MENEZES, Felícia de Castro. De Margarida a Cabocla – uma trilha de canções, técnicas, palhaço e memória. Salvador: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; CNPq; Bolsista de Mestrado; Prof^a. Dr^a. Meran Vargens. Atriz e Palhaça.

RESUMO

Por meio de fragmentos de diários elaborados durante dez anos do processo criativo do espetáculo solo “Rosário”, o presente artigo persegue, sob a luz da *crítica genética*, revelar a construção da *figura* “Cabocla”. Configurada enquanto um dos *esboços de personagem* que regem a obra em questão, a “Cabocla” teve inspiração na Mestra Margarida, mestra de Guerreiro do Juazeiro do Norte (CE), e em seu vasto repertório de canções. Investigando rastros que envolvem uma pesquisa vocal-criativa e a vivência continuada de manifestações populares e da arte do palhaço, intenciona-se evidenciar os veios da memória que levaram à corporeidade física e vocal desta *figura*. A arqueologia do processo desvenda como estas vias subterrâneas possibilitaram o encontro de procedimentos criativos tão diversos, tornando-se um caminho singular para a cena.

Palavras-chave: Crítica Genética. Processo Criativo. Manifestações Populares. Corporeidade. Palhaço.

RÉSUMÉ

À partir de fragments des journaux écrits pendant dix ans de processus de création de l'espectacle “Rosário”, cet article poursuit, selon la *critique génétique*, révéler la construction de la *figure* “Cabocla”. Créé en tant que un des *brouillons de personnage* qui conduisent l'oeuvre en question, la “Cabocla” a été inspirée par Mestra Margarida, une maître de Guerreiro originé en Juazeiro do Norte (CE), et par son vaste répertoire de chansons. en investigant des traces qui impliquent une recherche vocale-creative et l'expérience continué des manifestations de la culture populaire et de l'art du clown, il y a l'intention de mettre en évidence les chemins de la mémoire qui ont conduit à la corporéité physique et vocale de cette *figure*. L'archéologie du processus révèle comment ces voies souterraines ont permis le rassemblement de processus de création aussi différents, qui ont composé un chemin singulier de la scène.

Mots clés: Critique Génétique. Processus de Création. Manifestations da la Culture Populaire. Corporéité. Clown.

Introdução

“Com a mente conectada com a respiração, e sentada, senti minha respiração curta e abdominal. De pé ela continuou curta e tive a impressão de que ela só ia até o diafragma. A caixa torácica se mexia pouco e havia a sensação de “algo” preso na garganta, como se eu abafasse um grande grito.” (Relatório escrito em 1994 para a professora Hebe Alves em disciplina da graduação em interpretação na Universidade Federal da Bahia.) Quase dez anos depois

desse relato, em 2003, tive a seguinte experiência: “(...) *saiu uma voz muito forte. Um grito. Um urro, meio da garganta, meio da caverna, junto com o movimento do passo fortão, algo como um parto com muita dor. Com os braços pra cima, como puxando alguma coisa e fazendo descer, e as bases baixas, muito abertas, subindo e descendo. E a voz dilacerando dentro. Me arrepiava toda, o corpo todo, até a cabeça.*” (Trecho retirado de diário de trabalho do ano de 2003.) Este foi um dos momentos mais significativos no meu percurso formativo: o nascimento de uma voz profunda. Inaugurou-se naquele momento um espaço, e ele foi habitado criativamente. O que aconteceu entre 1994 e 2003 — e suas repercussões nos anos seguintes — corresponde à busca de meios de expressão como atriz e criadora, e ao processo de Rosário, solo por mim concebido¹. A *Cabocla* é uma das *figuras* que regem o espetáculo e revela em sua criação camadas que, mantendo uma direção, combinaram-se de modo espontâneo. Sigo estes rastros remontando meus raciocínios artísticos com a intenção de mostrar procedimentos que foram constituídos por um fazer que ao mesmo tempo inventava o modo de fazer (PAREYSON, 1993). Através de quinze diários de trabalho — que ao longo de mais de dez anos guardam o processo criativo do espetáculo Rosário — diálogo com a crítica genética, pesquisa que investiga a obra de arte a partir de sua construção, acreditando que em contato com a materialidade desse processo pode-se conhecer melhor os mecanismos que sustentam essa produção (SALLES, 2009).

Figura

Chamo de *figura*, “seres-eixo” do espetáculo que se tratam mais de arquétipos brasileiros e universais do que de personalidades individuais. Porque, no contexto de Rosário, não há uma história encerrada nesta *figura*, mas várias. Não há só uma mulher, mas uma que pode ser várias. E não há uma movimentação realista, do ponto de vista da construção intelectual e psicológica de um personagem, mas danças de criaturas. São composições baseadas em corporeidades que emergem da libertação de conteúdos psicofísicos. Esta terminologia se aproxima do que em algumas manifestações populares é designado *entremeio*, que são momentos dramáticos com “personagens” que entram e saem rapidamente, sem necessidade de veracidade lógica.

Nascimento da *Cabocla* / Margarida

Em 2006, nasceu a matriz da *Cabocla*. Em um estado quase alterado de consciência proporcionado pelo Treinamento Energético², explodi em um estado grotesco que veio com precisão no corpo e numa voz áspera que grunhia: “sou mulher, sou pobre, sou preta!”. O corpo era curvado e desenhado de tensões nas extremidades. Salles cita relatos de artistas e sua busca de estímulos à sensibilidade pelo uso de drogas, o que pode explicar questões relativas a transe religiosos usados em processos criativos e a busca de estados alterados pela intensidade física, pois “[...] o processo criador é permeado de operações sensíveis. Estamos, portanto, diante do poder gerativo

¹ Rosário iniciou seu processo em 1999 e estreou no dia 20 de novembro de 2009.

² Dinamização de energias potenciais do ator que libera ações numa profunda relação com o indivíduo (BURNIER, 2001).

das sensações” (SALLES, 2009, p. 62). Este momento foi antecipado pelas sensações advindas das imagens que colecionava desde a primeira urgência de formatar o espetáculo. Entre elas estava um recorte de jornal com a mestra Margarida, onde sua expressão era de uma força bruta e assustadora. Mestra Margarida é, há mais de sessenta anos, mestra de Guerreiro, no Juazeiro do Norte (CE), que é uma manifestação similar ao Reisado de Congo, mas brincada apenas por mulheres.

Preparando a terra / Escolhas

O bloqueio na garganta, referido no início do presente texto, a preocupação em estar sendo “verdadeira” em cena, e os primeiros impulsos de criação de Rosário, levaram-me a realizar estes anseios artísticos em um exercício cênico proposto na graduação por minha então professora Meran Vargens. Lendo uma entrevista de Carlos Simioni, cofundador do Lume Teatro³, tive certeza de que naquelas linhas estava meu caminho e comecei a fazer as práticas descritas no intuito de construir a cena para o exercício. Criei coragem e disciplina, e engajei-me na tentativa de fazer a “exaustão”. “(...) é difícil sozinho romper a barreira do corpo, continuar quando os músculos queimam e o corpo está exausto.”⁴ Apesar das dificuldades, houve um ganho na presença cênica que foi determinante para os próximos passos.

Palhaço: o prazer do grotesco

Em 1999, trouxemos o Lume Teatro para Salvador para realizar um retiro de trabalho intitulado “Iniciação ao *Clown* e o Sentido Cômico do Corpo”. Foi meu primeiro contato com o grupo, e de posse destes instrumentos, houve uma revolução na minha formação profissional. Se tinha bloqueios psicofísicos fortes, muitos deles caíram nesta vivência, que remonta o início de uma pesquisa. Algumas práticas vivenciadas no retiro, como a experiência do *bufão*⁵, eram conduzidas pelo Energético e levavam a extravasos emocionais. Estas dinâmicas traziam-me a compreensão da emoção habitante da musculatura e a dimensão do grotesco no corpo. *Bafuda*⁶ me ensinou uma via de explorar a deformação, a agressividade, a masculinidade, e o lado animal. O “estado de palhaço” corresponde à capacidade de perceber e responder fisicamente a microimpulsos internos. Todas estas descobertas foram fundamentais para encontrar o grotesco na voz.

Voz e Ação Vocal / O grito

Participando do curso “Voz e Ação Vocal”, ministrado por Simioni em 2002, obtive revelações vocais e a experiência de controlar a tensão no pescoço; descobri que era uma questão de abdômes e caminhos. “(...) *Simi fala muito da necessidade de trabalhar minuciosamente e de pesquisar. (...) Às vezes fico cansada de tanto comprimir o abdome, mas estamos descobrindo que aí está a*

³ Núcleo artístico e pedagógico vinculado à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

⁴ Trecho do diário de trabalho de 1999.

⁵ Segundo Burnier (2001), o bufão é um ancestral do *clown*, tem comportamento agressivo e chocante, e através dele o ator corporifica aspectos primários de seu ridículo.

⁶ Nome de palhaça batizada por Carlos Simioni durante o retiro.

*chave de tudo, de todo funcionamento vocal (...). A dança dos impulsos liberta muita coisa guardada (...). É muito bom sentir a voz vibrando em todo corpo, criando uma dimensão quase sólida da voz.”*⁷ Cantar canções populares era uma prática presente no curso de Simioni por ajudar na manutenção da vibração vocal. Uma das coisas que descobri no percurso criativo de Rosário é que este é um caminho para criar: canções que libertam imagens, que libertam emoções, que libertam impulsos, que, por sua vez, abrem caminho e libertam ações. Em outra perspectiva, criamos pelo afeto, e canção é puro afeto.

Praticando com o grupo Palhaços para Sempre⁸, avançamos nesta pesquisa assimilando novos temas como cantar ou realizar ações vocais, sem deixar sair o som. Interrompendo a emissão do som temos que aumentar a potência muscular para continuar mantendo a dinâmica vocal no corpo, alcançando maior clareza dos caminhos vocais. Outro tema é o grotesco, através da descoberta de vozes graves e estranhas, e de caixas de ressonância inusitadas como a da garganta. *“E fui percebendo essa camada de voz (...) a partir desse estado, fui passeando com a voz no corpo, e projetando, mantendo a vibração (...) e por fim rolou uns sons na garganta, fortíssimos, que eu não sei se saberia repetir. Mas algo visceral e grotesco.”*⁹ Percebi em reflexões posteriores que são estes processos que regem o funcionamento da *Cabocla*: a voz que pela musculatura acessa sensações e gera ações.

Percorrendo estes rastros-relatos que remontam o trajeto criativo até o surgimento da matriz da *Cabocla*, chego ao “grito”, episódio relatado no início desta reflexão, ocorrido após três anos de pesquisa em grupo. Esta experiência ocorreu em um curso de criação ministrado pelo Lume Teatro e que originou muitas matrizes de Rosário. As sensibilidades desenvolvidas anteriormente permitiram libertar a voz num grito conectado com a musculatura do corpo inteiro.

Reisado de Congo / Canções

Conheci em 2005, grupos da manifestação do Reisado de Congo (CE), e exercendo a brincadeira fui movida em nível muscular pelas imagens e canções daquele batalhão de guerreiros coroados, que repercutiam em mim a subversão de reinventar-se ante uma realidade de miséria. Cecília Salles define estas imagens sensíveis que nos excitam mais que outras como imagens-geradoras, pois elas guardam o frescor de sensações e têm poder criativo (SALLES, 2009). A canção, como base de trabalho, é um elemento recorrente desde os primeiros diários que registravam as sementes iniciais do espetáculo. Experimentando diversas combinações entre canções e matrizes, descobri procedimentos criativos e modos de criar *figuras*. Dentre estes, encontro o elemento das *canções-geradoras* como um recurso criativo essencial neste processo.

⁷ Trecho sobre o curso “Voz e Ação Vocal”, ministrado por Carlos Simioni transcrito do diário de trabalho do ano de 2002.

⁸ Grupo formado em 2000 por Demian Reis, Felícia de Castro, Flavia Marco Antonio, João Lima e João Porto Dias, em Salvador (BA).

⁹ Trecho transcrito do diário de trabalho do ano de 2002.

Criação: encontro entre procedimentos e liberdades

Os ensaios abertos, as apresentações do processo e a realização de uma assessoria com Carlos Simioni, realizados nos anos de 2007 e 2008, fizeram com que a *Cabocla* se desenvolvesse consolidando sua dinâmica de interação. Foi decisiva a junção da canção “Eu tenho memória” com a matriz da *Cabocla* que conferiu mais potência à *figura*, e “puxou” de vez a Mestra Margarida, suas canções, seu jeito enviesado de olhar, sua risada e gestos, características ativadas pelas canções dela que vinha escutando intensamente. Não era uma imitação exata, mas uma inspiração muito forte, que se expressava como aquela *figura*. De acordo com as pesquisas do Lume Teatro, a *mimésis* corpórea consiste na codificação de ações físicas e vocais do cotidiano, obtidas pelo ator através de sua observação e posterior imitação preenchida com sua sensibilidade. Não houve a busca intencional deste procedimento, porém em certo sentido ele aconteceu através da admiração que sentia pela mestra Margarida. Esta é uma possibilidade de *mimésis* que acontece pelo que a inspiração provoca no corpo; é traduzir fisicamente as sensações evocadas pelo que nos emociona. Creio que espontaneamente ocorreu uma mistura destas formas: codificação de ações e tradução de sensações.

Após anos de parceria no Palhaços para Sempre e tendo entrado em contato sob diversos contextos com o material de Rosário, em 2009, Demian Reis veio colaborar na dramaturgia final do espetáculo, assumindo a direção. Anos antes ele comentou que havia na *Cabocla* uma excelente técnica de *bufão*. E foi principalmente por esta via, combinando nosso acervo de dinâmicas do palhaço e da voz, que nos debruçamos sobre o trabalho para a expansão da *figura*, na qual ela deixou de ser somente agressiva e grotesca para ser uma parte cômica fundamental para a peça. De memória muscular facilmente acessível, manipulávamos esta matéria explorando sua potencialidade, e neste movimento dinâmico de transformação ela foi sendo reinventada e impregnada de significações (SALLES, 2009).

No contexto desta trajetória acredito que criamos a partir do imaginário e da memória. “Talvez o poder da memória seja o responsável pelo crescimento do poder da imaginação”, afirma a referida autora, que define imaginação como o ato criador da memória, e, numa reflexão sobre o ato criador, completa ressaltando a importância da memória: “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória” (SALLES, 2009, p. 104). Então tudo não estaria em criar vias sensíveis de materialização do imaginário?

Referências BIBLIOGRÁFICAS

- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: Da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 4ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.