lyra e trilha sonora original de Alessandra Leão.

De 9 a 12 de novembro de 2010
 VI Congresso da ABRACE, Instituto de Artes da UNESP
 Barra Funda, São Paulo - SP

Dia 12 de novembro de 2010
 VI Festa Literária Internacional de Pernambuco, Praça do Carmo, Olinda - PE
 16h

Dia 17 de novembro de 2010
 Livraria Cultura, Bairro do Recife, Recife - PE
 19h

* Coquetel de lançamento com Pocket show de Alessandra Leão

Incentivo

FUNCULTURA

FUNDARPE

GOVERNO DE
 PERNAMBUCO

Apoio

BRASCOLOR

DILTON PEDRO
 Química



livraria cultura

Tia Dulce

Idealização



Guerreiras em circuito de guerra

Premiado espetáculo escrito e dirigido por Luciana Lyra faz nova temporada gratuita no Recife

Recife, 30 de dezembro de 2009 - O espetáculo *Guerreiras*, da Companhia Duas de Criação, duplamente premiado pela Funarte este ano, voltará ao Recife de 5 a 14 de janeiro. Com texto e direção da artista Luciana Lyra, a batalha diária da mulher contemporânea ganha a força das heroínas pernambucanas que expulsaram os holandeses do Monte das Trincheiras, em Tejucupapo, distrito de Goiana, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, no ano de 1646. Além do amadurecimento trazido pela turnê na capital pernambucana, em Tejucupapo e em São Paulo, a nova temporada de *Guerreiras* terá um diferencial ousado e pioneiro agregado ao enredo: usará como palco, endereços marcados por batalhas históricas e focos de ocupação holandesa, começando pelo Forte do Brum, seguindo para o Forte das Cinco Pontas e Sítio da Trindade, onde havia o Forte do Arraial do Bom Jesus. As apresentações sempre acontecerão às 20h, ao ar livre e com entrada franca.

A montagem une teatro e dança em uma atmosfera hipernaturalista, que remonta às brincadeiras populares, ao terreiro ou mesmo ao campo de batalha. É, por exemplo, no *Campo da Brincadeira*, que saias-parangolés se transformam em trincheiras para dar início à peça. As quatro atrizes - Cris Rocha, Kátia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madureira - que compõem o espetáculo com Luciana, enfrentam em cena seus próprios holandeses, que podem ser representados pelo preconceito, pelas agressões à mulher, pelos amores perdidos, pela realidade por vezes massacrante.

A construção física das personagens surgiu, principalmente, das improvisações em laboratório de criação e da vivência com as mulheres de Tejucupapo - as cinco atrizes passaram um período em campo na cidadezinha, no mês de janeiro passado. Lá, é encenada *A Batalha das Heroínas*, sob comando de Luzia Maria da Silva, desde 1993. Viviane Madureira, que assina a direção de movimento e preparação corporal de *Guerreiras*, garante que nos movimentos das atrizes incluí-se ainda o coco de roda e a ciranda, danças típicas de Tejucupapo. A cenografia é da Duas de Criação, Anselmo Madureira e Vânia Medeiros. A trilha sonora foi especialmente composta pela musicista Alessandra Leão.

Guerreiras, que é fruto das pesquisas de doutorado de Luciana Lyra na Unicamp (SP), tem forte raiz acadêmica - assim como a montagem *Joana In Cárcere*, baseada no mito da guerreira Joana d'Arc e encenada no Recife em 2001, foi resultado de seu mestrado. Arrematando este viés, haverá palestra gratuita com o professor Marcos Galindo, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), estudioso do período de ocupação holandesa em Pernambuco. Será na Livraria Cultura, às 15h. *Guerreiras* foi agraciado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz e Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua, em 2009.

Confira o cronograma

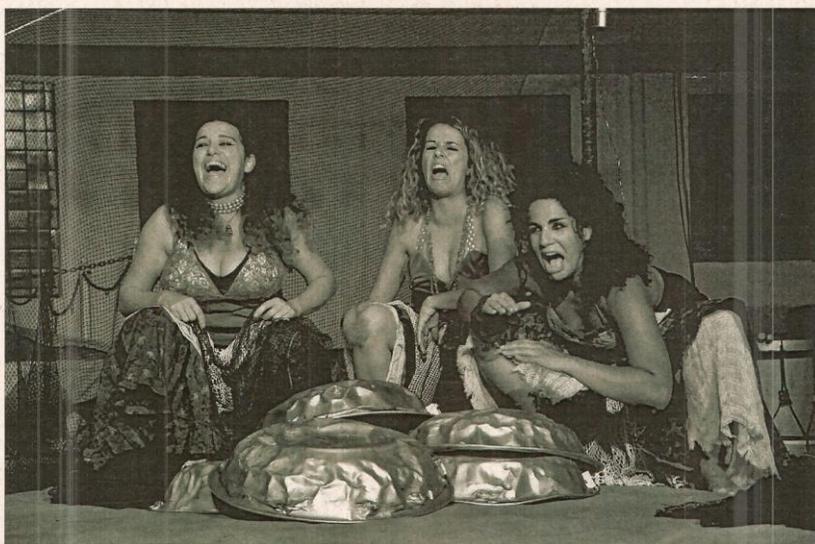
Forte do Brum - Construído na iminência das invasões holandesas no Brasil, com material do arruinado Forte de São Jorge. Hoje é administrado pelo Exército brasileiro, abriga o Museu Militar do Forte do Brum, que exhibe armamento e peças arqueológicas. Quando: De 5 a 7 de janeiro de 2010, às 20h. Gratuito.

Forte das Cinco Pontas - erguida pelos holandeses em 1630, com cinco pontas, esta fortificação tombada pelo IPHAN foi reconstruída pelos portugueses em 1677, com quatro pontas. Quando da Restauração Pernambucana, o Forte das Cinco Pontas foi a última fortaleza a ser conquistada pelas tropas lusobrasileiras. Quando: De 8 a 10 de janeiro de 2010, às 20h. Gratuito.

Sítio da Trindade - Durante a Invasão holandesa era um forte erguido por Matias de Albuquerque, o Forte do Arraial do Bom Jesus, também conhecido como Arraial Velho do Bom Jesus. Posteriormente, o terreno passou às mãos da família Trindade Paretti, e foi denominado de Sítio da Trindade. Em 1952, foi desapropriado e declarado como um bem de utilidade pública. Em 1974, foi classificado como um conjunto paisagístico e tombado pelo IPHAN. Quando: 11 a 14 de janeiro de 2010, às 20h. Gratuito.

Jornalista responsável - Raquel Lima: (81) 9740-9208





» TEATRO EM PALCOS DE BATALHAS

Alexandre Belém/JC Imagem



O Forte das Cinco Pontas (foto) e o Sítio da Trindade, pontos marcados por batalhas históricas, são palcos de **Guerreiras**, da Cia. Duas de Criação. Ótimo motivo para visitar os espaços e assistir a uma boa montagem e de graça, inspirada no universo de Tejucupapo. No forte a sessão é hoje e no Sítio, de 11 a 14.

TEATRO

Espetáculo Guerreiras ganha nova temporada, com entrada gratuita

Publicado em 30.12.2009, às 12h00

Do JC Online

Premiado pela Funarte ano passado, o espetáculo Guerreiras, da Companhia Duas de Criação, voltará ao Recife a partir do dia 05 de janeiro e fica até dia 14. Com direção de Luciana Lyra, mostra a história das mulheres que expulsaram os holandeses do Monte das Trincheiras, em Tejucupapo, distrito de Goiana, Zona da Mata Norte, em 1646.

As atrizes chegaram a fazer laboratório de criação e vivência com as mulheres de Tejucupapo. A música é de Alessandra Leão.

As apresentações acontecem no Forte do Brum (5 a 7 de janeiro), Forte das Cinco Pontas (8 a 10) e Sítio da Trindade (11 a 14), sempre às 20h e com entrada gratuita.

COMPARTILHE ESSA NOTÍCIA



YATIANA NEIRA
www.yatiana.com.br

Luciana Lyra guarda uma pulsão pessoal para pesquisar o universo feminino. Para o mestrado, ela mergulhou no mito de Juana D'Ávila, trazendo a encenação *Junta in cárcere* para o Recife em 2011. Agora, no desenvolvimento de seu doutorado pela Unicap, em Campinas, em São Paulo, costura a trama da Companhia Das de Criação do espetáculo *Guerreras*, resultado cênico prático e poético, em que se debruça sobre a causalidade da sobrevivência da mulher contemporânea a partir das heroínas pernambucanas que espalharam os holandeses do Monte das Trindades, em Tejucupapo, distrito de Colônia, na Zona da Mata Norte do estado.

O espetáculo histórico ocorreu em 1645, mas as batalhas foram retratadas na peça *Guerreras*, dirigida por Luciana Lyra - e na qual ela integra o elenco ao lado de Cris Rocha, Kátia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madrêira - guardam semelhança com as mulheres arcaicas típicas de qualquer época, por enfrentarem problemas como o preconceito, as agressões, os amores perdidos, a dureza do cotidiano. Teatro e dança se equilibram para contar a saga dos personagens femininos de *Guerreras*, cuja temporada começa hoje, no Forte do Brum, e segue até o dia 14, passando pelo Forte das Cinco Partas e o Sítio da Trindade, que já abrigou o Forte do Arraial do Bom Jesus. As apresentações serão sempre às 20h, às 20h, com entrada franca.

"Fui apresentada por um amigo com um livro sobre as heroínas de Tejucupapo, organizado pelo pessoal da produtora Página 21, e daí surgiu minha vontade de me aprofundar na tema. Desde 2006, estamos em contato com Dona Luzia e as mulheres de lá. Em 2009, fizemos uma residência em Jaqueira com elenco e equipe técnicas", revela a temporada graças ao patrocínio do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz e o Prêmio Quilarte Artes Cênicas na Rua, em 2009.

De acordo com Luciana Lyra, a ideia de montar *Guerreras* ao ar livre surgiu do desejo de imprimir ao espetáculo uma respiração hipernaturalista, revelando o contato do feminino com a natureza e os rituais populares. Na temporada, a peça será vista em endereços que perfazem um "circuito de guerra": no Recife, pois *Guerreras* acontecerá em nossos "campos de batalha". Para a ambientação e cenografia, a *Duas de Criação*, com parcerias com Anselmo Madrêira e Vânia Madrêira, tomaram por base a vivência das mulheres de Tejucupapo, com suas redes de pesca de ostras e mariscos, transformadas em saias parangolês. São roupas com a função de divertir os ambientes e ainda dar um clima de área de conflito.

A trilha sonora é um elemento emocionante de *Guerreras* e foi criada especialmente para a produção por Alessandra Leão. Tão, nas músicas, quanto no movimento das intérpretes-cantoras, pode ser percebida a intensa influência dos brinquedos populares, principalmente do coco e da ciranda. "No *Junta in cárcere*, o foco maior era no cavalo-marinho", compara a diretora e atriz.

A questão de gênero também é abordada, já que todas as personagens são mulheres e os homens, embora não apareçam em cena, são tomados como papéis secundários ou de opositores.

Além das apresentações, o público também poderá participar de uma palestra com o professor Marcos Galindo, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), na Livraria Cultura (Pacy Alencar), na próxima sexta-feira, dia 8, às 15h. Ele comentará o período da ocupação holandesa em Pernambuco.



Corajosas de Tejucupapo



Luciana Lyra elenca elenco feminino que vai percorrer circuito de batalhas em Pernambuco, até 14 de janeiro

Temporada

No Forte do Brum - Constatado na iniciação das invasões holandesas no Brasil, com material do armazém Forte de São Jorge. Hoje é administrado pelo Museu Histórico do Forte do Brum, que inclui armamentos e peças arqueológicas.

Quando: De 5 a 7 de janeiro de 2010, às 20h. Gratuito.

No Forte das Cinco Partas - Erguido pelos holandeses em 1630, com cinco pontas, esta fortificação tombada pelo Iphan foi reconstruída pelos portugueses em 1677, com quatro pontas. Quando da Restauração Pernambucana, o Forte das Cinco Partas foi a última fortaleza a ser conquistada pelas tropas lusobrasileiras.

Quando: De 8 a 10 de janeiro de 2010, às 20h. Gratuito.

No Sítio da Trindade - Durante a invasão holandesa, era um forte erguido por Meias de Albuquerque, o Forte de Arraial do Bom Jesus, também conhecido como Arraial Velho do Bom Jesus. Posteriormente, o terreno passou às mãos da família Trindade Pareto, e foi desmontado de Sítio da Trindade. Em 1952, foi desapropriado e declarado como um bem de utilidade pública. Em 1974, foi classificado como um conjunto paisagístico e tombado pelo Iphan.

Quando: 11 a 14 de janeiro de 2010, às 20h. Gratuito.

Se você entrar no site, pode entrar na nossa campanha.

www.jornaldotriunfo.com.br
Acesse o site e participe da campanha.

Agora conectando Recife e Brasília diariamente. Acesse webjet.com.br e venha se divertir de férias.

TEATRO

"Guerreiras" em circuito de fortes

Divulgação

O premiado espetáculo "Guerreiras", cujo texto e direção são assinados por Luciana Lyra, retoma sua temporada recifense e, dessa vez, realiza sua temporada de apresentações utilizando como palco, endereços marcados por batalhas históricas e focos de ocupação holandesa, começando pelo Forte do Brum, seguindo para o Forte das Cinco Pontas e Sítio da Trindade, onde havia o Forte do Arraial do Bom Jesus. As apresentações acontecerão de hoje até 14 de janeiro, sempre às 20h, ao ar livre e com entrada franca.

O espetáculo "Guerreiras" retrata a batalha diária da mulher contemporânea e ganha a força das heroínas pernambucanas que expulsaram os holandeses do Monte das Trincheiras, em Tejucupapo, distrito de Goiana, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, no ano de 1646.



PEÇA narra a história das mulheres de Tejucupapo

A montagem une teatro e dança em uma atmosfera hipernaturalista, que remonta às brincadeiras populares, ao terreiro ou mesmo ao campo de batalha. Em cena, as atrizes Cris Rocha, Kátia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madureira combatem inimigos fictícios, que representam os medos, os preconceitos, os amores perdidos e a realidade

de massacrante enfrentada por essas mulheres.

SERVIÇO

"Guerreiras"
 Forte do Brum - De 05 a 07 de janeiro, às 20h
 Forte das Cinco Pontas - De 08 a 10 de janeiro, às 20h
 Sítio da Trindade - De 11 a 14 de janeiro, às 20h
 Entrada Franca

» roteiro jc

destaque artes cênicas

Guerreiras vai aos fortes da cidade

O espetáculo *Guerreiras*, da Companhia Duas de Criação está de volta a partir de amanhã, quando inicia temporada nos fortes da cidade, além de ser montada no Sítio da Trindade. No elenco, as atrizes Cris Rocha, Kátia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madureira, que são dirigidas por Luciana Lyra, também autora do texto.

Sinteticamente, *Guerreiras* versa — unindo teatro e dança — sobre a batalha (também contemporânea) das heroínas pernambucanas que expulsaram os holandeses do Monte das Trincheiras, em Tejuçupapo, distrito de Goiana,

na Zona da Mata Norte de Pernambuco, no ano de 1646. As moradores do local ajudaram a compor o espetáculo. A nova temporada traz um diferencial: usará como palco endereços marcados por batalhas históricas e focos de ocupação holandesa, começando pelo Forte do Brum (de hoje a 7), seguindo para o Forte das Cinco Pontas (8 a 10) e ainda o Sítio da Trindade, onde havia o Forte do Arraial do Bom Jesus (de 11 a 14). Todas as apresentações começam às 20h, são ao ar livre e têm entrada franca. *Guerreiras* é fruto das pesquisas de doutorado de Luciana Lyra na Unicamp.

Márcio Shimabukuro/Divulgação



HISTÓRIA Peça remete à luta travada no Monte das Trincheiras



Palco



GUERREIRAS

A força de uma peleja feminina

Espetáculo inspirado na história das heroínas de Tejucupapo discute ciclos, derrotas e vitórias das mulheres hoje

TEXTO Christianne Galdino

Uma mulher guerreira, de saia vermelha, galopando em um cavalo... Esta cena saiu de um sonho da atriz pernambucana Luciana Lyra para se transformar em seu objeto de pesquisa, desdobrando-se em experiências e resultados cênicos diversos, atendendo igualmente aos seus objetivos artísticos e acadêmicos. Interessada em se aprofundar na *máscara ritual*, que ela define como “um estado cênico-poético em que o intérprete não é ele mesmo nem é completamente o personagem”, Luciana enveredou pelos estudos sobre arquétipos e mitos femininos para descobrir os traços comuns das guerreiras, suas batalhas, seu imaginário.

Desse mergulho já surgiram os espetáculos *Joana in carcere* (2005), *Calunga* (2006), *Conto* (2007) e o mais recente trabalho intitulado *Guerreiras* (2009), inspirado na história das heroínas de Tejucupapo que, em 1646, conseguiram defender sua vila, derrotando os invasores holandeses. “Contudo, o viés histórico funciona aqui apenas como uma referência, até mesmo porque desde 1993 um grupo local de teatro amador, liderado e formado majoritariamente por mulheres, já se encarrega de contar essa história, encenando anualmente o espetáculo *A batalha das heroínas*”, explica Luciana.

Oito filhos, 22 netos, cinco bisnetos e 220 participantes do espetáculo sob sua responsabilidade, dona Luzia Maria da Silva é um exemplo da reinvenção do mito da guerreira. E foi de uma batalha pessoal que ela extraiu coragem para colocar em cena *A batalha das heroínas*, e ajudar a preservar e divulgar a história das mulheres da sua comunidade.

Da linha tênue entre realidade e ficção, de guerreiras de todos os lugares e tempos parece ser feito o tecido dessa nova criação de Luciana Lyra, que teve estreia em abril do ano passado e, graças ao Prêmio de Teatro Myriam Muniz 2009 e ao Prêmio Artes Cênicas na Rua 2009, ambos da Funarte-Minc, cumpre uma nova temporada em Pernambuco este mês, desta vez nas fortificações do período da ocupação holandesa no Estado.

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

Para compor suas guerreiras, a Cia. Duas de Criação, nascida da parceria entre Luciana Lyra e a bailarina pernambucana Viviane Madureira, optou por um processo de imersão, que teve uma primeira fase de estudo e pesquisa bibliográfica, a residência intensiva em Tejucupapo, e a etapa da montagem propriamente dita. Além de Luciana, que assina também direção e dramaturgia da peça, o elenco é formado por Cris Rocha, Katia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madureira. Outras mulheres compõem a equipe, como a iluminadora Luciana Raposo e a compositora Alessandra Leão, responsável pela trilha e direção musical.

A montagem de *Guerreiras* faz parte da pesquisa de doutorado de Luciana Lyra, orientada pelo professor John Cowart Dawsey (USP), que enfoca a dialética da representação e coloca em questão a *máscara ficcional* em detrimento da *máscara ritual*. Mas a ligação dela com as mulheres de Tejucupapo começou bem antes do projeto acadêmico. Depois de conhecer a história por meio de livro, vídeo e conversas com familiares e amigos, Luciana visitou o lugarejo no litoral norte de Pernambuco, distante 63 quilômetros do Recife, e

encontrou ali seu ponto de partida. A pesquisadora viu traços das guerreiras que derrotaram os holandeses no século 17 nas donas de casa, pescadoras e servidoras públicas do século 21, e decidiu homenageá-las, trazendo para o espetáculo não só as referências da batalha histórica, mas também as vivências do cotidiano dessas mulheres e a experiência no coco de roda e na ciranda, danças populares específicas da região. “Essas manifestações fazem parte da restrita lista de brincadeiras em que a mulher assume o papel de mestra. Foi o universo imagético das heroínas de Tejucupapo, configurado pela cata de ostras no mangue, pelo roçado da cana-de-açúcar, pela fé inabalável, que fomentou a construção de *Guerreiras*. São as heroínas goianenses de ontem e de hoje que servem como fonte primeira dessa criação”, complementa Luciana.

O espetáculo arma suas barricadas para discutir ciclos, derrotas e vitórias do feminino nos dias atuais, revelando as batalhas diárias contra diferentes opressões. Mas, talvez por se tratar

A pesquisadora da encenação, Luciana Lyra, busca, com ela, investigar e discutir arquétipos e mitos femininos

de um guerrear feminino, apesar da densidade do assunto, a sutileza é preservada. O tom de comédia e a estética que flerta com o gênero musical, no entanto, não impedem que a Cia. Duas de Criação apresente suas guerreiras como mulheres modelos. Esta é a opinião e o desejo de dona Luzia Maria da Silva, musa inspiradora do espetáculo: “Que elas continuem levantando as tantas guerreiras que existem por aí caídas!”

PROGRAMAÇÃO NO RECIFE

Dias 4 e 5 – Forte do Brum
Dias 6 e 7 – Forte das Cinco Pontas
Dias 8, 9 e 10 – Sítio da Trindade
Sempre às 19h, Entrada Franca

Teatro



Márcio Shimabukuro/Divulgação

Guerreiras em cartaz

Teatro e dança se equilibram para contar a saga dos personagens femininos de Guerreiras, cuja temporada começa hoje, no Forte do Brum. As apresentações serão sempre feitas ao ar livre, às 20h, com entrada franca

**Peça 'Guerreiras' inicia
temporada 2010**

Temporada 2010 será encenada
em endereços marcados por
batalhas históricas em Pernambuco

Espectáculo Guerreiras volta ao Recife

Temporada 2010 será encenada em endereços marcados por batalhas históricas em Pernambuco; entrada é gratuita

Da Redação do pe360graus.com



Foto: Márcio Shimabukuru

onde em 1646, donas-de-casa, pescadeiras e mães se armaram, lutaram e expulsaram os holandeses do Monte das Trincheiras.

Esse espetáculo circulou por São Paulo e recebeu os prêmios Funarte Myriam Muniz de Teatro e Artes Cênicas na Rua. As apresentações serão sempre às 20h e a entrada é gratuita.

Tags: espetáculo, guerreiras

O espetáculo Guerreiras, da Companhia Duas de Criação, voltará a ser apresentado no Recife. A temporada 2010, chamada de "Guerreiras em circuito de guerra", será encenada em endereços marcados por batalhas históricas de Pernambuco e focos de ocupação holandesa, começando pelo Forte do Brum, de 5 a 7 de janeiro. Depois, o grupo segue para o Forte das Cinco Pontas, de 8 a 10. A temporada será encerrada no Sítio da Trindade, onde havia o Forte do Arraial do Bom Jesus, de 11 a 14.

Com texto e direção da pernambucana Luciana Lyra, a peça mostra as batalhas do cotidiano feminino atual, sob inspiração do universo de Tejucupapo, em Goiana,

TEATRO

CINEMA

LIVROS

SHOWS

EXPOSIÇÕES

Guerreiras

O espetáculo "Guerreiras", da Companhia Duas de Criação, volta aos palcos do Recife. Com texto e direção da artista Luciana Lyra, a batalha diária da mulher contemporânea ganha a força das heroínas pernambucanas que expulsaram os holandeses do Monte das Trincheiras, em Tejucupapo..

Chupa-Chupa Show

Janeiro de Grandes Espetáculos



Márcio Shimabukuro/Divulgação

Guerreiras em cartaz

Teatro e dança se equilibram para contar a saga dos personagens femininos de Guerreiras, cuja temporada começa hoje, no Forte do Brum. As apresentações serão sempre feitas ao ar livre, às 20h, com entrada franca

"Guerreiras" invadem fortes do Recife para evocar as heroínas de Tejucupapo

Peça embasada por tese de mestrado traz todas as nuances do arquétipo feminino e pode ser vista de graça até 14 de janeiro.

Por Clarissa Falbo, especial para o pe360graus.com

01 02 03 04 05

AMPLIAR



Foto: Divulgação/Marcio Shimabukuro

A ideia de "Guerreiras" nasceu do trabalho de pesquisa para o mestrado na Unicamp-SP da pernambucana Luciana Lyra, que assina a direção geral e a dramaturgia do espetáculo. A batalha de Tejucupapo, ocorrida no século 17, no município de Goiana, Zona da Mata norte de Pernambuco, serve de ponto de fuga para uma viagem pelo universo feminino.

As mulheres de Tejucupapo participaram da luta para defender o território no período em que Pernambuco foi invadido pelos holandeses. A batalha foi o primeiro registro de combate com participação feminina no Brasil e hoje é tema da peça épica interpretada pelas mulheres da comunidade: as heroínas de Tejucupapo.

Teatro

Especial

Guerreiras - Direção: Luciana Lyra. Com a Companhia Duas de Criação (Cris Rocha, Kátia Daher, Luciana Lyra, Simone Evaristo e Viviane Madureira). Mitos do feminino são interpretados por mulheres que batalham por um cotidiano melhor. Criado a partir de pesquisa do modo de atuação das mulheres de Tejucupapo no espetáculo A batalha das heroínas, em Goiana, Zona da Mata Norte. Forte das Cinco Pontas (São José). Sábado e domingo, às 20h. Entrada franca.

TEATRO

CINEMA

LIVROS

SHOWS

EXPOSIÇÕES

Guerreiras

O espetáculo "Guerreiras", da Companhia Duas de Criação, volta aos palcos do Recife. Com texto e direção da artista Luciana Lyra, a batalha diária da mulher contemporânea ganha a força das heroínas pernambucanas que expulsaram os holandeses do Monte das Trincheiras, em Tejucupapo.

Chupa-Chupa>Show

**Janeiro de Grandes
Espetáculos**

Guerreiras

A temporada do espetáculo
continua e chega ao Sítio da
Trindade com entrada franca



Teatro

Espetáculo Guerreiras volta ao Recife

O espetáculo Guerreiras, da Companhia Duas de Criação, voltará a ser apresentado no Recife. A temporada 2010, chamada de "Guerreiras em circuito de guerra", será encenada em endereços marcados por batalhas históricas de Pernambuco e focos de ocupação holandesa, começando pelo Forte do Brum, de 5 a 7 de janeiro. Depois, o grupo segue para o Forte das Cinco Pontas, de 8 a 10. A temporada será encerrada no Sítio da Trindade, onde havia o Forte do Arraial do Bom Jesus, de 11 a 14.



Foto: Reprodução/Internet

Com texto e direção da pernambucana Luciana Lyra, a peça mostra as batalhas do cotidiano feminino atual, sob inspiração do universo de Tejucupapo, em Goiana, onde em 1646, donas-de-casa, pescadeiras e mães se armaram, lutaram e expulsaram os holandeses do Monte das Trincheiras.

Esse espetáculo circulou por São Paulo e recebeu os prêmios Funarte Myriam Muniz de Teatro e Artes Cênicas na Rua. As apresentações serão sempre às 20h e a entrada é gratuita.

Espectáculo Guerreiras encerra temporada no Sítio da Trindade

Apresentações acontecem entre os dias 11 e 14, ao ar livre, sempre às 20h; a entrada é gratuita

Da Redação do pe360graus.com



Foto: Márcio Shimabukuru

O espectáculo Guerreiras, da Companhia Duas de Criação, termina sua temporada no Recife esta semana. Após apresentações nos fortes do Brum e das Cinco Pontas, o premiado espectáculo "Guerreiras em circuito de guerra", encerra as atividades na próxima quinta-feira (13), no Sítio da Trindade, em Casa Amarela, Zona Norte do Recife.

Entre os dias 11 e 14, a batalha diária da mulher contemporânea será encenada sob inspiração das heroínas pernambucanas que expulsaram os holandeses de Tejucupapo, distrito de Goiana, em 1646, no local onde havia o Forte do Araiá do Bom Jesus.

As apresentações acontecerão sempre às 20h, ao ar livre e com entrada franca.

Tags: espectáculo, guerreiras, sítio da trindade

» roteiro jc

» Última chance

O premiado espetáculo **Guerreiras**, da Companhia Duas de Criação, encerra temporada hoje no Sítio da Trindade, em Casa Amarela. A peça, que tem texto e direção de Luciana Lyra, acontece às 20h, ao ar livre e com entrada franca.

Guerreiras no Sítio da Trindade

O espetáculo *Guerreiras* encerra temporada hoje, às 20h, no Sítio da Trindade (Casa Amarela). Escrito e dirigido por Luciana Lyra, o trabalho da Companhia Duas de Criação mostra a batalha pela sobrevivência da mulher contemporânea a partir das heroínas que expulsaram os holandeses de Tejucupapo, distrito de Goiana, em 1646. Entrada franca.

Teatro

Guerreiras se despede do Recife

Últimos dias para conferir a temporada 2010 do espetáculo *Guerreiras*, da companhia paulista Duas de Criação. Depois de ficar em cartaz nos fortes do Brum e das Cinco Pontas, a montagem chega ao Sítio da Trindade. Até a próxima quinta-feira (14), cinco atrizes encarnam mulheres contemporâneas e sua batalha contra o cotidiano. Como a inspiração da autora e diretora Luciana Lyra foram as pernambucanas que expulsaram os holandeses de Tejucupapo, distrito de Goiana, em 1646, o espetáculo usa endereços da histórica ocupação holandesa como palco.



Foto: Val Lima/Guerreiras/Divulgação

“O Sítio da Trindade foi cenário de batalhas históricas da época da ocupação holandesa no Recife e era chamado Forte do Arraial do Bom Jesus”, explica Luciana. As apresentações acontecerão sempre às 20h, ao ar livre e com entrada franca. A montagem une teatro e dança em um cenário que ora lembra terreiros das casas do interior ora parece um campo de batalha. “Os holandeses representam o preconceito, as agressões à mulher, os amores perdidos”, destacou a artista. Destaque também para iluminação artesanal de Luciana Raposo e pela trilha sonora original de *Guerreiras*, assinada pela musicista Alessandra Leão.

Serviço

Guerreiras em circuito de guerra

Onde: Sítio da Trindade

Quando: de 11 a 14 de janeiro, às 20h

Gratuito

Editora: Ivana Moura
 Editora-assistente: Kéthuly Góes

VAL LIMA/DIVULGAÇÃO



Peça inspirada na força feminina cumpriu temporada no Recife e em São Paulo

Guerreiras em livro-CD

Espectáculo da companhia Duas de Criação ganha projeção na Fliporto

A força daquelas que lutam cotidianamente por justiça, terra, comida ou amor provoca admiração de Luciana Lyra. Foi esse sentimento que levou a atriz, diretora e pesquisadora ao encontro da funcionária pública Dona Luzia Maria da Silva, que desde 1993 resgata no espetáculo *A batalha das heroínas* - encenado anualmente - a história de suas ancestrais.

Dona Luzia nasceu em Tejucupapo, na Zona da Mata Norte, mesma terra de onde, em 1646, trabalhadoras e donas de casa expulsaram os holandeses. Foi o primeiro combate com participação feminina registrado no Brasil. O primeiro esforço de Luciana para expressar artisticamente a vida dessas mulheres foi o espetáculo *Guerreiras*, encenado entre 2009 e 2010 em Pernambuco e São Paulo. O segundo é o lança-

mento de livro homônimo, hoje, na Fliporto, com a íntegra do texto teatral e um CD com a trilha sonora original, de Alessandra Leão. A apresentação é do ator e diretor Newton Moreno.

“Fiquei louca quando conheci a história. Vi que a imagem da guerreira que eu já buscava não só me pertencia”, confidencia Luciana, que com as atrizes Viviane Madu, Cris Rocha, Katia Daher e Simone Evaristo, optou por uma montagem que mesclasse as experiências das mulheres de Tejucupapo, deusas da mitologia e elas próprias. No texto fragmentado em depoimentos, confundem-se as histórias das guerreiras, das atrizes, das mulheres. O leitor se depara com várias histórias de trabalho, casa, menstruação, gravidez, perda dos filhos, amores.

As 15 faixas compostas pela pernambucana Alessandra Leão devem ser ouvidas com atenção. Não é música de festa ou som de carro. É preciso acompanhar os versos cantados, falados e até resmungados pelas personagens

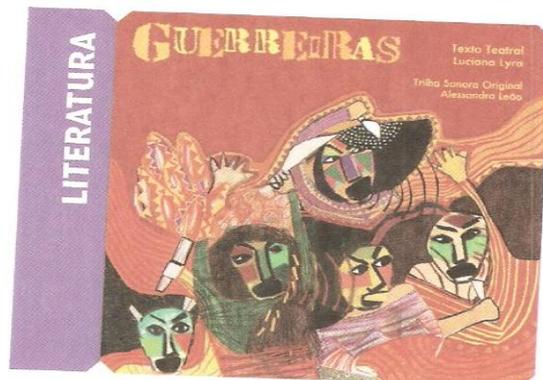
cansadas. A sonoridade regional – as referências passeiam pelo coco, ciranda, cavalo-marinho e até pelo brega – é muito forte, tanto pela trajetória de Alessandra, que é muito ligada às raízes locais, quanto pelo intenso processo de pesquisa. Toda a equipe passou por residência em Tejucupapo. “A vivência a gente não apaga. Agora fica o registro para quem gosta de teatro, história, música”, acredita Luciana. O livro-CD será lançado hoje, às 16h, na Praça do Carmo, em Olinda, e na próxima quarta, dia 17, na Livraria Cultura. (Luíza Maia)



>> **ACESSE**

pernambuco.com/sons

e ouça a trilha sonora original composta por Alessandra Leão



Guerreiras

Elaborado pela atriz e diretora Luciana Lyra, com a colaboração das atrizes-criadoras Cris Rocha, Katia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madu, especialmente destinada à encenação homônima. Com texto dramático e cênico, a obra possui trilha sonora composta por Alessandra Leão. O livro-CD possui incentivo do Funcultura e foi produzido pela Companhia Duas de Criação, possui 108 páginas. O valor é de R\$ 15.

QUARTA-FEIRA

Recife, 17 de novembro de 2010

FOLHA
DE PERNAMBUCO

PROGRAMA

Editora: Simone Lima ■ e-mail: tv@folhape.com.br / programafolha@gmail.com ■ Telefone: 34255840 - 34255842

Expressa

LITERATURA -

Lucinana Lyra apresenta seu livro-CD "Guerreiras" hoje, às 19h, na livraria Cultura. O evento contará com palestra e pocket show - com a participação especial de Hélder Vasconcelos, Hugo Linns e Juliano Holanda.



+ Notícias | Pocket show e palestra no lançamento do livro CD inspirado em espetáculo Guerreiras

Pocket show e palestra no lançamento do livro CD inspirado em espetáculo Guerreiras



Redação do DIÁRIO DE PERNAMBUCO.COM.BR
17/11/2010 | 17h09 | Tejucupapo

A diretora e dramaturga pernambucana Luciana Lyra apresenta, com pocket show e palestra, nesta quarta-feira (17), às 19hs, o livro CD inspirado no espetáculo Guerreiras, da Companhia Duas de Criação. O evento acontece na Livraria Cultra, no bairro do Recife

O livro-CD, que tem patrocínio do Funcultura-PE (2009) e prefácio do dramaturgo pernambucano Luiz Feiße Botelho, traz a obra e a trilha sonora originais de Guerreiras. O texto-encenação é um dos desdobramentos da pesquisa de Doutorado de Lyra na Universidade de Campinas (Unicamp SP) sobre a comunidade de Tejucupapo. "A dramaturgia foi desenvolvida com textos, citações e narrativas das mulheres de Tejucupapo, colhidos a partir da residência da equipe de pesquisa cênica na comunidade. A realidade destas mulheres entrou em ressonância com as vivências das atrizes-criadoras de Guerreiras, estimulando uma rede de memórias pessoais e significações", conta Luciana Lyra.

A trilha sonora criada especialmente pela musicista Alessandra Leão para o espetáculo foi incluída no projeto porque, de acordo com Luciana, em Guerreiras "o diálogo estreito com a música e a musicalidade, quebram convenções cênicas, recuando os limites do 'representável' e galgando maior liberdade e abstração". Alessandra foi a Tejucupapo, e usa na trilha sonora elementos como vozes rasgadas dos coco, cavalo marinho e ciranda, típicos da Mata Norte, e sons que circulam na região, como o brega. Cheira que é de péra, uma das faixas do álbum. No pocket show desta quarta, as músicas da trilha serão apresentadas por Alessandra e músicos convidados.

Guerreiras, que recebeu os Prêmios Myriam Muniz e Artes Cênicas na Rua, da Funarte, foi concebido e encenado como espetáculo para espaços abertos, remontando às brincadeiras populares, o terreiro e o campo de batalha de Tejucupapo.

Da Redação do DIÁRIO DE PERNAMBUCO.COM.BR

0 comentário(s) | Comente essa notícia | Leia os comentários



Das Auto.

Clique aqui e confira outras ofertas imperdíveis.

Imagens do Dia

[Ver a galeria do dia](#)

Ver todas as páginas

[Anterior](#) [Próxima](#)

21/11/2010 - O governo israelense desbloqueou neste domingo mais de 23 milhões de dólares de créditos para "melhorar o acesso" à esplanada do Muro das Lamentações na Cidade Antiga de Jerusalém, o lugar mais sagrado do Judaísmo

[Leia a matéria completa](#)

OUTRAS NOTÍCIAS

2/8/2010 | 22h35 - Raimundo Carrero vence Prêmio de Literatura

Conheça o Diário de Pernambuco

Expediente | Índice geral | Versão Flip | Ed. anteriores | Acervo Assinaturas | Clube Diário | Leitor do futuro | SÍGNS | História Cedoc | Informações comerciais | Admite-se | Vrum | Lugar certo

Copyright 2010 - Diário de Pernambuco.com.br | Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução parcial ou total do conteúdo desta página sem a prévia autorização. Fale conosco.





+ Notícias | Luciana Lyra lança novas obras inspiradas pelo espetáculo Guerreiras

Luciana Lyra lança novas obras inspiradas pelo espetáculo Guerreiras

Redação do DIÁRIO DE PERNAMBUCO.COM.BR
05/11/2010 | 16h07 | Livro-CD



Das Auto.

Clique aqui e confira outras ofertas imperdíveis.

Imagens do Dia

[Veja a galeria do dia](#)

[Veja a galeria do dia](#)

[Anterior](#) [Próxima](#)

21|11|2010 - O governo israelense desbloqueou neste domingo mais de 23 milhões de dólares de créditos para "melhorar o acesso" à esplanada do Muro das Lamentações na Cidade Antiga de Jerusalém, o lugar mais sagrado do judaísmo

[Leia a matéria completa](#)

OUTRAS NOTÍCIAS

17/11/2010 | 14h24 - Editoras comemoram centenário de Rachel de Queiroz com livros

17/11/2010 | 12h55 - Lançamento do Livro *Lampião Nem Herói, Nem Bandido, A História*



17/11/2010 | 16h07
Poeta vende livro em bandeja

17/11/2010 | 18h26 - Beth Goulart interpreta Clarice Lispector no encerramento da Fliporto

17/11/2010 | 17h13 - Alceu Valença provoca gargalhadas na Fliporto

17/11/2010 | 16h58 - Fliporto supera expectativa e atrai 60 mil pessoas

"Uma dramaturgia que pode ser apreciada de diversas maneiras. Uma sucessão de batalhas que sangra, engravida, se embeleza com 'touca', se em beleza para si, para o outro e para a outra, que é violada (...)" Estas são palavras do dramaturgo Newton Moreno (Cia. Os fofos Encenam-SP), na apresentação que faz da obra Guerreiras – Texto teatral e Trilha sonora original. O livro-CD, concebido pela atriz, diretora e dramaturga pernambucana Luciana Lyra será lançado consecutivamente em São Paulo – durante o IV Congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas (UNESP-SP), entre 9 e 12 de novembro – e em Pernambuco: na VI FLIPORTO, no dia 12, às 16h, na Praça do Carmo, em Olinda, e com pocket show e palestras na Livraria Cultura, dia 17, às 19h.

O livro-CD, que tem patrocínio do Funcultura-PE (2009) e prefácio do também dramaturgo pernambucano Luiz Felipe Botelho, traz a dramaturgia e a trilha sonora originais do espetáculo Guerreiras, produzido pela Companhia Duas de Criação e apresentado em diferentes temporadas no Recife, Goiânia e São Paulo, entre 2009 e 2010. O texto-encenação é um dos desdobramentos da pesquisa de Doutorado de Lyra na Universidade de Campinas (Unicamp - SP) acerca da comunidade de Tejucupapo. "A dramaturgia foi desenvolvida com textos, citações e narrativas das mulheres de Tejucupapo, colhidos a partir da residência da equipe de pesquisa cênica na comunidade. A realidade destas mulheres entrou em ressonância com as vivências das atrizes-criadoras de Guerreiras, estimulando uma rede de memórias pessoais e significações", conta Luciana Lyra.

Segundo o colega Newton Moreno, a iniciativa é "um terreno fértil para as atuais pesquisas do teatro brasileiro. Uma dramaturgia que resgata um pouco da rubrica de encenação. Um diário de bordo sistematizado de como se teceu esta rede à margem do manguezal". A trilha sonora criada especialmente pela musicista Alessandra Leão para o espetáculo foi incluída no projeto porque, de acordo com Luciana, em Guerreiras "o diálogo estreito com a música e a musicalidade, quebram convenções cênicas, recuando os limites do 'representável' e galgando maior liberdade e abstração."

Notória admiradora da cultura do interior pernambucano, Alessandra Leão foi a Tejucupapo – na fase de residência cênica de Guerreiras, em 2009. A experiência levou as vozes rasgadas dos coco, cavalo marinho e ciranda, típicos da Mata Norte para a trilha sonora. Mas de acordo a musicista deixou-se "espaço também para alguns novos sons que circulam pela região, como o brega". Um exemplo é Cheira que é de pãra, uma das faixas do álbum. As letras criadas por Alessandra – e cantadas algumas pelas próprias atrizes em cena - transformam poesias em palavras de ordem, como na faixa Senão: "Se não tivesse saído/Como teria chegado/Se não tivesse parado/Como teria caído". No pocket show no dia 17 de novembro, as músicas da trilha serão apresentadas por Alessandra e outros músicos convidados.

O espetáculo - Triplamente agraciado pelo Funcultura -2008 e os Prêmios Myriam Muniz e Artes Cênicas na Rua, da Funarte, em 2009, Guerreiras foi concebido e encenado como espetáculo para espaços abertos, em uma atmosfera hipernaturalista, que remontava às brincadeiras populares, o terreiro ou mesmo o campo de batalha de Tejucupapo, nos idos de 1600. Na primeira temporada, ainda em 2009, a montagem da companhia Duas de Criação foi exibida no campus da Usp, em São Paulo, no Campus da UFPE e Sítio da Trindade, em Recife, e no Campo do Tríncheira Futebol Clube, em Tejucupapo. Já em 2010, a turnê batizada de Guerreiras em circuito de guerra, levou Luciana Lyra, Viviane Madu, Cris Rocha, Kátia Daher e Simone Evaristo a encenarem em endereços marcados por batalhas históricas e focos de ocupação holandesa no Recife, começando pelo Forte do Brum, seguindo para o Forte das Cinco Pontas e novamente ao Sítio da Trindade, onde havia o Forte do Arraial do Bom Jesus. Todas as apresentações de Guerreiras foram gratuitas.

SERVIÇO:

Guerreiras – Texto teatral e Trilha sonora original

IV Congresso da ABRACE

Quando: 9-12/11

Unesp– Barra Funda - SP

Fliporto 2010

Quando: 12/11, às 16h

Praça do Carmo – Olinda

Livraria Cultura

Quando: 17/11, às 19h

Palestra e Pocket com Alessandra Leão e Músicos convidados

Da Redação do DIARIODEPERNAMBUCO.COM.BR

0 comentário(s) | Comente essa notícia | Leia os comentários



TRILHA

Pocket-show para lançar livro-CD do espetáculo Guerreiras

Publicado em 16.11.2010, às 18h55

Do JC Online

Com lançamento marcado para às 19h desta quarta-feira na Livraria Cultura, chegará ao público o livro-CD do espetáculo *Guerreiras*. A obra, que traz o texto teatral e trilha sonora original da montagem, será apresentado com pocket-show de Alessandra Leão, que desenvolveu as canções, e músicos convidados.

Guerreiras foi produzido pela Companhia Duas de Criação e apresentado no Recife, em Goiana e São Paulo. A peça originou-se de um dos desdobramentos da pesquisa de doutorado da atriz, diretora e dramaturga pernambucana Luciana Lyra na Universidade de Campinas sobre as mulheres da comunidade de Tejucupapo.

Com patrocínio do Funcultura, o livro-CD tem prefácio do dramaturgo pernambucano Luiz Felipe Botelho.

Anúncios Google

Ingresso Show

Recife

Car Show

Preço Show

[Voltar ao topo](#)

<http://jc.uol.com.br/canal/lazer-e-turismo/noticia/2010/11/16/pocketshow-para-lancar-...> 21/11/2010

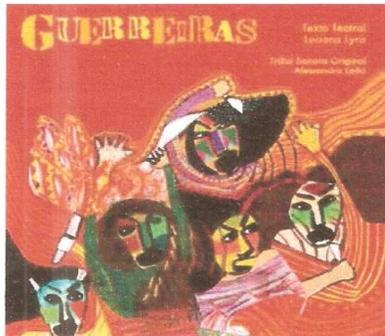
PROGRAMA DE TURISMO

16/11/2010



Busca no site

Espetáculo inspira livro-CD



Incentivando o intercâmbio entre ato, som e imaginação, a atriz, diretora e dramaturga pernambucana Luciana Lyra lança no dia 17/11, em um pocket-show na Livraria Cultura, o livro-CD "Guerreiras – Texto teatral e Trilha sonora original", referente ao espetáculo homônimo concebido pela Companhia Duas de Criação. O lançamento contará com a presença da musicista Alessandra Leão (responsável pela trilha sonora do espetáculo) e de outros músicos convidados. O evento é gratuito, e será às 19h.

Após o lançamento na abertura da VI FLIPORTO, em Olinda, o projeto do livro-CD estende a temática do texto-encenação para a livraria. Este resultado é um dos desdobramentos da pesquisa de doutorado de Luciana Lyra acerca da comunidade de Tejucupapo. "A dramaturgia foi desenvolvida com textos, citações e narrativas das mulheres de Tejucupapo, colhidos a partir da residência da equipe de pesquisa cênica na comunidade. A realidade destas mulheres entrou em ressonância com as vivências das atrizes-criadoras de *Guerreiras*, estimulando uma rede de memórias pessoais e significações", comenta a atriz.

O estilo de Alessandra Leão ajudou na concepção do trabalho, que teve como escola as vozes rasgadas dos coco, cavalo marinho e ciranda -ritmos típicos da Mata Norte-. Segundo Luciana, a participação da cantora em *Guerreiras* significa "o diálogo estreito com a música e a musicalidade, que quebram convenções cênicas, recuando os limites do 'representável' e galgando maior liberdade e abstração". O livro conta com o prefácio do também dramaturgo pernambucano Luiz Felipe Botelho.

SERVIÇO

Guerreiras – Texto teatral e Trilha sonora original, com participação especial de Hélder Vasconcelos, Hugo Linns e Juliano Holanda

Quando: 17/11 (quarta-feira), às 19h

Mais informações: www.duasdecriacao.blogspot.com



novembro /
2010
#119

Tatuagem

Da marginalidade à massificação



livros

Escritores pernambucanos

Leia o prefácio de Lourival Holanda para *Escritores pernambucanos do século XIX*, organizado por Luziláz Gonçalves.



A intocável beleza do fogo

Confira o prefácio do livro *A intocável beleza do fogo*, do poeta Geraldino Brasil, escrita por Fernando Monteiro.



áudio

Geraldo Freire

Confira a entrevista do radialista.



imagens

Kleber de Burgos

Confira imagens da fauna e flora bonitense feitas pelo fotógrafo.



vídeo

Paulo Meira

Assista ao vídeo inédito *15 minutos no jardim de Alice Coelho*.



filme

Jean-Luc Godard

Assista a trechos de entrevistas e filmes de sua autoria.



Feira do Livro de Pernambuco

Início	Editoras	ANDELIVROS	Promoção
FLIPORTO	Localização	Lançamentos	Autógrafos

Redes sociais



Participantes:



Apoio:



Arquivo do blog

▼ 2010 (85)

► Novembro (60)

▼ Outubro (25)

Na Tenda de
Autógrafos no dia
13/11 os autores
do ...

Escritor argentino
Ricardo Piglia

Postado em ...

Lançamentos

Dia 12/11 às 16:00h

- Guerreiras - Texto Teatral e Trilha Sonora Original - Luciana Lyra

Dia 12/11 - às 20:00h

- A Historia de Eva - Eva Schloss - Editora Record
- Eu Vos Abraço, Milhões - Moacyr Scliar - Companhia das Letras

Dia 13/11 - às 11:30h

- CLARICE - Benjamin Moser
- Tarsila do Amaral, a modernista - Nadia Batella Gotlib
- AUTORES E IDEIAS - Mona Dorf

Dia 13/11 - às 13:00h

- DEIXA IR MEU POVO - Luzilá G. Ferreira

Dia 13/11 - às 15:30h

- O MANTO - Marcia Tiburi
- FILOSOFIA BRINCANTE - Marcia Tiburi
- FRONTEIRAS DO PENSAMENTO - Gunter Axt

Dia 13/11 - às 18:00h

- RAIMUNDO CARRERO : A FRAGMENTAÇÃO DO HUMANO - Marcelo Pereira

Dia 13/11 - às 19:15h

- CLARICE NA CABECEIRA - Teresa Montero

Dia 13/11 - às 20:30h

- TRADUZINDO HANNAH - Ronaldo Wrobel
- AS TRÊS VIDAS - João Tordo

Dia 14/11 - às 11:30h

- TODOS OS HOMENS SÃO MENTIROsos - Alberto Manguel

Dia 14/11 - às 13:00h

- OS ANAGRAMAS DE VARSÓVIA - Richard Zimler
- GOIANA DOS CABOCLINHOS - Joseph Miller e José Mário Austregésilo

Dia 14/11 - às 15:15h

- A ATUALIDADE DE WALTER BENJAMIN E DE THEODOR W. ADORNO - Marcio Seligmann

Dia 14/11 - às 17:00h

- ÍNULA NIÚLA - Michel Sleiman

Dia 14/11 - às 18:30h

- PRIMOS - HISTÓRIAS DA HERANÇA ÁRABE E JUDAICA - Adriana Armony e Tatiana Salem Levy

Dia 15/11 - às 13:00h

lança 'Autores e Ideias' di...

Clarice, de Benjamin Moser será lançado na Feira d...

Moacyr Scliar lança 'Eu vos abraço, milhões' dia 1...

Selma Vasconcelos autografa o livro João Cabral de...

Eva Schloss participa da Feira do Livro de Pernamb...

Cyl Gallindo autografa 'A Intimidade da Palavra'

O livro 'A Cultura Alimentar Judaica em Pernambuco...

Os Dias da Peste de Fábio Fernandes

Newton Moreno lança As Centenárias & Maria do Carl...

Roberto Bedrikow lança o Código de David

Nadia Battella Gotlib lança o livro Clarice Fotob...

Beto Brito autografa Bazófiás

Poeta José Inácio Vieira de Melo lança Roseiral

Beto Bezerra lança Por Trás do Muro

Jaques Kano autografa Jornada de volta ao crucifíc...

Luciana Lyra lança Guerreiras no dia 12/11, às 16h...

Feira do Livro agita mercado editorial na Flipoorto...

Twitter

@jessizr **por favor encaminhe seus dados para feiradolivrope@gmail.com!** 2 days ago

@jessizr **mandamos DM para vc!** 2 days ago

@jessizr **ganhou o livro Chabadabadá de @xicosa. Parabéns! Link do sorteio aqui:** <http://sorteio.me/1rkt> 2 days ago



Desde 1993, as mulheres do povoado dramatizam o episódio histórico

Investigação sobre os efeitos míticos na construção de obras teatrais aproxima criação de pesquisadora pernambucana do trabalho das mulheres de Tejucupapo

Histórias de guerreiras

LUZIA BARROS/DIVACO

Luzia Maria da Silva, 63 anos, é uma típica mulher de Tejucupapo. Não por acaso, é "voz" desse pequeno povoado de 20 mil habitantes, localizado a cerca de 63 quilômetros do Recife, que parece apegado do mapa de prioridades da administração pública. Casou aos 18, ficou viúva aos 29, teve oito filhos (três morreram), trabalhou para fora, engromou, passou, jogou do bilho e hoje respira aliviada como funcionária pública - trabalha como auxiliar de enfermagem da unidade mista da prefeitura de Coíana. Dona Luzia foi uma das fundadoras do Clube das Mães da cidade, mais tarde transformado em Associação Hemênas de Tejucupapo, que desde 1993 responde pela montagem do espetáculo *A Mulher das guerreiras*, encenado sempre no último domingo de abril, nas trincheiras cavadas pelas guerreiras ancestrais daquela cida-

de sua mítica, numa pesquisa que começou com a montagem de um espetáculo de conclusão de curso, *Joana In Arretr* (2001), que dirigiu e encenou, e seguiu com o mestrado na Unicap, do qual recebeu o título de mestre em 2007. Luzia não é de Tejucupapo, mas também pode ser considerada uma guerreira. Estudou Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), lá fez uma especialização em História da Arte, atuou no Teatro de Amadores de Pernambuco, participou do *Plano de Criação de Nova Brasília*, e de montagem no Centro de Artes da UFPE. Sonhou com Joana D'Art e foi atrás

gens de *Joana In Arretr* (2005), *Colibri* (2006) e *Como* (2007) - estava interessada nos ecos de uma "máscara da guerra" no imaginário popular. Inspirada na pesquisa que desenvolvia sobre os efeitos míticos na construção de obras teatrais e coreográficas. Na investigação, aprofundada no doutorado de Artes da Unicap, ela refletiu sobre o papel da figura heroica como uma máscara ritual dela mesma, mas ainda não conhecia a história das mulheres de Tejucupapo. Até que o livro *Espólio*, de Cláudio Bezzerra (ver matéria vinculada) caiu em suas mãos. "Nun-

ca tinha ouvido falar sobre o episódio histórico nem sobre a história das guerreiras. Achei incrível, fiquei me perguntando sobre as mulheres de Tejucupapo do presente". Conseguiu os contatos e arrumou as malas.

Com base nas pesquisas de campo iniciadas naquele ano, Luzia passou a trabalhar a ideia de mito como processo de aprendizagem, utilizando como lastro teórico o pensamento do sociólogo Gilberto Ran e as teorias da performance de Mario Cosentino. Outra exploração que imbuzia o texto era a ideia de que é possível debaterse não por determinações dos mitos, em determinadas fases

● Continua em página D1 e D2

DIARIO DE PERNAMBUCO

SÁBADO Recife, 25 de abril de 2009 Nº 115

FUNDADOR DO DIÁRIO CHATEAUBRIANT
O JORNAL MAIS ANTIGO EM CIRCULAÇÃO NA PERNAMBUCO - 1822



A eterna guerra das mulheres de Tejucupapo

Acontece hoje a última apresentação do espetáculo Guerreiras, em que as atrizes da Companhia Duas de Criação, reinterpretem os mitos do feminino e homenageiam A batalha das heroínas, espetáculo encenado há 16 anos pelas mulheres de Tejucupapo. VIVER D1

editor Marcelo Pereira marcelop@jc.com.br
editores-assistentes Flávia de Gusmão fgusmao@jc.com.br
Carol Almeida calmeida@jc.com.br
fale conosco (81) 3413-6180

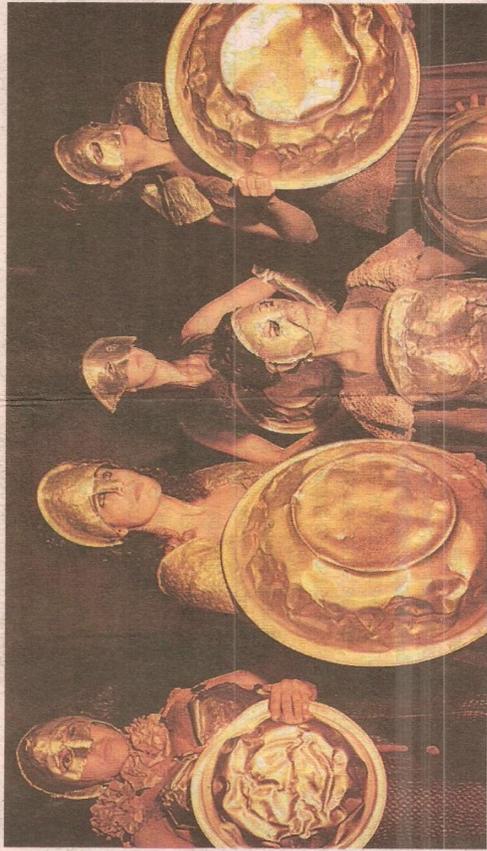
caderno C

Jornal do Commercio Recife, 15 de abril de 2009 - quarta-feira | www.jc.com.br/caderno C

» ARTES CÊNICAS

Sobre grandes mulheres e mitos

Da francesa Joana d'Arc às guerreiras goianenses de Tejucupapo há um longo caminho — mas um simples atalho, o do mito, pode servir como ferramenta para unir estas mulheres. Foi utilizando essa idéia que a atriz, diretora e dramaturga Luciana Lyra, ao lado da bailarina Viviane Madureira e das atrizes Cris Rocha, Katta Daher e Simone Evaristo, criou o espetáculo **Guerreiras**, visto hoje ao ar livre, no Campus da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Luciana, um dos maiores destaques da peça



Fotos: Shimba/Divulgação

Assombrações do Recife Velho (ao lado de Paulo de Castro e seu inesquecível Frei Caneca), baseou-se na vida atual das moradoras da comunidade, que, no século 17, foi invadida pelos holandeses, provocando um levante das mulheres que ali residiam. É importante esclarecer: **Guerreiras** se utiliza desse conhecido fato — já encenado pelas próprias mulheres de Tejucupapo — mas ele surge diluído nos próprios relatos daquelas que incorporam todos os dias o comum e o histórico.

ELENCO Espetáculo **Guerreiras** recebeu consultoria dramaturgica de Newton Moreno, do Fofos Encenam

» Continua na página 3

» TEATRO



Divulgação

CORES Silvestre assina figurino

Tejucupapo é visto como um presente inspirador

Cada uma das atrizes-criadoras envolvidas neste projeto escolheu uma das mulheres de Tejucupapo para servir de "guia" cênico

» Continuação da página 1

“Nós não dramatizamos a história, nos baseamos no trabalho delas, na máscara de guerreiras que elas usam na vida cotidiana. Olhamos a maneira como elas lidam com seus próprios mitos no dia a dia”, diz Luciana Lyra sobre a opção de contar o que se passa na Tejucupapo de hoje.

Assim como no grupo Os Fofos Encenam (do qual participam Cris Rocha, Katia Daher, Simone Evaristo e Luciana Lyra), a memória é artefato precioso da pesquisa, servindo como um dos fios condutores. “Seguimos um triplice caminho: o dos mitos femininos e como eles dialogam com as mulheres de Tejucupapo, a própria história e os mitos pessoais de cada uma, as memórias de família”, explica a atriz, que encara aqui a sua segunda incursão na dramaturgia (a primeira foi em *Anexo secreto*). A montagem faz parte da pós-graduação que Luciana realiza na Unicamp, onde pesquisa justamente as heroínas goianasenses. Antes, no mestrado, ela estudou o mito Joana d’Arc, realizando uma inesperada interlocução da santa guerreira com a linguagem do cavalo marinho. *Joana in cárcere*, nome do projeto, foi apresentado durante a conclusão do mestrado de Luciana. “Nessa época, vi o documentário sobre a batalha em Tejucupapo e fiquei encantada. Fui até lá e conversei com Dona Luzia”, lembra, citando a coordenadora do grupo que encena anualmente o conflito, Luzia Maria da Silva. Ela, aliás, estará hoje, às 16h, na abertura do projeto, numa palestra ainda realizada pela professora Luzilá Gonçalves e a própria Luciana Lyra.

O feminino também foi abordado em outro espetáculo, *Calunga* (2006), onde Viviane Madureira, num bonito solo, incorporou dançando as simbologias que envolvem a boneca-símbolo do maracatu rural. Como se vê, a análise dos arquétipos e da mitologia a respeito das mulheres é tema recorrente das atrizes-pesquisadoras.

Segundo Luciana Lyra, cada uma das atrizes-criadoras escolheu uma das mulheres de Tejucupapo para servir de “guia” cênico, de inspiração. Sotaques e memó-

rias vão sendo costurados em cena, num espetáculo que segue mais os padrões teatrais do que a linguagem da dança, embora esta esteja presente. “Há uma brincadeira com os ciclos das mulheres, o engravidar, parir, menstruar. Revisitamos também o conflito hoje, onde se luta contra outros holandeses, atualmente transfigurados em diversas outras coisas, da carência em relação a educação até a política.”

A dramaturgia teve consultoria de Newton Moreno, que capitaneia os Fofos em São Paulo. Além dele, outros craques prestam seu auxílio luxuoso a *Guerreiras*: Alessandra Leão assina a direção musical (além da trilha sonora original), enquanto o estilista Gustavo Silvestre realizou os figurinos.

As apresentações acontecem hoje e amanhã atrás do prédio do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE, às 19h, seguindo para o Sítio da Trindade nos dias 17, 18 e 19, às 20h. Nos dias 23, 24 e 25, a peça será levada até Tejucupapo, “devolvendo” parte do riquíssimo presente que as mulheres locais concederam para as cinco atrizes. No hall do CAC, uma exposição mostra o processo de criação e pesquisa realizada em janeiro da Duas de Criação (formada por Luciana e Viviane), com fotos de João Maria e Shima.

viver

TEATRO // Espetáculo *Guerreiras*, inspirado em fato histórico do século 17, inicia temporada hoje

Mulheres e mitos de Tejucupapo

Marcio Shimabukuro/Divulgação

Um grande evento na tarde de hoje, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), marca o encontro entre as mulheres guerreiras de Tejucupapo e uma história de superação e heroísmo. No Centro de Artes e Comunicação (CAC), a Companhia Duas de Criação estreia a curta temporada do espetáculo *Guerreiras*. A programação começa às 16h com palestra da professora Luzilá Gonçalves, de Dona Luzia Maria da Silva e de Luciana Lyra, responsável pela montagem e pelo trabalho de pesquisa.

As próprias heroínas de Tejucupapo vão se apresentar às 17h30 em uma roda de coco no hall do CAC, em apresentação única. O espetáculo montado pela Duas de Criação será às 19h e toda a programação é aberta ao público.

O mito da mulher guerreira eclodiu em Tejucupapo, distrito de Goiana, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, no ano de 1646. Na época, donas de casas, "pescadeiras", cortadoras de cana, enfrentaram e venceram os holandeses no Monte das Trincheiras. Uma das principais propostas do espetáculo *Guerreiras*, montado pela artista e acadêmica Luciana Lyra e equipe, é defender que o mito da heroína continua a ecoar na luta cotidiana das tejucupapenses e das mulheres de hoje.

A montagem busca afirmar a experiência universal do mito, unin-



Peça da Companhia Duas de Criação tem direção de Luciana Lyra e será apresentada no Centro de Artes da UFPE

do teatro e dança. Além do universo das mulheres de Tejucupapo, a força de outros arquétipos femininos também tece o universo hiper-naturalista de *Guerreiras*. Segundo Lyra, as quatro atrizes que compõem o espetáculo junto a ela – Cris Rocha, Kátia Daher, Simone Evaristo e Viviane Madureira – também são co-responsáveis pela criação. A trilha sonora é de Alessandra Leão, a cenografia de Anselmo Madureira e Vânia Medeiros e os figurinos de Gustavo Silvestre.

A interlocução entre *Guerreiras* e o ambiente acadêmico é um dos pontos altos da produção de Luciana Lyra, revelando suas raízes. A montagem é parte do seu doutora-

do na Unicamp – a exemplo do que foi a montagem *Joana in cárcere*, baseada no mito da guerreira Joana d'Arc e encenada no Recife em 2001, a qual foi fruto de sua pesquisa de mestrado, na época.

Luciana Lyra explica que sempre caminhou entre os dois lados, sem deixar de atuar enquanto se dedicava às pesquisas do doutorado. "A investigação (deste doutorado) é a relação das mulheres de Tejucupapo com suas míticas antecessoras, desvelada na encenação do espetáculo *A batalha das heroínas*, comandado por Luzia Maria da Silva desde 1993", explica.

A *batalha das heroínas*, encenada anualmente pelas atrizes amado-

ras de Tejucupapo, já rendeu documentário, livros, composições musicais e alguns registros em revistas e jornais, mas é a primeira vez que inspira um trabalho acadêmico e um espetáculo teatral. A história das heroínas de Tejucupapo e as pesquisas de Lyra foram abordadas em detalhes pelo *Diário*, em reportagem publicada em janeiro deste ano.

Amanhã haverá apenas o espetáculo, enquanto na sexta-feira, sábado e domingo, será às 20h no Sítio da Trindade, também gratuito. *Guerreiras* ainda terá uma apresentação no Monte das Trincheiras, em Tejucupapo, novamente com apresentação das heroínas de lá.

PROGRAMA

DANÇA

UFPE é palco das "Guerreiras"

O espetáculo "Guerreiras", que conta a história das heroínas de Tejucupapo, estreia hoje, em curtíssima temporada (hoje e amanhã), nos jardins do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Federal. A escolha de fazer a montagem ao ar livre foi feita de propósito, para ajudar a compor a atmosfera da vida dessas mulheres que ficaram famosas por terem enfrentado, e vencido, os holandeses na batalha do Monte das Trincheiras, em 1646. "A ideia é trazer um pouco do universo do campo de batalha. Usamos as narrativas e histórias de vida como inspiração para o que contamos no espetáculo, claro que de forma poetizada, unindo o teatro e a dança", diz Luciana Lyra, que assina o texto e a direção da montagem.

Antes da peça, a partir das 16h, uma palestra com participações da própria Luciana, da professora da UFPE, Luzilá Gonçalves, e da diretora do espetáculo "Batalha das heroínas", encenado por mulheres da comunidade do Tejucupa-



Divulgação

AS MULHERES de Tejucupapo são tema do espetáculo

po, Luzia Maria Silva, vai debater o assunto com os presentes. E uma exposição com fotos de João Maria e Márcio Shimabukuro, montada no hall, vai ajudar a revelar um pouco mais do universo dessas mulheres. Além das duas apresentações no CAC, o grupo também se apresenta no Sítio da Trindade e no Monte das Trincheiras, palco real da batalha. "Queremos fazer uma permuta de experiências. Durante todo o processo de montagem trabalhamos em oficinas com as mulheres da co-

munidade, vivenciando o cotidiano numa espécie de laboratório artístico. Agora, tivemos o compromisso de voltar com o resultado para que elas possam vê-lo", destaca Luciana.

► SERVIÇO

Guerreiras
Quarta (15) e Quinta (16), às 19h,
no campus da UFPE
Sexta (17), Sábado (18) e
Domingo (19), às 20h, no Sítio da
Trindade
Quinta (23), Sexta (24) e Sábado
(25), às 18h, no Monte das
Trincheiras
Entrada Gratuita

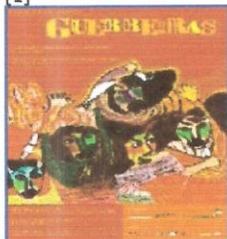


Espetáculo teatral resgata história das heroínas de Tejucupapo - PE

Publicado por [Jonara Medeiros](#)

Dia 15 de abril de 2009 @ 12:45 em [Notícias](#), [Regional Nordeste](#), [Representações Regionais](#)

[1]



No Centro de Artes e Comunicação da UFPE, haverá exposição do artesanato de Tejucupapo e roda de coco das mulheres

Um espetáculo teatral que retrata a história das heroínas de Tejucupapo fará sua estréia no Recife hoje (15). Haverá ainda apresentações na cidade até o dia 19 de abril, quando a peça segue para Tejucupapo, distrito de Goiana, na Mata Norte pernambucana.

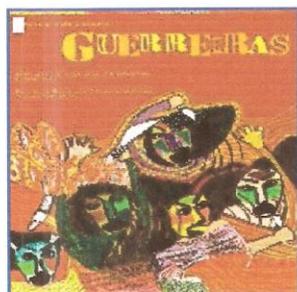
Durante a invasão holandesa em Pernambuco, em 1645, o distrito de Tejucupapo foi um dos redutos de resistência. A história das heroínas de Tejucupapo surgiu após uma batalha no Monte das Trincheiras, na qual as mulheres do povoado enfrentaram uma tropa de cerca de 600 soldados holandeses.

As cinco apresentações do Recife acontecerão nos dias 15 e 16 de abril, no Centro de Artes e Comunicação da [2] [Universidade Federal de Pernambuco](#) (UFPE). No dia 15, às 16h, a palestra de abertura vai contar com a presença das professoras Luzilá Gonçalves (UFPE), Luciana Lyra e Luzia Maria da Silva, diretora do espetáculo "A Batalha das Heroínas".

Haverá também exposição do artesanato de Tejucupapo e roda de coco das Heroínas Tejucupapenses. A estréia será às 19h. Já no dia 16, o grupo participa de um bate-papo com os alunos de teatro e dança no Mini-Auditório 2 do CAC, às 16h, seguido pela apresentação da peça, também às 19h.

Nos dias 17,18 e 19 de abril, o espetáculo será levado ao Sítio da trindade, às 20h, na zona norte do Recife. De lá, o grupo segue para Tejucupapo, onde se apresenta no Monte das Trincheiras, durante os festejos das heroínas de Tejucupapo, nos dias 23, 24 e 25 de abril.

[3]



Guerreiras, é uma realização da Companhia Duas de Criação, Direção Geral e Dramaturgia: Luciana Lyra

O espetáculo "Guerreiras" é realizado pela companhia "Duas de Criação" e patrocinado pelo [4] Funcultura de Pernambuco. A peça conta com a direção de movimento e preparação corporal é de Viviane Madureira e participação das atrizes-criadoras: Cris Rocha, Katia Daher, Simone Evaristo, Luciana Lyra e Viviane Madureira.

A trilha sonora é de Alessandra Leão, o desenho de luz de Luciana Raposo, o cenário de "Duas de Criação", Anselmo Madureira e Vânia Medeiros, que assina também a arte gráfica. Os figurinos são de Gustavo Silvestre e a consultoria dramaturgica, de Newton Moreno. Na produção executiva está Karla Martins e assessoria de produção de Leonardo Lyra. Fotografias e vídeo de João Maria e Márcio Shimabukuru.

Outras informações:
Carla Carvalho - carlacrego@gmail.com ou 81 9922-5225

Ministério da Cultura - MinC: <http://www.cultura.gov.br/site>

URL do artigo: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/04/15/espeticulo-teatral-resgata-historia-das-heroinas-de-tejucupapo-pe/>

Espetáculo teatral resgata história das heroínas de Tejucupapo

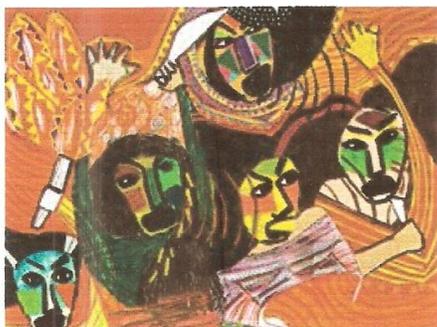


Foto: Detalhe do cartaz da peça "Guerreiras", que conta a história das heroínas de Tejucupapo

Um espetáculo teatral que resgata a história das heroínas de Tejucupapo fará sua estreia no Recife na próxima quarta-feira (15). Haverá ainda apresentações na cidade até o dia 19 de abril, quando a peça segue para Tejucupapo, distrito de Goiana, na Mata Norte pernambucana.

Durante a invasão holandesa em Pernambuco, em 1645, o distrito de Tejucupapo foi um dos redutos de resistência. A história das heroínas de Tejucupapo surgiu após uma batalha no Monte das Trincheiras, na qual as mulheres do povoado enfrentaram uma tropa de cerca de 600 soldados holandeses.

As cinco apresentações do Recife acontecerão nos dias 15 e 16 de abril, no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). No dia 15, às 16h, a palestra de abertura vai contar com a presença das professoras Luzilá Gonçalves (UFPE), Luciana Lyra e Luzia Maria da Silva, diretora do espetáculo "A Batalha das Heroínas".

Haverá também exposição do artesanato de Tejucupapo e roda de coco das Heroínas Tejucupapenses. A estréia será às 19h. Já no dia 16, o grupo participa de um bate-papo com os alunos de teatro e dança no Mini-Auditório 2 do CAC, às 16h, seguido pela apresentação da peça, também às 19h.

Nos dias 17, 18 e 19 de abril, o espetáculo será levado ao Sítio da trindade, às 20h, na zona norte do Recife. De lá, o grupo segue para Tejucupapo, onde se apresenta no Monte das Trincheiras, durante os festejos das heroínas de Tejucupapo, nos dias 23, 24 e 25 de abril.

O espetáculo "Guerreiras" é realizado pela companhia "Duas de Criação" e patrocinado pelo Funcultura de Pernambuco. A encenação, a direção geral e a dramaturgia são de Luciana Lyra, a direção de movimento e preparação corporal é de Viviane Madureira. A peça conta ainda com a participação das atrizes-criadoras: Cris Rocha, Katia Daher, Simone Evaristo, Luciana Lyra e Viviane Madureira.

A trilha sonora é de Alessandra Leão, o desenho de luz de Luciana Raposo, o cenário de "Duas de Criação", Anselmo Madureira e Vânia Medeiros, que assina também a arte gráfica. Os figurinos são de Gustavo Silvestre e a consultoria dramática, de Newton Moreno. Na produção executiva está Karla Martins e assessoria de produção de Leonardo Lyra. Fotografias e vídeo de João Maria e Márcio Shimabukuru.

SERVIÇO:

Espetáculo "Guerreiras"

Recife

Quando: 15 e 16 de abril, às 19h

Onde: Centro de Artes e Comunicação da UFPE, na Cidade Universitária

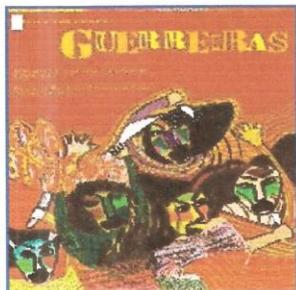
Quando: de 17 a 19 de abril, às 20h

Onde: Sítio da Trindade

Goiana

Quando: de 23 a 25 de abril, às 18h

Onde: Monte das Trincheiras, em Tejucupapo



Guerreiras, é uma realização da
Companhia Duas de Criação,
Direção Geral e Dramaturgia:
Luciana Lyra

O espetáculo "Guerreiras" é realizado pela companhia "Duas de Criação" e patrocinado pelo [4] [Funcultura](#) de Pernambuco. A peça conta com a direção de movimento e preparação corporal é de Viviane Madureira e participação das atrizes-criadoras: Cris Rocha, Katia Daher, Simone Evaristo, Luciana Lyra e Viviane Madureira.

A trilha sonora é de Alessandra Leão, o desenho de luz de Luciana Raposo, o cenário de "Duas de Criação", Anselmo Madureira e Vânia Medeiros, que assina também a arte gráfica. Os figurinos são de Gustavo Silvestre e a consultoria dramaturgica, de Newton Moreno. Na produção executiva está Karla Martins e assessoria de produção de Leonardo Lyra. Fotografias e vídeo de João Maria e Márcio Shimabukuru.

Outras informações:
Carla Carvalho - carlacrego@gmail.com ou 81 9922-5225

Ministério da Cultura - MinC: <http://www.cultura.gov.br/site>

URL do artigo: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/04/15/espetaculo-teatral-resgata-historia-das-heroinas-de-tejucupapo-pe/>

C2 >> DIARIO DE PERNAMBUCO - Recife, terça-feira, 6 de janeiro de 2009

LUCE PEREIRA

diario urbano

luce.pereira@diariodepernambuco.com.br

Guerreiras // A atriz e diretora Luciana Lyra se muda para Tejucupapo em companhia de cinco atrizes que atuam em *Guerreiras*, peça inspirada nas heroínas do lugar. O grupo fará estudo de personagens e oferecerá oficina gratuita de teatro às mulheres, enquanto se prepara para a exibição, em abril, do trabalho – no Recife e na própria cidade.

Jornal do Commercio | Recife, 3 de janeiro de 2009 | sábado

repórter jc

» **Guerreiras**

A atriz Luciana Lyra e a bailarina Viviane Madureira levam a Cia. Duas de Criação para Tejucupapo, na próxima semana. Com **Guerreiras**, peça sobre as heroínas tejucupapenses.

FOLHA DE PERNAMBUCO

2

SEXTA-FEIRA

Recife, 2 de janeiro de 2009

■ **LUCIANA** Lyra coordena as atrizes do elenco da peça “Guerreiras”, que estréia em abril, sobre as heroínas de Tejucupapo, em laboratório *in loco* no distrito de Goiana.



Mapa Estratégico
Dramaturgia de Guerreiras









Material Impresso
Espectáculo 'A Batalha das Heroínas'



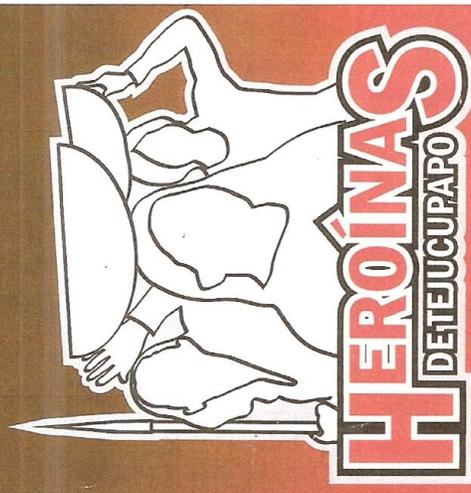
Programação:

<p>23/Abril - Quinta-feira</p> <p>13:30 - 17:30 - Oficina de teatro de forma animada;</p> <p>19:00 - 23:00 - Apresentação de Grupos culturais;</p>
<p>24/Abril - Sexta-feira</p> <p>13:30 - 17:30 - Oficina de danças circulares;</p> <p>19:30 - 22:30 - Apresentação de Grupos culturais;</p> <p>23:00 - 24:00 - Show Musical;</p>
<p>25/Abril - Sábado</p> <p>08:00 - 17:00 - Evento social em Tejuicupapo;</p> <p>18:00 - 19:00 - Apresentação de peças teatrais locais;</p> <p>19:30 - 23:00 - Apresentações culturais;</p> <p>23:30 - Show Musical;</p>
<p>26/Abril - Domingo</p> <p>09:00 - 10:30 - Passeio Ciclístico do Povoado de Carne de Vaca para Tejuicupapo;</p> <p>11:00 - 12:00 - Sorteio de bicicletas para os participantes de passeio ciclístico;</p> <p>14:00 - 16:00 - Apresentação do Teatro Heroínas de Tejuicupapo;</p> <p>16:30 - 20:30 - Apresentação de Grupos Culturais;</p> <p>21:00 - Show musical.</p>

PATROCÍNIO CULTURAL:



ENCENAÇÃO TEATRAL



2009 - 16ª edição

o maior teatro ao ar livre da mata norte

de 23 a 26 de abril de 2009
Fazenda Megaó - Tejuicupapo
Goiana - Pernambuco



Sinopse

No mês de abril do séc. XVII, no povoado de Tejucupapo, onde hoje se encontra a fazenda Megaó, foi palco de um episódio que ficou marcado na história de Pernambuco, conhecido como a Batalha das Heroínas de Tejucupapo. Soldados Holandeses situados em Itamaracá, sem poder sair de sua região para procurar alimentos, ficaram doentes. Os soldados descobriram que o caju era um santo remédio fortificante, e de grande abundância em Tejucupapo. Alguns soldados saíram em busca da fruta, e decidiram atacar Tejucupapo. Conseguiram saquear o povoado por duas vezes, mas a terceira vez tiveram uma grande surpresa.

Vendo que seu batalhão era insuficiente para combater os soldados holandeses, o Major Agostinho Nunes chamou as mulheres para ajudar na batalha. Corajosamente atendendo a pedido do major, as mulheres foram lutar usando como armas: Água quente, pimenta, chucos e enxadas. E entre as mulheres que lutaram se destacaram: Maria Camarão, Maria Quitéria, Maria Clara e Maria Joaquina.



O Teatro conta com a participação de mais de 200 atores da comunidade.

Não há atores profissionais, os atores são todos da comunidade local que atuam com muito entusiasmo e com uma alegria contagiante.

A encenação conta com um figurino que se adequa a época da narrativa. A peça é narrada pela idealizadora do teatro, a Sra. Luzia que relata todos os acontecimentos e existem vários outros personagens que se destacam.



Produção

Coordenação Geral: Clóvis Neto

Coordenação Executiva: José Augusto

Layout: Carlos Eduardo

Francisco Brandão

Coordenação Técnica: Cássia Araújo

CADES - Centro de Assessoria e Desenvolvimento Comunitário

Av. do Povo, 100 - Centro - Goiana-PE

Fone: (81) 3626-1379

e-mail: cades.ong@gmail.com

Ficha técnica

Companhia de teatro Heroínas de Tejucupapo fundada em 12 de outubro de 1993.

Luzia Maria da Silva: Criação, Pesquisa e texto.

José Augusto da Silva Neto: Direção

Marcos Souza: Co-Direção

Deyse da Silva: Secretária.

Eva da Silva: Coordenadora Geral.

Cristiane Santos 1ª tesoureira.

Carmem Lúcia: 2ª tesoureira.

Severina de Oliveira e Edinalda

Nascimento: Conselheira.

Produção

Produtor Executivo: Jaquitan Manuel da Silva
Produtor Cultural: Rubens Belarmino de Oliveira
Equipe de Marketing: Fernando Messias (Gdhê)
Douglas Daniel

Supervisão: Ana Patrícia
Divulgação: Anna Karulina
José Atônio

Jonatan Silvano
Programação do Evento: Maria do Socorro

Geruza Maia
Jeckson Gonçalves

Criação e Edição de Textos: Jocieleide Mendonça
Designer Gráfico: Jaquitan Filho
Logística: Rozil Carvalho

NGA Consultoria - Rua Siqueira Campos, 2º Andar, sala 05
Goiana - PE - Fone: (81) 3626 - 3606
E-mail: nga_consultoria@hotmail.com



Local onde realmente
aconteceu a Batalha em 1646

Agradecimentos:

Governador - Eduardo Campos
Prefeito - Henrique Felton
Secretário de Turismo de Goiana - Cássio Andrei
Diretor de Turismo de Goiana - Jó Santana
Presidente de Fundarpe - Luciana Azevedo
Carlos Alberto Carvalho Correia (Fundarpe)
Maria Roseane Correia de Santana (Fundarpe)
Presidente do Núcleo Nassau - Neide Marques
Presidente do SESC - Josias Albuquerque
Josenildo Alves
Pedro Martins
Fernando Messias (Gdhê)
Junior Canibal
Marcus Vinícius

Incentivo Cultural:



Apoio:



Realização:



XIV ANC Heróicas de Tejucupapo



29 de Abril de 2007
Tejucupapo - Goiana
Pernambuco

Sinopse

A Batalha das

eroínas de Tejucupapo

urante a invasão holandesa em Pernambuco ouve um episódio, que ficou conhecido como batalha das Heroínas de Tejucupapo.

m Itamaracá, os holandeses sitiados sem poderem ir de suas fortificações para procurar alimentos entraram escurbuto, logo descobriram que o cajá era um santo amido.



im, com cerca de 600 soldados, sob a liderança do Almirante Lichthart, resolveram atacar Tejucupapo, usando encontrar pouca resistência, desembarcaram na aldeia onde havia poucos homens, mas tiveram de bater em retirada.

vamente, os holandeses avançaram, mas desta entraram em cena as mulheres em defesa dos maridos. Elas lutaram bravamente contra os andeses usando como armas: água quente, menta, chuços e enxada, e assim expulsaram os asores da povoação de Tejucupapo no dia 24 de Abril de 1646.

Ficha Técnica

Companhia de Teatro Heroínas de Tejucupapo fundada em 12 de outubro de 1993.

Luzia Maria da Silva: Criação, Pesquisa, Texto e Direção de Elenco.

José Augusto da Silva Neto: Vice-diretor e Ensaios. Carlos Carvalho (Fundarpe): Sonoplastia, Trilha Sonora e participação especial nos ensaios.

Deysse da Silva: Secretária.

Eva da Silva Galvão: Coordenadora Geral.

Cristiane Santos: 1ª Tesoureira.

Carmem Lúcia: 2ª Tesoureira.

Severina de Oliveira e Edinalda Nascimento: Conselheiras.

Otávio: Técnico de Som.

Junior Canibal: Studio, trilha e sonoplastia.

Marcus Vinícius: Making Off - Televídeo Produções

PERSONAGENS PRINCIPAIS

MARIA JOAQUINA: Severina de Oliveira

MARIA QUITERIA: Raimunda Nonata

MARIA CAMARÃO: Selma da Silva

MARIA CLARA: Maria J. do Nascimento

MATEUS FERNANDES: Geovane J. de Lima

MAJOR AUGUSTINHO NUNES: Benjamim Gomes

ALMIRANTE LICHTHART: Abílio dos Santos

ELenco

Mulheres: Aurenita - Bezerra, Amanda Maria, Aurelina Bezerra, Betânia Vençeslau, Carmem Lúcia, Denise Gomes, Edenilda Nascimento, Ediana e Edilene de Andrade, Eliane Santana, Elza Gomes, Edivalda Maria, Geni Torres, Gercina Ribeiro, Gilvanete Silva, Iracema Laurinda, Ivanilda Maria, Josefa Maria, Jacira Maria, Maria dos Santos, Maria Lúcia, Márlene Ferreira, Marileide Joaquina, Edileuza da Conceição, Maria dos Santos, Maria da Silva, Maria Lúcia, Maria Rabelo, Maria do Rosário, Maria Lopes, Maria de Andrade, Maria José, Maria de Lima, Marcela de Souza, Marta Xavier, Maria Nely, Rosário da Conceição, Rita Batista, Rama, Severina do Nascimento, Severina Souza, Tatiana Aquila, Zíbia dos Neves, Idelina Albertim, Morgana Galvão, Irécia da Cruz, Maíza Amorim, Maria Leitão, Célia Dias, Maria José, Jaciara Rufino, Gerança Lopes, Zilda Ferreira.

jeatne da Silva, Luciano Vieira, Djanete Alves, Ulietza Pivonne, Nejatne de Carvalho, Selma Dias, Maria das Neves, Mônica Fernandes, Suesandra Oliveira, Edna do Nascimento, Maria da Mota, Jeanne Fialho, Alcinda Bezerra, Josefa Cabral.

Índio: Sandoval Correia.

Índias: Ana Paula, Ana P. Da Silva, Camila de Souza, Daniele Marques, Emanuela Freitas, Gleiciane Dantas, Jayane Melo, Jacilene de Oliveira, Juliete Rafaela, Janaina Maria, Joana Paula, Luana Ferreira, Marília Ramos, Maria Aparecida, Maria Luzia, Maria Jalisa, Maria da Conceição, Maria de Souza, Natally Valério, Rosângela Maria, Renata Maria, Roziele Lopes, Sílvia Patrícia, Verônica Maria.

Camponeses: Alessandro Antônio, Antônio Rufino, Alef Floro, Alzenildo de Lima, Cidley Alexandre, Diego Jorge, Diego Pereira, Everson Albuquerque, Emerson Albuquerque, Eduardo Francisco, Everton Francisco, Evandro Francisco, Fernando Tavares, Edival Cabral, Ialeson Batista, Ivanildo Camilo, Iranã Souza, Ideibrando José, Jeybson Andrade, José Severino, José Carlos, Jordelles Augusto, Josemar Santana, José Feliciano, José André, José Márcio, José Mariano, Jefferson Apolônio, José Edson, Luiz Paulo, Leonardo Luiz, Mauro Sérgio, Manoel Inácio, Manoel Antônio, Luiz Felipe, Natalício Caetano, Orlando Ferreira, Pedro Diego, Severino Carneiro, Samuel Alves, Thiago Ferreira, Wellington Martins, Ulisses Augusto.

Holandeses: Abílio José, Antônio Batista, Ariston Santana, Antônio Júlio, Adriano Silva, Célio Gomes, Adnaldo Joaquim, Elves Albertim, Eduvaldo Joaquim, Giliard Soares, Giliard Fortunato, Gemilson Gomes, Gilson Marques, Isaias Fidelis, Israel Fidelis, Ivan José, José Eduardo, José André, José Gercino, José Carlos, Jonas Mendonça, José Antônio, Leandro Antônio, Luciano Inácio, Luiz Carlos, Manoel Pedro, Pedro Ferreira, Ronaldo da Costa, Sandro José, Valdir Francelino.



Peça Teatral ao ar livre

Tejucupapo

A Batalha para reconhecer heroínas



O período de ocupação de Pernambuco pelos holandeses, entre 1630 e 1654, foi um dos mais documentados da história do Brasil. Apesar de vastas e diversificadas bibliografias e documentações visuais, parece contraditório que importantes episódios e personagens dessa etapa da história brasileira – como a *Batalha de Tejucupapo*, quando ocorreu, pela primeira vez no Brasil, a participação de um coletivo de mulheres em um conflito armado – ainda estejam desconhecidos, sejam pouco investigados ou carentes de registros precisos.

Por Luciana Lyra
redacao@nordestevinteum.com.br

A Batalha das Trincheiras, como também é conhecido o episódio, ocorreu num tempo de precárias condições de vida, de produção açucareira desorganizada, de fuga de negros, de quilombos consolidados em Pernambuco. Em uma das poucas abordagens sobre o fato, o historiador Frei Manoel Calado relata que, em 1646, numerosa tropa de soldados holandeses ao ten-

tar ocupar a vila de Tejucupapo, foi rechaçada pela população, quase sem armas, num combate no qual as mulheres deram o tom da diferença.

Passados mais de 300 anos da Restauração Pernambucana, pouco mudou no pequeno distrito. De roçados de cana-de-açúcar e um manguezal, alguns séculos mais devastados do que o existente no Brasil colonial, extrai-se a substância de algumas

dezenas de famílias. A cata de mariscos corta as mãos, prejudica as colunas e corrói a beleza das mulheres descendentes daquelas históricas guerreiras.

Há de se frisar que foi também neste mesmo lugarejo marginal, em pleno século XX, que dona Luzia Maria da Silva, enfermeira do posto de saúde do lugar, repetia, constantemente, a expressão “sou uma heroína”, desempenhando este papel em todos os seus feitos, sem jamais ter ouvido falar com minúcias sobre batalha ocorrida ali, quando suas antepassadas tiveram importante função na resistência contra a invasão holandesa.

Em 1984, porém, um inesperado problema de saúde surgiu para mudar sua vida, recuperar a história de Tejucupapo, a identidade de mulheres e elevar a auto-estima de seus conterrâneos. Acometida de um nódulo em um dos seios, aportou em Recife, onde recebeu o apoio dos médicos e de uma colega enfermeira, que passou a tranquilizá-la sobre seu estado, repetindo, constantemente que “toda mulher de Tejucupapo é uma guerreira”. A reafirmação de seu fundamento fez-na estabelecer uma promessa a si mesma: a recuperação de sua saúde em troca da recuperação da história de Tejucupapo, da sua história.

Embora nunca tivesse assistido a um espetáculo cênico “oficial” em toda a sua vida, Dona Luzia arranjava tempo para escrever, dirigir e atuar, criando peças de teatro para propagar os ensinamentos bíblicos. Sua formação artística abraçava “apenas” as manifestações “oficiosas” do povo, como o coco, o pastoril e o bumba-meu-boi, tão presentes e basilares na constituição das sociedades da Mata Norte. O teatro, sem dúvida, foi a maneira mais sublime que dona Luzia encontrara para transformar a peleja das mulheres numa realidade restaurada, que passou a acontecer no último domingo de abril, ano após ano, desde 1993 até os dias de hoje, com o nome de A Batalha das Heroínas. A peça tem como protagonistas as próprias mulheres do lugarejo, “atrizes” recrutadas entre donas-de-casa, servidoras públicas e pescadeiras – como são chamadas aquelas que vivem da maré, catando mariscos para a venda na sede do distrito. No teatro, as mulheres trazem à tona as suas próprias vidas.

Por meio do teatro, a dimensão histórica da batalha antepassada segue com a força épica de um fato atual, que rege a vida de toda a comunidade, em particular das mulheres tejucupapenses. A Batalha das Heroínas marca o cotidiano e mantém acesa a chama da luta contra a pobreza e todas as suas conseqüências negativas. As mulheres aguerridas continuam a comandar o destino da comunidade, enquanto imagem. As mulheres de hoje ainda são guiadas por um espírito de luta que, segundo relatam, se deve ao fato de “correr nas veias o sangue de Maria Camarão, a grande heroína da Batalha das

O troféu intitulado *Tejucupapo; A mulher Nordeste VinteUm 2009*, promovido pela Revista Nordeste VinteUM, vem assim como forma de condecoração ao entrelaçamento destas mulheres heroínas de ontem com as histórias destas mulheres heroínas de agora, friccionando imagens do passado ao presente, no descortinar do *imaginário* de um nordeste vivo e atual.

Trincheiras”. Elas dizem que no dia-a-dia haverá momentos de recuar e avançar, mas “o sangue de Maria Camarão sempre vai correr nas veias”, por isso, jamais abandonarão o campo de batalha, sem que tenham nas mãos a bandeira da vitória.

Este processo de amálgama entre o fato histórico e toda uma rede de símbolos ligados à batalha, aos costumes, às crenças, narrativas e atividades do lugar, é, justamente, o responsável por impulsionar Dona Luzia a manter o espetáculo A Batalha das Heroínas, atuando sobre o passado em ação presentificado. O poder da peleja antepassada e da restauração ritual da imagem da batalha pelo teatro conduz o lugarejo na resistência à precariedade e na luta por melhores condições de vida.

O troféu intitulado *Tejucupapo; A mulher Nordeste VinteUm 2009* promovido pela Revista Nordeste VinteUm vem assim como forma de condecoração ao entrelaçamento destas mulheres heroínas de ontem com as histórias destas mulheres heroínas de agora, friccionando imagens do passado ao presente, no descortinar do imaginário de um Nordeste vivo e atual. A justa homenagem prestada pela Revista vem corroborar para afirmação da experiência universal do mito da heroína, apontando para as diferentes opressões, assim como as diversas formas de confronto e êxito das mulheres. NE



Luciana de F. Rocha P. de Lyra pesquisa acerca da comunidade de Tejucupapo e seu teatro, desde 2006, tomando como objeto do Doutorado em Artes na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp-SP). Esta mesma pesquisa também é parte do Núcleo de Antropologia da Performance e do drama - Napedra (Ppgas/USP e IA/Unicamp). A pesquisadora é Mestre em Artes pela unicamp, especialista em Ensino da História das Artes e das Religiões pela Ufrpe e docente do departamento de Arquitetura, Design e Artes Visuais da Universidade de Guarulhos-SP.

Setembro/2009

65 **NE**
Nordeste VinteUm



A HISTÓRIA DE TEJUCUPAPO

A BATALHA DAS TRINCHEIRAS ENSEJOU A PARTICIPAÇÃO, PELA PRIMEIRA VEZ NO BRASIL, DE UM COLETIVO DE MULHERES EM CONFLITO ARMADO

O período de ocupação de Pernambuco pelos holandeses, entre 1630 e 1654, é um dos mais destacados fatos da história colonial brasileira. As conquistas dos neerlandeses no Brasil atingiram seu ápice com Maurício de Nassau, administrador eficiente e conciliatório. Sob sua gestão (1637-1644) foi consolidada a ocupação militar de Pernambuco e a expansão de seu domínio se fez maior com a anexação do litoral das capitanias do Ceará, Sergipe e Maranhão. Ele, no entanto, fracassou na tentativa de conquistar a Bahia, sobretudo por falta de meios.

Se Nassau foi uma lenda e espalhou suas virtudes e fama pelo Nordeste, maior ainda foi o valor histórico de um episódio de perso-

nagens muito especiais. Em 24 de abril de 1646, ocorreu a famosa Batalha de Tejucupapo, na qual mulheres do lugarejo, hoje município de Goiana, Pernambuco, armadas de utensílios agrícolas e armas leves expulsaram os invasores holandeses, humilhando-os definitivamente. Esse fato histórico consolidou-se como a primeira e importante participação militar da mulher na defesa do território brasileiro.

A batalha das Trincheiras, como também ficou conhecido o episódio, veio a ser protagonizado num tempo duro de condições de vida e trabalhos precários, de produção açucareira desorganizada, de fuga de negros, de quilombos consolidados no Nordeste. O historiador Frei Manoel Calado, em uma das pou-

cas abordagens sobre o fato, narra o heroísmo das guerreiras de Tejucupapo, num combate no qual as mulheres deram o tom da diferença.

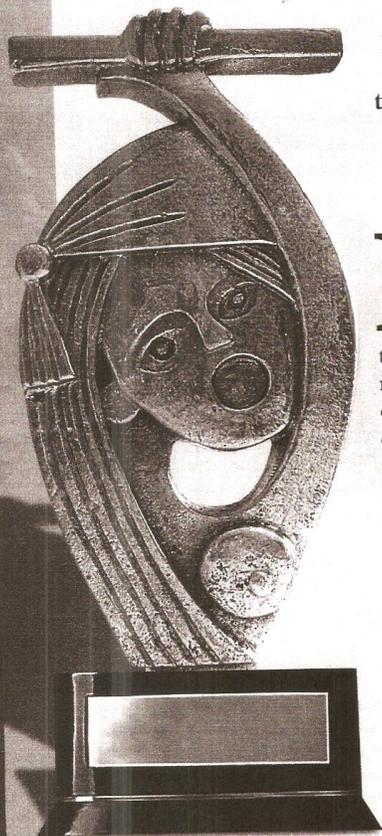
Se a história oficial pouco faz para preservar a memória de lendário fato, as mulheres de Tejucupapo não deixam por menos. Desde de 1993, que dona Luzia Maria da Silva, nativa comanda espetáculo teatral que tem como protagonistas as próprias mulheres do lugarejo, "atrizes", segundo relato da pesquisadora Lucina Lyra, recrutadas entre donas-de-casa, servidoras públicas e pescadeiras, como são chamadas aquelas que vivem da maré, catando mariscos para a venda na sede do distrito. "No teatro, as mulheres trazem à tona as suas próprias vidas", assinala Luciana Lyra.

TROFÉU TEJUCUPAPO

MULHER NORDESTE VINTEUM-EDIÇÃO 2009

A HOMENAGEM CORROBORA PARA A AFIRMAÇÃO DO MITO UNIVERSAL DA HEROÍNA

A Revista Nordeste VinteUm, em muito bom tempo e de maneira pioneira, instituiu o Troféu Tejucupapo – Mulher Nordeste VinteUm. O escopo da comenda tem motivos mais do que nobres, nobilíssimos para sermos superlativos. O troféu é, na realidade, um reconhecimento em vida às vitórias e conquistas destas guerreiras nordestinas, por naturalidade ou opção, empenhadas em atividades as mais diversificadas por este imenso chão de Graciliano.



O Troféu Tejucupapo leva a assinatura do conceituado artista plástico cearense **Audifax Rios**

E certamente o denodo e espírito público as distinguem das demais irmãs nordestinas. Perseverança, competência e generosidade cimentam caráter destas sementeiras da esperança de um mundo mais justo. Com efeito, os grandes vultos da história da humanidade trazem em relevo, como traço de personalidade, intrínseca bondade n'alma, verdadeira insígnia da magnitude humana. A comenda ousa também ao fazer um corte em traço cultural característico de nós outros brasileiros: homenagear alguém quando este está em território de Plutão. As pessoas não de receber reconhecimento e encômios ainda vivos como forma de gratidão de suas comunidades e justiça com suas histórias de vida. Essa há de ser a regra a partir desta iniciativa invulgar.

O objeto comemorativo de êxitos na luta pela cidadania e agradecimento ao valor histórico de mulheres engajadas, com destaque em seus respectivos campos de atuação, recebe o apoio institucional da Secretaria Especial da Mulher do Estado de Pernambuco e Governo do Estado do Piauí. E para

marcar a primeira edição do Troféu o Conselho Editorial da Revista Nordeste VinteUm escolheu, de forma unânime, como primeira mulher a ser distinguida com o laurel, a arqueóloga e diretora da Fundação do Museu do Homem Americano (Fumdhm), Niède Guidon.

Reconhece-se assim o trabalho desta paulista de Jaú, descendente de franceses, nordestina por opção, uma pesquisadora brasileira intrépida a defender o chão nosso de cada dia, a reescrever versão corrente da história demográfica do homem. Ainda que sob ameaças de morte, sabe captar em profundidade o sentido das vicissitudes e desenhar trajetória a ser pontificada nos anais da arqueologia mundial.

Destarte, o troféu Tejucupapo como bem definiu a pesquisadora e Mestre em Artes pela Unicamp e Diretora de teatro, Luciana Lyra, “vem assim como forma de condecoração ao entrelaçamento destas mulheres heroínas de ontem com histórias de agora friccionando imagens do passado ao presente, no descortinar do imaginário de um Nordeste vivo e atual.”

NE 28
Nordeste VinteUm

Janeiro ■ 2010

A GUERREIRA de Tejucupapo

Líder comunitária mantém viva a memória das mulheres que expulsaram os holandeses da vila pernambucana com pimenta em água quente e sua história vira filme

Alessandro Giannini

Quando era pequena, Luzia Maria da Silva, 55 anos, escutava uma história a respeito do local onde nasceu, a vila de Tejucupapo, distrito de Goiana, situado a 46 quilômetros do Recife. Ouvia o relato de como as mulheres dali botaram os holandeses para correr em 1646, numa batalha que ficou conhecida como a Epopéia das Heroínas de Tejucupapo. Hoje, Luzia, auxiliar de enfermagem de um posto de saúde local, comanda um espetáculo popular ao ar livre com 150 participantes, que mostra o modo de vida no século 17 e reproduz o fato histórico ocorrido há mais de três séculos. Todos os anos, a cidade recebe cerca de oito mil pessoas para acompanhar o evento. Este ano, uma equipe cinematográfica acompanhou os festejos para fazer um filme, *Tejucupapo*, que deve ser lançado na primeira quinzena de novembro. O diretor pernambucano Marcílio Brandão rodou na vila um curta-metragem semidocumental sobre a batalha e a experiência da líder comunitária. “A idéia do filme é fazer um paralelo entre as heroínas antigas e as de hoje”, diz ele, às voltas com a fase de edição.

Em 1646, os holandeses invadiram Tejucupapo em busca de comida. Com poucos homens e nenhuma arma de fogo na vila, um grupo de mulheres liderou a resistência e combateu os mosquetões inimigos com paus, pedras e uma mistura de água fervendo com pimenta. O local onde o pequeno exército feminino rechaçou os invasores serve de palco para a montagem popular, encenada sempre no último domingo de abril.

Tudo começou em 1993, quando Luzia teve problemas cardíacos e foi ao Recife para colocar um marca-passo. Internada, conheceu outra paciente que era de sua cidade e relembrou a batalha, além de reacender o seu interesse pela história que ouvia na infância. Quando melhorou, tomou como missão falar sobre o episódio. “Senti vontade de contar ao mundo que minha cidade existe”, conta ela, mãe de sete filhos, alguns já adultos.

De volta a Tejucupapo, falou primeiro com a avó, ainda viva, então com 104 anos. Depois procurou livros. Encontrou um título sobre o assunto, *Epopéia de Tejucupapo*, do jornalista pernambucano Mário Melo. Com a ajuda de

um dos filhos, escreveu o texto da peça, colocando-se como narradora. Organizou a encenação da invasão holandesa usando os moradores locais como atores. Em 1995 e 1996 a apresentação não aconteceu. Segundo ela, porque a prefeitura a proibiu de realizar o espetáculo. “Foi uma briga”, contou. “Eles queriam comemorar o dia da polícia e não queriam que a nossa peça interferisse.”

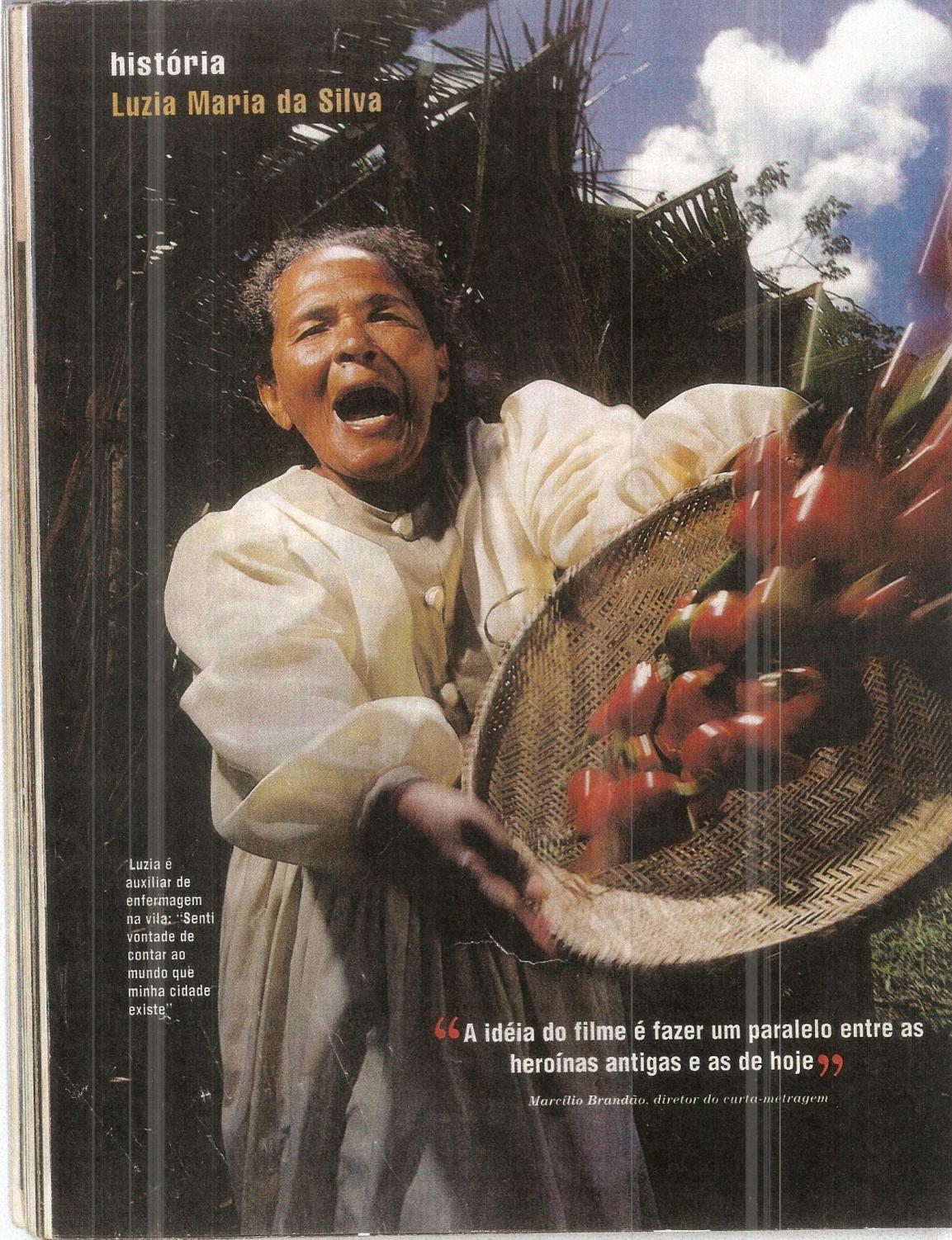
Mesmo sem apoio oficial, a realização de Luzia continua. Graças à produção do filme, o espetáculo ganhou figurinos

inspirados nas indicações do livro *Trajes Civis e Militares de Pernambuco Durante o Domínio Holandês* (1946). Autores da trilha sonora, Naná Vasconcelos, o baixista Décio Rocha e Maciel Salu, que toca rabeça – um violino rústico – participam de cenas tocando. Com um orçamento de R\$ 300 mil, o filme de 26 minutos será exibido num telão ao ar livre na vila. “Faremos uma grande festa”, diz o diretor. Se depender de Luzia Maria da Silva, a epopéia das tejucupapenses será conhecida no mundo: “Quero fazer disso uma Nova Jerusalém”. 



O curta será lançado em novembro, em telão na vila

FOTOS: EDUI LOFES



história
Luzia Maria da Silva

Luzia é auxiliar de enfermagem na vila: "Senti vontade de contar ao mundo que minha cidade existe"

“A idéia do filme é fazer um paralelo entre as heroínas antigas e as de hoje”

Marcílio Brandão, diretor do curta-metragem

HISTÓRIA // Encenação de *Heroínas de Tejucupapo* completa 15 anos com elenco de 210 atores da comunidade

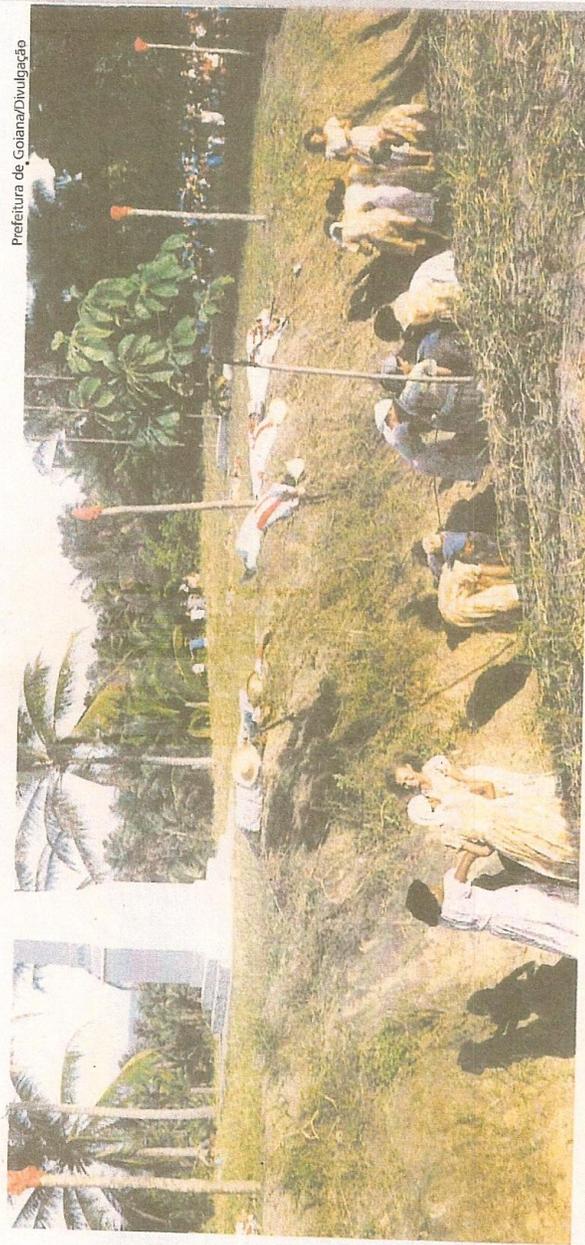
Batalha se renova em Goiana

Pernambuco foi pioneiro nas lutas nativistas no Brasil.

Mas muita gente não sabe que o Leão do Norte também foi *avant-garde* nos conflitos que envolvem os gêneros. Em 24 de abril de 1646, um grupo de mulheres liderado por Maria Camarão botou para correr os holandeses que invadiram a Vila de Tejucupapo em busca de alimentos, como o caju, com os quais pudessem se estabelecer na região, após várias "baixas" militares ocasionadas pela Insurreição Pernambucana.

O evento ficou marcado como um dos pontos fundamentais para a expulsão dos invasores batavos do estado. Muniadas de pedaços de madeira, água fervente, panelas e pimentas, as mulheres de Tejucupapo renderam o inimigo e entraram para o imaginário das batalhas heróicas do estado. Neste domingo, às 14h30, o episódio conhecido como Epopéia de Tejucupapo ganha nova encenação ao ar livre na Fazenda Megaó.

A dramatização do conflito ocorre no local conhecido, à época da batalha, como Monte das Trincheiras. A frente do espetáculo *Heroínas de Tejucupapo*, está a própria comunidade sob a coordenação da ma-



Prefeitura de Goiana/Divulgação

CONFLITO ENTRE MULHERES DA REGIÃO E INVASORES HOLANDESES SERÁ REVIVIDO AO AR LIVRE NA FAZENDA MEGAÓ, NESTE DOMINGO, A PARTIR DAS 14H30

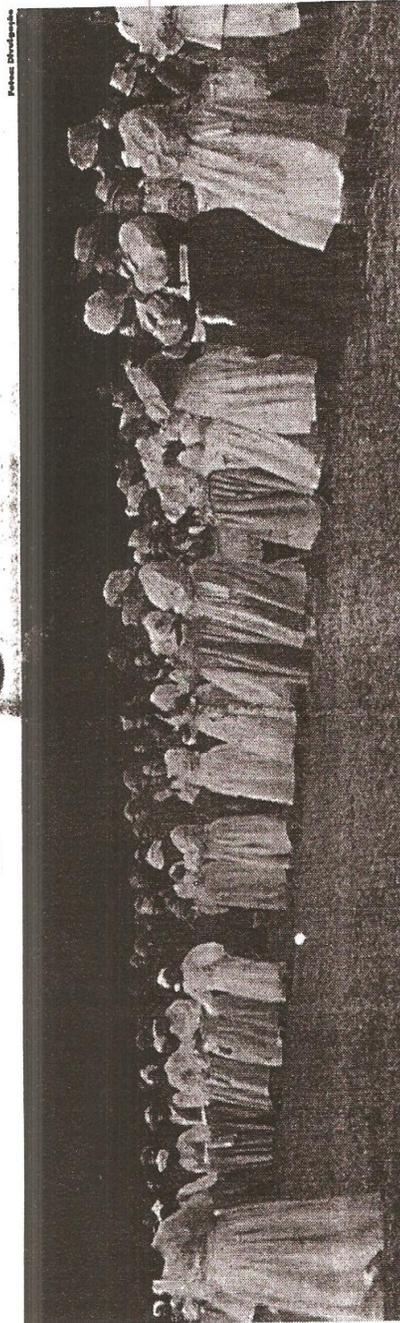
triarca Maria Luzia da Silva, 62 anos, e alguns familiares. Na sua 15ª edição, a encenação ganha mais vinte minutos de duração (são 45 de espetáculo) e conta com 210 atores que vivem personagens populares como os homens e as mulheres de

Tejucupapo; além dos militares holandeses. A peça conta com o apoio da NGA consultoria, que contribuiu com recursos tecnológicos como efeitos especiais e sonoplastia.

A recuperação da memória histórica de Tejucupapo, situada no dis-

SERVIÇO

Espectáculo *Heroínas de Tejucupapo*
Quando: Neste domingo, às 14h30
Onde: Fazenda Megaó (acesso pela PE-15, sentido Goiana, entrada à direita na indicação Litral Norte/Praia de Pontas de Pedra). Aberto ao público
Informações: 8614-7721

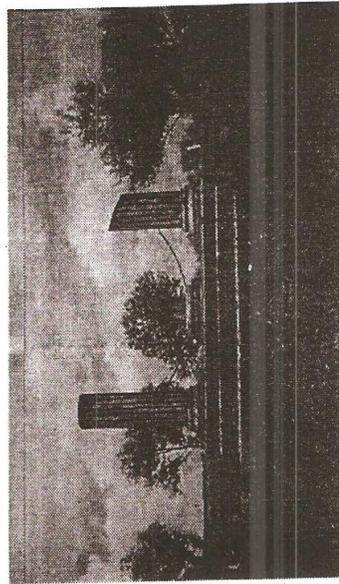


Cena final do espetáculo teatral ao ar livre, intitulado Batalha das Trincheiras, cuja apresentação, este ano, se deu no dia 29 de abril

Brava Gente Goianense

Goiana chega aos 431 anos, numa história marcada pelo pioneirismo e luta pela liberdade

so. Goiana, desde muito, ficou conhecida pelos atos de rebeldia de sua população, quase sempre indo contra os valores retrógrados e ditatoriais de então ou mesmo desfraldando os ideais libertários. Heróis e heroínas temos aos montes, entretanto, a grande maioria vive relegada aos cantos de páginas dos livros de história. Gente como João de Souto Maior (que atentou em 1821 contra a vida do presidente da província Luiz do Rego), Basílio Machado (um simples sapateiro que lutou contra a escravidão), Nunes Machado, Silvano Macedo, os patriotas de 1872 e tantos outros. Na política, Goiana gerou incontáveis líderes: João Alfredo, Manoel Borba, o próprio Nunes Machado, Osvaldo Rebelo. Nas artes, só para citar em dois nomes: Ademar Tavares e José Carlos Cavalcanti Borges (este último, um dos maiores nomes da dramaturgia pernambucana do século passado que, inclusive, e nome de teatro no Recife). E no mundo jurídico, grandes conhecedores da matéria como os desembargadores Luiz e Nataniel Marinho e Edmundo e Angelo Jordão de que por coincidência, o atual presidente do Tribunal de Justiça pernambuco, cargo que ocuparam os goianenses citados acima, é um conterrâneo, o desembargador Nildo Nery dos Santos.



Marco de Japomimi foi neste lugar que Diogo Dias

soamente fundou o seu engenho. Foi somente em 1840, sob elevação de município. Visto no dia 5 de maio, data que ficou convenionada como o aniversário da cidade. Como foi também em maio (dia 20) que a capitania doou as terras a Diogo Dias, nada melhor do que

A maioria dos historiadores considera, apesar de alguns registros anteriores, que a história de Goiana começa mesmo a partir do ano de 1570, com a doação por parte da Capitania de Itamaracá de cinco mil braças de terra ao português Diogo Dias. É importante, porém, afirmar que antes de Dias outros desbravadores já teriam dado o ar da sua graça por aqui. Como um certo André Fernandes Velasquez, que se estabelecia em duas mil braças de terra que foram chamadas de Engenho Itapirema, um ano antes da fundação do ferroso Japomimi. Ou mesmo a feitoria fundada em 1554 em São Lourenço — os primeiros registros da tradicional Procissão da Lenha datam de 10 de agosto de 1555.

Com as raízes de sua economia fincadas na cultura da cana-de-açúcar (até hoje o município tem duas usinas), Goiana contava com nove engenhos já mesmo no último ano do século XVI. E foi com base na indústria canavieira que fortunas foram erguidas, nomes tradicionais ganharam fama e a promissora vila respirava ares de desenvolvimento. Rivalizava, primeiramente, com Itamaracá, tendo por diversas ocasiões assumido a condição de capital, de mais de uma vez em prestígio para o Recife, uma vez que seu porto fluvial fazia a ligação Brasil/Europa sem precisar passar pelas



A atriz mais velha, Damiana, 78, confessa que não conhece história da batalha

ABANDONO

Órfãos da sem terra morta vivem à mercê da sorte

O agricultor aposentado, Antônio Monteiro da Silva, 72 anos, espera que o assassino da mulher dele, Severina Pacheco, 63, e da filha, Maria Pacheco, 37, seja liberado o quanto antes da Cadeia Pública de Goiânia (a 63 km do Recife). Mais tranqüilo em relação há um mês, quando encontrou a filha morta com vários tiros no peito e a mulher degolada, seu Monteiro não disfarça que seu desajo é o de fazer justiça com as próprias mãos. "Ele tem que sentir a dor que eu senti", lamenta, segurando no colo o neto Damiano, 4, um dos oito fi-

lhos de Maria Pacheco, que, além de órfãos, estão abandonados e sobrevivendo da própria sorte. Com uma aposentadoria no valor de R\$ 130,00 e vi-

O ex-marido de Maria é acusado de ter matado ela e a mãe dela

endo num casebre na rua Caixa D'Água, em Tejucupapo (distrito de Goiânia), seu Monteiro assumiu a guarda dos netos. Na mesma rua, a doméstica

Rosa Maria da Silva, 29, mãe de cinco filhos, disse que nas últimas semanas não conseguia ver as crianças na rua, passando fome e sofrendo com a ausência da mãe e do pai, o sem terra Sebastião Dornante da Silva, 38, que, por ciume da ex-mulher, praticou um dos crimes que mais chocou os moradores da região. "Eu sei que não posso criar eles, mas não me custa nada contar conta de todos até quando quiserem", ressalta, lamentando que a maior dificuldade é que o marido é um pescador que vive de biscaites e sem uma renda fixa, a família vive a mesma

Encenação foi idealizada em hospital

De tanto ouvir falar que Tejucupapo era terra de mulhieres violentas, a enfermeira Luzia Silva, 55, sentiu-se na obrigação de resgatar a história dos seus contemporâneos. Queria apagar a imagem negativa da guerrilha de 1946. "Não era justo falar mal de uma gente que foi corajosa e deu a própria vida pela liberdade", ponderou. Em 1993, quando estava internada no Hospital Oswaldo Cruz para se submeter a uma cirurgia de implantação de um marcapasso no coração, planejou estudar o assunto.

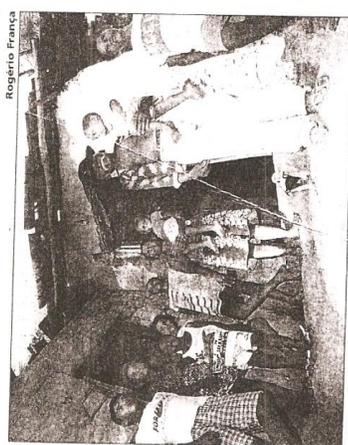
Enquanto se recuperava da cirurgia, ocupou o tempo livre com pesquisas sobre a história de Tejucupapo. Descobriu nas leituras que a fama de mulhieres violentas já estava "beirando uma lenda de mal gosto". Na realidade, naquele século, as mulhieres eram o "braco direito dos maridos. Elas trabalhavam no campo e ainda faziam

O espetáculo acontece há 6 anos e foi visto por cerca de 8 mil pessoas

rendas, flores de papéis e almofadas com pailhas de banana para venderem na feira". A dupla jornada de trabalho ajudava na renda da família. Com a invasão dos holandeses,

a partir da Ilha de Ilumará, não tiveram outra escolha: ou entravam na guerra, ou perdiam famílias e as próprias terras.

"Fiquei fascinada pela história e resolvi escrever a peça e encená-la", lembra Luzia. *Esfermiera*, como é mais conhecida em Tejucupapo. Viviam e mãe de oito filhos, ela também foi à luta para realizar seu sonho. Pediu ajuda na igreja e com as autoridades de Goiânia. O apoio veio com a infra-estrutura, o local da encenação, produção do som e do figurino. Depois de seis anos de espetáculo, *Esfermiera* garante estar realizada. O povo agora sabe do nosso passado vitioso", comemora.



Rogério Franco

O avô deles quer fazer justiça com as próprias mãos

miséria que os netos de seu Monteiro. Meia Léguas, mais depois passam o dia inteiro na rua, sob o olhar preocupado do Marise, de 11 anos, Marista, 9, Severino 8, Reginaldo, 15, Leonardo, 14, Nivaldo, 13, Damiano, 5, e Viviane 4 estudantes seu Monteiro.

EXPRESSAS

Pressão Alta

Hoje é o Dia Nacional de Combate à Hipertensão Arterial e uma série de atividades estão sendo realizadas para alertar a população. Nos shoppings Guararapes e Tacarana estão montados estandes onde estarão sendo medidas a pressão arterial do público. Segundo Ministério da Saúde, a Hipertensão Arterial atinge 16 milhões de pessoas no Brasil.

Palestra

Arquitetos e ambientalistas promoveram, hoje, no restaurante Alphante, Boa Viagem, palestra sobre projetos do Parque da Cidade para a área da extinta Rádio Pina.

Filme retrata a vida das heroínas de hoje

A produção do curta-metragem *Tejucupapo - Um Filme Sobre Mulheres Guerreiras* está a todo vapor. A equipe está entrando na fase final dos trabalhos preparatórios para as filmagens, que começam neste dia 23 de abril e vão até o dia 29, data em que se realiza um espetáculo, no mesmo local onde há quase 355 anos as mulheres da vila receberam um ataque holandês. O documentário está sendo dirigido por Marclio Brandão e está orçado em R\$ 250 mil. Já estão garantidos R\$ 43 mil, oriundos do Concurso de Recursos Fimto Neto e mais alguns recursos prometidos pelo Governo do Estado. O diretor de produção Amaro Filho explica que a intenção não é repetir o episódio e sim traçar um paralelo da situação das mulheres tejucupapenses daquela época com as que fazem o espetáculo atualmente. "É a mesma batalha pela sobrevivência", observa Amaro.

O filme terá cerca de 20 minutos de duração. A equipe está em Tejucupapo toda semana, captando imagens e informações que vão ajudar na produção do curta. De acordo com Amaro Filho, *Tejucupapo - Um Filme Sobre Mulheres Guerreiras* terá olhos e ouvidos femininos. Isso por conta da participação da diretora de fotografia Maria Pessoa e da responsável pelo som, Valéria Ferro. "O ótico e o auditivo têm mulheres como responsáveis", conta Amaro. Outra pe-



Cortesia

Amaro Filho: "Queremos estreiar em setembro, em Tejucupapo".

em setembro, lá em Tejucupapo", além da exibição no povoado, o curta vai fazer toda uma carreira em festivais nacionais e internacionais. E a seguir, o diretor de produção Amaro Filho conta mais detalhes sobre *Tejucupapo - Um Filme Sobre Mulheres Guerreiras* e aproveita para entrar na polémica sobre o episódio. "Eu acho que os holandeses realmente revoltaram. Primeiro, porque viram que as mulheres estavam para briga. E depois, porque podia haver um massacre".

O maior interesse da gente é que toda escola de Pernambuco tenha o filme para exibir para os seus alunos".

A seguir, o diretor de produção Amaro Filho conta mais detalhes sobre *Tejucupapo - Um Filme Sobre Mulheres Guerreiras* e aproveita para entrar na polémica sobre o episódio. "Eu acho que os holandeses realmente revoltaram. Primeiro, porque viram que as mulheres estavam para briga. E depois, porque podia haver um massacre".

CULTO CIRCUITO

Fernando Guimarães

O Símbolo dos Símbolos

Começo este texto esclarecendo um equívoco comum a muitos. A grande maioria das pessoas têm a cruz como um símbolo nascido com o Cristianismo, no entanto, é a cruz um símbolo remanescente de uma época em que os homens viviam nas cavernas. Da mesma forma aconteceu com a suástica, que foi apropriada pelo regime nazista de Hitler. A suástica - a cruz gamada, formada por quatro letras gama - também foi encontrada impressa em paredes das cavernas pré-históricas.

A cruz é considerada o símbolo dos símbolos porque representa o "eixo do mundo", é a interseção do eixo vertical, que representa o plano espiritual da nossa existência como eixo horizontal, que representa o plano material da nossa existência, e a conjugação do contrário. Dar sua relação com o princípio manifestado positivo (vertical) e o princípio manifestado negativo (horizontal) sendo, portanto, o ponto de interseção entre os dois planos, que é neutro ou transcendente.

A cruz é um símbolo tão preciso que cientistas das mais diversas áreas de estudo adotaram o sinal da cruz (agora sinal porque não mais representa, indica) para marcar exatamente um determinado ponto. Também a matemática o adotou como sinal de acréscimo e, curiosamente, uma vez que o traço horizontal designa o sinal de subtração, por que o inverso, o traço vertical não designa o sinal de adição? Convenção a parte, a verdade é que a cruz marcou profundamente o mundo ocidental durante 2.000 anos.

Sabemos que o tipo de cruz mais utilizado é aquele cujo traço vertical alonga-se para baixo, uma vez que assemelha-se ao homem com os braços abertos (Cristo). A cruz invertida é conhecida como a cruz de São Pedro, pois sabe-se que foi enforcado de cabeça para baixo.

As origens desse símbolo são desconhecidas, assim como são desconhecidas as origens da maioria dos símbolos universais. Segundo o alemão Adrian Frutiger, em seu livro *Sinais e Símbolos*, a cruz surgiu de uma abstração devido ao senso comum de direção; e afirmou: "Essa sinal permitiu diferenciar entre o que estava acima, abaixo, e à esquerda do observador. A partir desse reconhecimento, o homem passou a compreender o espaço ao seu redor e, portanto, a formar a base de todos os processos mentais".

Devido à sua simplicidade e à sua construção simétrica, é o símbolo mais utilizado em todo mundo. Com a sua difusão surgiram inúmeras variações, como por exemplo a cruz celta, a cruz do ladrão, a cruz germânica, a cruz de Lorena, a cruz egípcia e várias outras.

Zella Oybede





Assim também é demais

O poeta Bui Gomes, autor do mote acima, batia papo no Bar-Mercaria de Edgar, quando:

Alguém pediu MELHORAL,
E Edgar, por sua vez,
perguntou para o freguês:
"Quer gelada ou natural?"
O freguês ficou de mal
E disse: "eu não quero mais!"
Bui disse: "Edgar, rapaz,
Teu bar é muito afamado,
Mas comprimido gelado,
Assim também é demais.

O boteço de Edgar
Sempre foi muito sertido;
De cacheca o comprimido
Tem tudo o que procura;
Pra quem quer se embriagar
Tem de ESCOCÊS e SÃO BRAZ...
Temal, café, bolo, café,
Biscoito doce e salgado...
Mas comprimido gelado,
Assim também é demais.

Admito até que tenha
Papo de candeeiro,
Albano, funil, papeteiro,
Boca pra fogão de lenha,
Nossa Senhora da Penha,
São Francisco, São Tomás
E até mesmo o satarás
Pra vender engarrafado...
Mas comprimido gelado,
Assim também é demais.

Será a coragem feminina?

Eleonôra Torres Prestrelo*



Encenação das Heroínas de Telucupapo

Após receber o convite de A. PROVÍNCIA para escrever alguma coisa para ser publicada, referente à questão da mulher, me veio, aos poucos, a lembrança de uma reportagem que escrevi há alguns anos para a banca de jornal que me despetecou, entristecendo: "A coragem é feminina, os homens são covardes" (retirada de entrevista dada por Mafelene Felano, cronista da Folha de São Paulo, de origem pernambucana, em 1990, em São Paulo).

Não foi só isso que me chamou a atenção e de algumas formas ficou registrada em minha memória - embora tenham tempo afastada das elaborações teóricas nas minhas referências à realidade social brasileira - o interesse pela peculiaridade dessa diferença não deixa de se constituir em objeto de interesse para mim, seja pela feminilidade e os questionamentos ideológicos em suas referências, seja pela prática cotidiana em consultório, seja pela inclusão ou com mais freqüência - a feminina, são constantes.

Tentando perseguir essa ideia, penso, se esse é um tipo de coragem feminina? A diferença é a prática cotidiana, os valores, enunciar conflitos, tomar fôlego constante não-dito? É interessante lidar com essa perspectiva, não apontada pela primeira vez aqui por certo. Onde ficou o tão proclamado pré-

ção, enquanto que não interfere na sua função básica de "mãe de família". Oha de essa expressão mãe é aquela a quem sabe "prezari", a responsável pela criação e manutenção... da família.

Sem querer me alongar na discussão sobre, talvez, a importância da mulher e nas mudanças ocorridas na instituição familiar, me interessei, no momento, em pensar no que isso implica quando penso nesta frase e tento identificar "se" e "em que" poderia considerar a coragem uma condição feminina.

Talvez a coragem esteja na tentativa de questionar, experimentar novas formas de desempenho dessa função. Não quero dizer aqui que grandes mudanças, nesse sentido, tenham sido concretizadas. Então vemos, a mulher, sem dúvida, se inserir cada vez mais na vida pública etc. No âmbito privado, no entanto, continua sendo aquela responsável pela casa, manutenção dos filhos... e do marido! Funções acumuladas, certo? Será que poderíamos dizer que não é assim?

Não sei, penso assim em meus (falsos) debates: talvez o grande ganho seja o de poder sonhar. Sonhar que o mundo pode ser diferente, a vida mais fácil, que a igualdade entre pessoas e povos pode deixar de ser uma utopia, quem sabe? Sonhar desistir, quem sabe?

Espantoso isso, não? Poderemos associar, em algum momento, em pleno "novo milênio", que para sonhar é preciso... coragem.

ARBORIZACIÓN DE MI CALLE? NON, SOY CONTRA!

Hernani de Andrade - Jornalista



Aos anos atrás, sempre que eu vinha a minha Guyana Grande atava do ônibus até a esquina do Beco da Luz, no lado do antigo Hotel Atlântico, onde o CEF, PE, Gilvan, Meneses e seguia em frente pelo Beco da Luz. Lá na esquina com a Praesinha o marante sorria do velho amigo Adri-

dele não me convencem de que o arboreto prejudicava seu negócio. A árvore estava junto ao meio-fio e na divisa com uma loja so lado. O mais estranho em tudo isso é que não havia nenhuma preocupação com o movimento de preservação da Natureza da Mata Atlântica, do Floresta Amazônica. Dama-se com um barulho desse! Eu

Durante a ocupação holandesa em Pernambuco, 50 mulheres derrotaram 600 soldados

Senhoras da guerra

Clarissa Lima
Enviada Especial

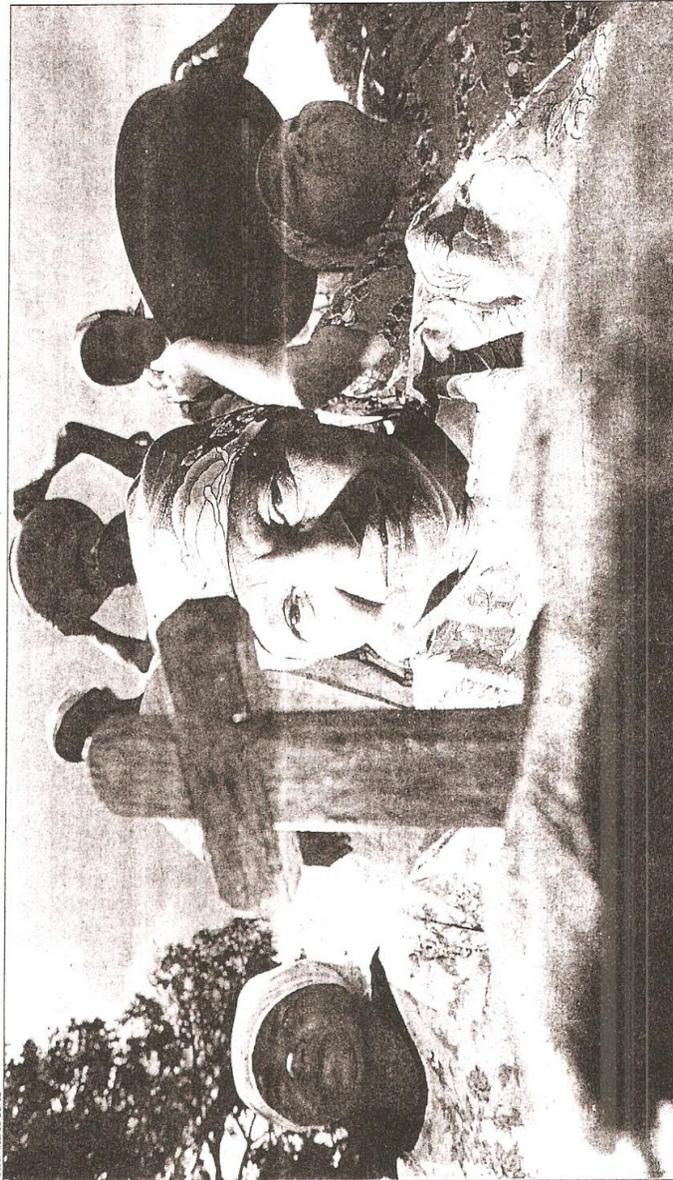
Recife — Quem chega à vila de Tejucupapo, em Pernambuco, é advertido logo na entrada: "Aqui é terra de mulher braba". A coragem das mulheres deste distrito na zona da mata pernambucana (a 70 km de Recife), com 15 mil habitantes, tem tradição. Em 1645, 50 mulheres venceram 600 soldados holandeses que invadiram a comunidade em busca de alimentos. As heroínas de Tejucupapo fazem parte de um capítulo pouco conhecido da história pernambucana.

A batalha aconteceu durante a ocupação holandesa (que durou de 1630 e 1654). Naquela época, Tejucupapo era um vilarejo de cem pessoas, habitado por famílias que viviam da pesca de mariscos no mangue e do plantio de mandioca e frutas. Foi justamente atrás de alimentos que os holandeses invadiram o local.

É o dia 23 de março de 1646. Logo cedo, um mensageiro avisa da investida dos holandeses. Os homens, cerca de trinta, vão ao porto combater os inimigos. A ordem do major Fernandes, que coordena o exército despreparado, é não deixar os holandeses desembarcarem. Do outro lado, estão 400 soldados holandeses e 200 índios bem armados. Com bem menos artilharia e equipados com enxadas e machados, os homens de Tejucupapo têm fogo a ne-

cessidade de reforçar a necessidade de reforçar o recrutamento da nova tropa. "Vem, Maria Camarão, ajuda na batalha",berra. As mulheres da vila não se intimidam. Maria Ca-

Foto: Ricardo Rocha



Dona Bui, uma das atrizes voluntárias que participam todos os anos da encenação da batalha de Tejucupapo: donas de casa, como ela, colocaram holandeses para correr

Outras mulheres lançam pedras. Tentam se defender com facas e pedaços de madeira com pontas queimadas, que servem como lança. A investida é tamanha que o inimigo retirar-

vado pela equipe do Departamento de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1971. Foram encontrados restos de louça, armas, munição e parte da trin-

cheira de quarto perguntou a sua origem. "Sou de Tejucupapo, terra das heroínas", respondeu orgulhosa. Diante da curiosidade da interlocutora, dona Lu prometeu: "Se eu sair

cia dos Santos, 42 anos, que faz o papel da heroína. Merendeira nas Trincheiras quando morrer", adianta ela, que trabalhou como merendeira no único colégio público da cidade, chamado escola Heroínas de

Luzia recebe a comenda Mulheres de Tejucupapo

A goianense Maria Luzia da Silva, presidente da Associação das Mulheres de Tejucupapo e criadora da encenação Batalha das Heroínas de Tejucupapo recebeu, no dia 8 de março, a medalha "Mulheres de Tejucupapo", durante sessão solene da Assembleia Legislativa em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. A comenda, instituída este ano por indicação da deputada estadual Tereza Duarte (PFL), foi entregue a Luzia pela deputada Malba Lucena (PPB). A outra contemplada foi Adalgisa Cavalcanti, post mortem, primeira deputada estadual, eleita em 1947 pelo PCB. Quem recebeu a medalha foi a sobrinha da ex-parlamentar, Luciene Cavalcanti.

A história da batalha, ocorrida em 1646, quando soldados holandeses invadiram o



José Terra

Engenho Megaó, onde ocorreu a batalha.

A encenação, que envolve mais de 300 atores, todos voluntários, foi mantida durante anos pelo esforço de Luzia e suas companheiras que, além do roteiro, também confeccionam as roupas e adereços para a peça.

Luzia e suas companheiras, que têm lutado para manter o teatro, que é apresentado ao ar livre, já começam a ver seu esforço conhecido. Em abril de 2001, o diretor de cinema Marcílio Brandão iniciou a produção de um curta-metragem intitulado *Tejucupapo - Um Filme Sobre Mulheres Guerreiras*, que estará correndo na categoria curta-documentário, no Festival de Cinema de Pernambuco deste ano, no próximo dia 25.

Peixe esteve em alta na Semana Santa

Os consumidores de Pernambuco contaram com um estoque de pescado 2,4% maior em comparação com a Semana Santa de 2001 - foram 13.250 toneladas contra 10.720 t. Os números são resultado de vistoria realizada por técnicos do Departamento de Pesca e Aquicultura da Secretaria de Produção Rural e Reforma Agrária do Estado em 21 estabelecimentos comerciais de peixe da Região Metropolitana do Recife (RMR).

O engenheiro de pesca da secretaria, Roberto Maurício da Costa, informou que o aumento ocorreu devido à estabilização dos preços com aumento do peso do peixe, o que garantiu uma melhoria dos estoques de ofertas das grandes, médias e pequenas empresas.

Em relação à capacidade de estocagem dos estabelecimentos de venda do pescado, Roberto Maurício da Costa ressalta que houve um acréscimo, passando

SAÚDE 1

A situação das pessoas que procuram atendimento hospitalar em Goiana está cada vez mais crítica. O atendimento, que já era precário antes do início da reforma do Hospital Belarmino Correia, há 7 meses, agora está muito pior. Com poucos leitos disponíveis para internamento, o HRBC apenas recebe os pacientes mais graves e os transfere para hospitais do Recife. Só que nem essa *ambulância* está surtindo efeito, pois as emergências e leitos hospitalares da capital estão superlotados por conta da epidemia de dengue que assola o Estado. Com isso, muitos pacientes simplesmente estão sendo devolvidos para Goiana e voltando para suas casas ao "Deus dará".

SAÚDE 2

O Estado não se preveniu contra epidemias como as da dengue e sua rede hospitalar não está estruturada para receber tamanha demanda, assim, é a população quem acaba pagando o pato.

É o que aconteceu com a dona de casa Deusarina Rufino dos Santos, moradora da Nova Goiana, no final do mês passado. Mesmo tendo sua mãe em estado crítico, ao precisar de uma UTI no Hospital Otávio de Freitas, no Recife, a dona de casa foi pressionada por aquele hospital para transferir sua mãe de volta para o HRBC de Goiana, aonde a mesma já havia seguido com sequelas de derrame cerebral. Desesperada, a dona de casa nada entendeu e ficou a se perguntar: a quem recorrer?

DISTRITO REIVINDICA

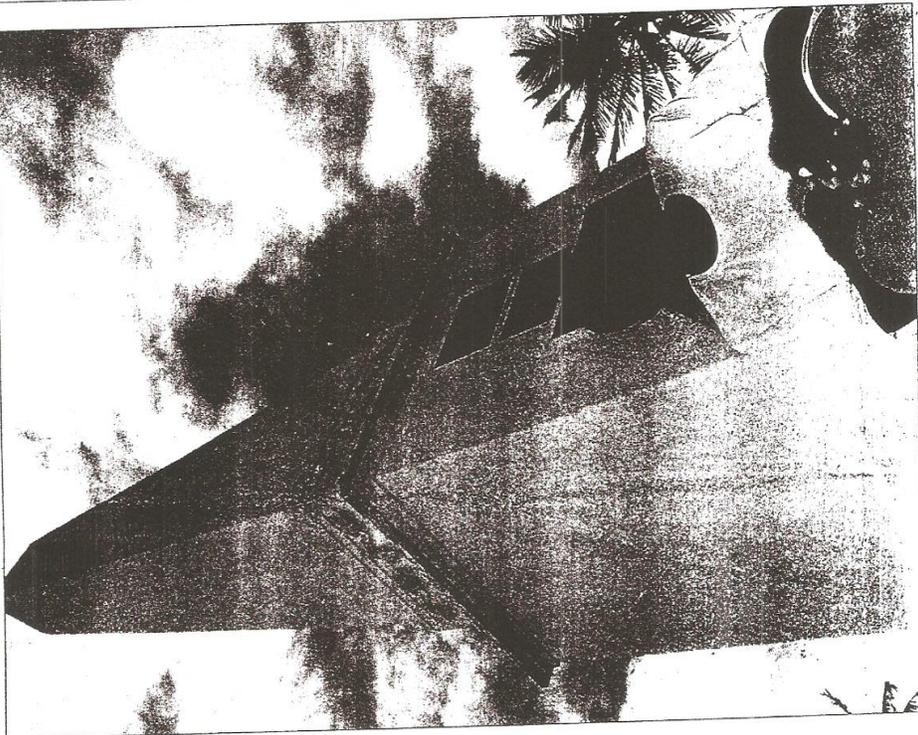
População de Tejucupapo, distrito de Goiana, reclama da falta de saneamento. Na Rua do Rosário (foto), principal artéria do distrito, a água corre a céu aberto sobre o calçamento. Há queixas, também, com relação à coleta de lixo e à má

de Cultura Latino Americana, Josevaldo Araújo de Melo.

• Recife, domingo, 26 de abril de 1998

Tejucupapo revive batalha histórica

Todo ano os moradores do distrito, em Goiana, encenam a luta das mulheres que derrotaram os holandeses



Bruno Albertin
Do arquivo do DAFRO

O pequeno distrito de Tejucupapo, no município de Goiana, a 63 Km do Recife, foi palco de uma das mais importantes demonstrações de bravura da história brasileira. Há 352 anos, aconteceu no local a batalha entre as mulheres da comunidade e cerca de 600 holandeses armados, que tomaram a vila de assalto. A intenção dos invasores era saquear as lavouras e estender o domínio holandês em terras pernambucanas.

Para preservar a memória do episódio, que entrara para a história com o nome de a Batalha das Heroínas de Tejucupapo, moradores da comunidade organizam há seis anos um espetáculo teatral

■ BATALHA DAS HEROÍNAS DE TEJUCUPAPO ACONTECEU HÁ 352 ANOS E É LEMBRADA ATÉ HOJE NO MONTE QUE SERVIU DE PALCO PARA O CONFRONTO

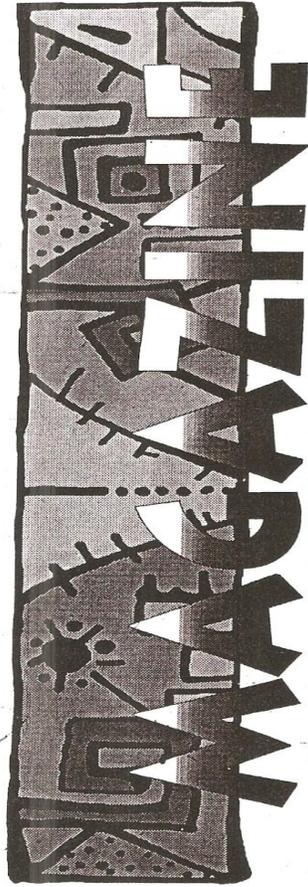
em homenagem à suas mulheres. Neste domingo, às 14h, 300 repletas de pessoas se reuniram no local para assistir ao espetáculo.

Hoje há um marco construído no monte onde se deu a batalha durante a ocupação holandesa no século XVII. A ideia do espetáculo surgiu também de uma tejucupapana. A diretora do único posto de saúde da localidade, Lúzia Maria da Silva, de 52 anos, estava hospitalizada em 1992 e diz que, sem perspectiva de vida, começou a pensar que sua terra, "no fim do mundo", possuía uma grande história. "Depois de recuperada, eu comecei a pesquisar o assunto, que já era muito comum nas conversas da gente. Entrevistei algumas pessoas velhas e fui consultando arquivos e textos sobre o Nordeste antigo. Então escrevi a peça e convidei o pessoal para participar. Ai tudo foi crescendo", relata.

Público é garantido

Tejucupapo é um típico distrito da Zona da Mata de Pernambuco. A vida social costuma acontecer ao redor da praça principal da vila, onde está a única igreja do lugar. Lá também já está sendo erigido um templo evangélico da Assembleia de Deus. Seus cerca de 12 mil moradores vivem do corte da cana, da extração de crustáceos dos mangues e muitos são empregados na extração de tintas e óleos. Existem também áreas onde funciona a fábrica, se deu a batalha que romaria célebre o vilarejo. "Tejucupapo era conhecido como terra da foite, porque o povo é muito brabo. Então eu quis mudar a imagem daqui colocando nossa história", diz a idealizadora do espetáculo das heroínas, a evangelista Lúzia Maria da Silva.

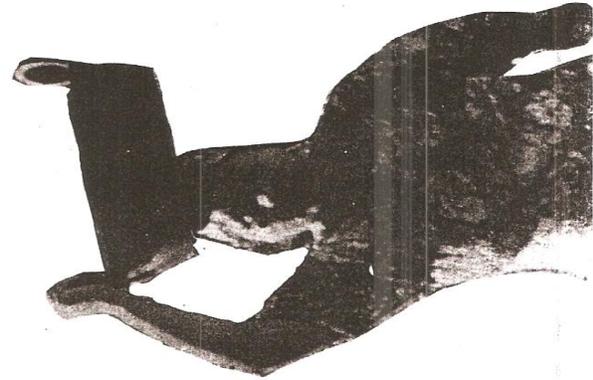
Este ano, o público esperado é de 8 mil pessoas no alto da montanha onde ocorreu o confronto sangrento. São pessoas de várias localidades, além do município de Goiana e de Olinda e Recife. "Nossos ensaios costumam acontecer com uma semana de antecedência. No começo ninguém queria participar. Mas agora a gente tem que controlar a participação", diz Lúzia acrescentando que o número de pessoas da peça se dá mais em função da procura dos tejucupapanos do que do número de personagens históricos. A segurança do distrito é feita por apenas dois policiais da cidade. Quando acontece a luta com as peças, a polícia ligada ao distrito não participa. "A gente não quer a presença da polícia", diz Lúzia. Há um pronto socorro com maternidade e plantão médico mas nenhum hospital.



Personalidades
parabenizam
A PROVÍNCIA
Páginas 5 e 6.

A PROVÍNCIA - MAIO/99

Teatro ao ar livre revive a Batalha das Heroínas de Tejucupapo



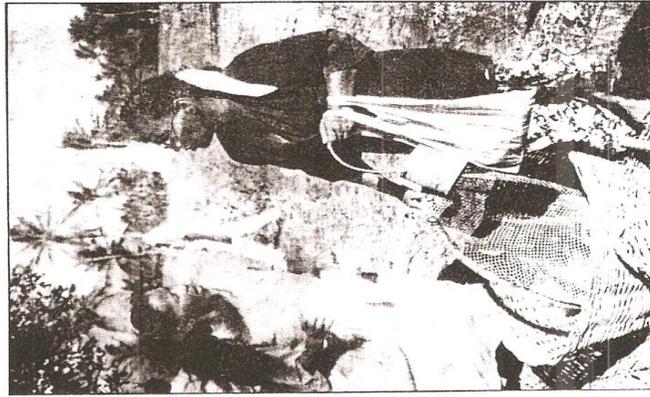
O teatro, uma das mais antigas formas de expressão artística do mundo, utilizada desde os primórdios da civilização, foi a linguagem escolhida pelos moradores do distrito goianoense de Tejucupapo para relembrar uma batalha ocorrida há 353 anos, onde as mulheres foram o fator surpresa e decisivo para rechaçar a invasão dos holandeses ao povoado, que vinham da Ilha de Ilamaracá em busca de alimentos ali escoroados.

A peça de teatro foi concebida há sete anos por uma mulher, que sob o ponto de vista do registro histórico do acontecimento, também pode ser considerada uma heroína. Natural do povoado, Maria Luzia da Silva, de 52 anos, começou a pensar em mostrar o que existia de diferente no distrito de Tejucupapo, durante um período em que esteve hospitalizada, em 1992, para uma cirurgia no coração. Luzia emergiu da enfermidade e se lançou, por inteiro, na pesquisa e no resgate dos fatos ocorridos há mais de 350 anos, para transformá-los em espetáculo. "Tem sido, também, uma batalha, preservar a

apoiaram e os nativos que defenderam o povoado. O grupo de moradores-atores chegou, este ano, a 350 pessoas, entre crianças, jovens, mulheres e homens adultos.

Segundo Luzia, no início os moradores mais jovens não se interessavam em participar da encenação, mas, com o sucesso do espetáculo, todos começaram a querer conhecê-la. "Tem anos que a gente precisa aumentar o número de participantes. Este ano mais de 70 jovens estão participando", comemora Luzia.

O distrito de Tejucupapo ainda mantém muitas das características arquitetônicas do período colonial. No centro do distrito, fica a Igreja secular de Nossa Senhora do Rosário, que agrega, ao seu redor, toda a vida social do povoado. A região mantém, também, resquícios da Mata Atlântica e vastos manguezais no braço de maré que banha Tejucupapo. Do alto do local da batalha se tem uma das mais belas vistas do lugar. De lá, entre inúmeros esquiernos, pode-se ver o caminho mantido por omite, segundo conta a história, os



Luzia Enfermeira: esforço para lembrar as antepassadas







Atas de Presença
Participantes da comunidade em eventos do 'Projeto Guerreiras'



ATA DE PRESENÇA

1. José Severino Ramos Carneiro Ribeiro

Cláudio da Costa Torres

Raymery Pereira Teixeira dos Santos,

Jacilene C de Oliveira.

Claudemir Dias de Oliveira

Sebastiana Louira dos Santos

Almi Almi Ferreira

Waldin Franclino de Oliveira

Rosilene Guedes da Silva

Maria Severino de Lima (Silvânia)

Karina Carla Silva de Azevedo

geni Farre gendes

Suelle Santos de Franca.

Regina Carla Silva de Azevedo.

Severina Ramos

Luiz Maria da Silva

Antônio José de Lima

25/01/2008

LISTA DE PRESENÇA

Edmilde do Nascimento Silva
Carmem Lúcia Pereira dos Santos
Eliane Maria de Santana
Tatyana Gorkyfla da Silva Galvão
Almir Almir Ferreira
Denise Gomes de Albuquerque
Hergama Jayanne da Silva Galvão.
Renaldo da Costa Torres, Sr.
Selenina Brito de Oliveira
Márcia Severina de Lima
José Severino Ramos Carneiro Ribeiro
Claudemir Dias de Oliveira
Jaílson Carneiro de Oliveira
Crislaine Yaneira de Luna
Regina Carla Silva de nato
Karina Carla Silva de nato.
Valdir Troncelino de Oliveira
Aurenita Bezerra da Silva
Luzia Maria Ferreira de Silva
Luzia Maria da Silva
Eva M^{te} da Silva Galvão.
Renaldo da Costa Torres
Edmilde do Nascimento Silva
Almir Almir Ferreira

ATA DE PRESENÇA

26/01/2008

- 1- Genéria Ribeiro
- 2- José Severino Ramos Amorim Ribeiro
- 03- Giovanni José de Lima
- Aurenila Bezerra da Silva
- Denise Gomes
- Glaudimir Dias de Oliveira.
- Marcia Severina de Lima
- Israel Fidelis da Silva
- Leuzi Maria da Silva
- Maria Neli da Conceição
- Selenina Brito de Oliveira
- Regina Carla Silva de nato. 
- Karina Carla Silva de nato!
- Tatiana Sôkylla da Silva Galvão
- Ôva M. da Silva Galvão.
- Valdir Froncelino de Oliveira
- Roseliide Guedes da Silva
- Benjamin Gomes da Silva (BÊJA)
- Aurelina Bezerra dos Santos
- Selma Maria F. da Silva
- Sebastião Lima da Sante

PRESEÇA NO WORKSHOP DE IMPROVISACÃO: ELEMENTOS DO
TEATRO

09.01.2009

- GUERRIGAS

1. Alicia gomes
2. Ana Beatriz
3. Luan
4. Joel Curitiba Gomes.
5. Sara Maciel com Sara & Sã
6. M. da Conceição Gomes
7. Jéssica Dias
8. Dany Lison
9. Adna da Nascimento Silva
10. Guears Mikael Cesar de Benjamin
11. Kimovsky
12. Luuona
13. Ketiv Dem Silva de Souza
14. Demizu Gomes
15. Carmilda
16. Maria da Conceição da Cruz e Silva.
17. Jéssica Lopes
18. Kley Tom
19. Karine Dias Ribeiro
20. Adine Cordeiro e Castro
21. Alvaria Severina de Lima (Zimba)
22. Geni Torres Guedes
23. Bion
24. Maria da Glória Pádua

- 25 - Aurenita Bezerra da Silva
26 - Carmem Lúcia P. dos Santos.
27 - Gabriel Alves de Lima
28 - Luzia Maria da Silva
29 - Claudemir Dias de Oliveira.

PRESENÇA NO WORKSHOP DE HISTÓRIA DO TEATRO

06.01.2009
GUERRAS

- 1- Adna do Nascimento Silva
- 2- Ana Beatriz
- 3- Alino Cordeiro
- 4- Karine Dias
- 5- Alica Gomes
- 6- Ketyllen Silva de Souza.
- 7- Edmil da do Nascimento Silva
- 8- Carmem Lúcia Pereira
- 9- Claudemir Dias de Oliveira.
- 10 - Louzã Silva
- 11 - Abatã Severina de Lima (Zinha)
- 12- Maria da Glória Pabelo.
- 13- Patrícia José de Lima

PRESENÇA NO WORKSHOP DE IMPROVISACÃO: CORPO E VOZ

07.01.2009

GUERRAS

1. Cláudio Dias de Oliveira
2. Joice Dias de Oliveira.
3. Adma do Nascimento Silva
4. Anderson Alexandre de Lima.
5. Luiz Victor da Conceição
6. ~~Renata~~ Renata Silva de Souza.
7. Ana Beatriz Evarista
8. Edjane Cabral.
9. Karine Dias Ribeiro
10. Alino Córdova Cabral
11. Arieli Richelly Silva Barreto
12. Alicia Gomes de Vasconcelos
13. Edmilda da Conceição
14. Bili de Vinuca
15. Ana
16. Louzila Silva
17. Carmem Fúcia Pereira dos Santos

PRESENÇA NO WORKSHOP DE IMPROVISACÃO: CONSTRUÇÃO
DE TEXTO

08.01.2009

QUERREGIRAS

1. Edmêda Nascimento
2. Adna de Nascimento
3. Alicia gomes de ~~silva~~ ^{imaculada} silva
4. ketildem silva de souza
5. Kleiton
6. maria da conceição da cruz cunha
7. Lucas Mikael César do Bonfim
8. Kinorly
- 9.
10. Geni Torre
11. Luana da mata Fialho.
12. Jovall Ribeiro da Silva
13. Lenzi Silva
14. clarmen Lucie
15. gelma Lopes
- 16.
- 17.
- 18.
- 19.



Esboço de Aulas
Workshop para comunidade



AS ARMAS DA SENHORA MÃE

PERSONAGENS	AÇÕES	SENSAÇÕES	CORES
<ul style="list-style-type: none"> - MÃE - JOSÉ - JOÃO - PEDRO - MANUELA - SOLDADOS 	<ul style="list-style-type: none"> - ABRAÇO FORTE - REDE CAINDO NA MARÉ - MÃE COM A ARMA NA MÃO - IMAGEM DAS HEROÍNAS 	<ul style="list-style-type: none"> - PERDA - PREOCUPAÇÃO - VITÓRIA - ASPERIDADE - CORAÇÃO PESADO - PRESSIONAMENTO - DOE - PERCUTIBILIDADE - TRISTEZA 	<ul style="list-style-type: none"> - MAR USMELADO - PREOCUPAÇÃO - COR DO MAR

1º DIA - INTRODUÇÃO AO TEATRO

2º DIA - [REVISÃO TEÓRICA

• JOGOS DE VERE E CORPO

• ERA UMA VEZ... (HISTÓRIA: AS ARMAS DA SEXTORA MÃE)
• DRAMATIZAÇÃO

3º DIA - [

• JOGOS DE VERE E CORPO

• COMPREENSÃO TEXTUAL (AS ARMAS DA SEXTORA MÃE)

• DRAMATIZAÇÃO EM 5 PARTES - GRUPOS

4º DIA - [

• elementos: cenário e figurino

