

# Abre essa Porta pra Felicidade Entrar: corpo, canções, ancestralidades e afetos

Felícia de Castro Menezes <sup>i</sup>

Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - Abre essa Porta pra Felicidade Entrar: corpo, canções, ancestralidades e afetos

Este artigo é um relato técnico e poético acerca da construção de uma velha mulher sábia chamada Coroa Santa, uma figura que encarna a dimensão da ancestralidade e funciona como mestra de cena, com funções de abertura e despedida, no espetáculo Rosário. Essa escrita se tece refletindo como os caminhos da voz e do afeto deram vida a ela, através do cruzamento de duas abordagens vocais, uma na pesquisa da arte da atuante, através de treinamentos diversos, em especial a Mimeses corpóreo vocal, e outra no universo das manifestações culturais brasileiras, suas festas, rituais e brincadeiras. Como percursos na pesquisa vocal, ancorada na imersão física, e o interesse pelo aprendizado de canções, e vivências em comunidades tradicionais, propiciaram a criação.

**Palavras-chave:** Ancestralidade. Memória. Brasilidades. Processo Criativo. Canções.

## Abstract - Open this Door for Happiness to Enter: body, songs, ancestry and affections

This article is a technical and poetic report about the construction of a wise old woman called Coroa Santa, a figure who embodies the dimension of ancestry and works as the stage mistress in the show Rosário, with the opening and farewell functions. This writing is woven reflecting about how the paths of voice and affection gave life to her, through the crossing of two vocal approaches: one based on the artistic research of the author, through various trainings, in particular vocal corporeal mimesis, and the other based on the universe of Brazilian cultural popular manifestations, its parties, rituals and games. Reflects also about how the creation was propitiated by paths in vocal research, anchored in physical immersion, the interest in learning songs and experiences in traditional communities.

**Keywords:** Ancestry. Memory. Brasilities. Creative Process. Songs.

## Resumen - Abre esta Puerta para que Entre la Alegría: cuerpo, cantos, ancestralidad y afectos

Este artículo es un relato técnico y poético acerca de la construcción de una sabia anciana llamada Coroa Santa, figura que encarna la dimensión de la ancestralidad y actúa como maestra de escena, con funciones de apertura y despedida, en el espectáculo Rosario. Este escrito se teje reflejando cómo los caminos de la voz y del afecto le dieron vida, a través del cruce de dos enfoques vocales, uno en la investigación del arte del artista, a través de varios entrenamientos, en particular mimesis vocal corpórea, y el otro en el universo de las manifestaciones culturales brasileñas, sus celebraciones, rituales y juegos. Como recursos en la investigación vocal anclados en la inmersión física, el interés por aprender cantos, y las vivencias en comunidades tradicionales, propiciaron la creación.

**Palabras clave:** Ancestralidad. Memoria. Brasilidades. Proceso Creativo. Canciones.

Eu vou contar a história de uma velha mulher sábia chamada Coroa Santa, e de como os caminhos da voz e do afeto deram vida a ela. Coroa Santa é uma das figuras que giram na roda do espetáculo Rosário.

Rosário é um espetáculo solo, concebido e atuado por mim, e que teve sua estreia no dia 20 de novembro de 2009. É uma obra que aborda a relação do ser humano com o sagrado e traduz no acontecimento cênico um ciclo de crueldade, criatividade, luta e reinvenção de si pela beleza e pela fé. É uma experiência cênica que revela, sob a perspectiva da mulher, do encontro de culturas diversas em novo território e da religiosidade como estratégia de resistência e sobrevivência numa realidade hostil, aspectos das formações identitárias brasileiras. A peça se inspira, especialmente, na ação simbólica da coroação de reis e rainhas negras, dos Congados Mineiros e em outras manifestações brasileiras. Na minha pesquisa de mestrado, intitulada *Ventos que Animam a Terra: Voz e Criação na Trajetória do Espetáculo Rosário*, concluída em 2012, através do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, e orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Meran Muniz da Costa Vargens, refleti o processo de criação de Rosário. Meu olhar se voltou para o cruzamento, tendo meu corpo como ponto de encontro, de duas abordagens vocais como principais guias deste trajeto criativo: uma na pesquisa da arte da atuante e outra no mágico universo das manifestações populares, suas festas, rituais e brincadeiras. Nos dois percursos, há uma intencional atenção para a voz, através da escolha de aprofundamento na pesquisa vocal, ancorada na imersão física, e através do interesse pelo aprendizado de canções. Esta trajetória contempla aproximadamente dez anos, nos quais, o processo de criação do espetáculo está imbricado no meu percurso formativo. É a história de uma formação. É a história de uma criação. É a história da conquista de uma voz.

Nestes anos de pesquisas relacionadas à atuação, emocionava-me com frequência, no ato do canto, e começava a perceber que essa afetividade colaborava com a voz e a conectava ao corpo. Então, através do gosto pelo canto, encontrei o gosto pela pesquisa vocal. Encontrei a voz, inicialmente lugar de bloqueios e desafios, através do canto. Era como se fosse um retorno a alguma origem perdida. A mim mesma, ao meu teatro. Comecei a ter mais consciência de que meu corpo era o vértice para a encarnação desses trânsitos. Grotowski (2007, p. 160) que afirma que tudo está em “procurar o treinamento no qual o ‘corpo-memória’ possa estender-se por meio da voz”. As canções, no âmbito das manifestações culturais e, no momento em que passo a cantá-las tendo-as apreendido em seus contextos e significações,

são um maravilhoso meio de estender o *corpo memória*<sup>1</sup> e de criar, levando em consideração uma musculatura que foi anteriormente convocada em sua sensibilidade.

### Figuras: conceito, procedimentos criativos e funções na cena

Uma das reflexões tecidas na escrita de *Ventos Que Animam a Terra* foi sobre a criação das figuras que compõem o espetáculo e que envolvem essas relações criativas com canções. As figuras Maria Pretinha, Romeira, Coroa Santa, e Cabocla, funcionam como eixos da trajetória de Rosário “contando” e orientando a “história”. Elas foram geradas a partir de procedimentos diversos, tendo em comum a relação com a prática vocal. Cada uma das figuras em questão tem uma canção, que de diferentes formas, inauguraram e definiram as linhas de ação física-vocal destas criaturas.

A figura Coroa Santa aparece na parte introdutória do espetáculo dançando um samba de roda e puxando palmas da plateia nesse ritmo. Sua função é uma *abertura de portas*, uma chegada, um anúncio da brincadeira e um convite a entrar junto comigo nesta dimensão-mítica da cena, passagem que é marcada quando ela entra na saia branca (figurino e elemento cênico que está estendido no chão) e metamorfoseia-se em Maria Pretinha, dando início à trajetória do espetáculo. Desde as primeiras sequências construídas em 2006, havia a ligação desta figura com a abertura, como uma narradora que mergulha na história e a encarna. Assim ela foi se configurando como uma mestra da cena.

Nas sociedades ancoradas na memória, na oralidade e na transmissão, a figura dos mestres e mestras é responsável pelo agenciamento da memória coletiva.

O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume, por essa razão, a função do poeta que, através de seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro (Abib, 2005, p. 95).

---

<sup>1</sup> Os termos em itálico que aparecem a seguir se referem a reflexões utilizadas no âmbito desta pesquisa, citando expressões e práticas utilizadas nos universos das pesquisas cênicas da atuante, e nas vivências em manifestações culturais.

Eu passei a chamar de *figuras*, essa ideia de personagens arquetípicos como qualidade de seres que temos em nós. Utilizei esse termo, preferindo não utilizar a palavra personagem, porque este termo me remete a uma construção baseada no método de interpretação realista de Stanislavski, que consiste em um procedimento baseado em definir uma personalidade criando um perfil psicológico de modo intelectual, frequentemente partindo do trabalho com a leitura do texto. Escolhi a palavra figura, ancorada em outros processos parte dos procedimentos criativos de Rosário, percebendo que se tratam mais de arquétipos brasileiros (que podem ser lidos num sentido universal) que de indivíduos fechados em um perfil psicológico, porque não há uma história encerrada nessa figura, mas várias. Há uma abertura para a evocação das memórias de quem assiste a cena (que vê a avó, a tia e pessoas lendárias de seu passado), conforme inúmeros retornos de quem assistiu ao espetáculo Rosário. A definição de figura se fundamenta na concepção de *entremeio*, que, no Reisado de Congo<sup>2</sup> - e também em outras manifestações - são momentos dramáticos com *personagens* que entram e saem rapidamente, sendo *botados* e *tirados*. Como dizem os *brincadores*: “vou ‘butar’ o velho”, “vou ‘butar’ a doída”.

Em Rosário, as figuras da Maria Pretinha, Coroa Santa, Cabocla, Romeira, das entidades e do Boi foram criadas utilizando os procedimentos da voz ancorada na musculatura, da Dança Pessoal, da Mimese Corpórea, da palhaçaria<sup>3</sup> e da Dança Butoh, recorrendo a estratégias de composição a partir de matrizes<sup>4</sup> e canções, e, ainda, estando eu influenciada pelas vivências nas manifestações populares e pela coleção de imagens que compõem o imaginário do espetáculo. Vejo as figuras em Rosário, como borrões de pessoas. Esboços inacabados. Arremedos de arquétipos.

A Coroa Santa aparece também no fim do espetáculo com a função de despedida da brincadeira. Essa cena final desenrola-se como um diálogo com a coroa (objeto), baseado nas perguntas do poema *Quem aprisionou teu canto?* que escrevi alguns anos antes, e cujos versos, como veremos a seguir, trouxeram imagens-urgência e reuniram significados do espetáculo:

---

<sup>2</sup> Manifestação cultural encontrada em cidades do Ceará, como o Juazeiro do Norte.

<sup>3</sup> Linhas de pesquisa do LUME Teatro. O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Fundado em 1985, o grupo se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator.

<sup>4</sup> Uma matriz é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada que pode ser recriada no momento do Estado Cênico. Dessa forma, cada ator possui um conjunto de matrizes, que se torna seu vocabulário vivo de comunicação cênica – seu vocabulário expressivo (Ferracini, 2006, p. 94).

Quem são teus deuses?  
Quantas flechas já tivestes na mão?  
Há quanto tempo está aqui?  
Quantos círculos fez?  
Não sente saudade?  
Teus pés ainda estão rachados?  
Ainda dá para sentir o cheiro do teu suor misturado à seiva das folhas?  
Seus olhos são transparentes?  
Porquê está preso?  
Quem te aprisionou?  
Ainda guarda em ti todos os animais?  
Onde estão teus filhos?  
Consegue chorar sem dor?  
Sorrir com as lágrimas da graça?  
E o teu transe, a tua dança, quem roubou?  
Não sente saudade?  
És companheiro do fogo?  
Sangra tuas mãos no tambor?  
Sabe o que é sagrado?  
Lembra teus rituais?  
Conta pra mim  
Quem te roubou?  
Teus pés ainda estão rachados?  
Teus pés ainda batem forte no chão?  
Me ensina tua dança?  
Deixa eu beber tua água?  
Olha nos meus olhos?  
São transparentes?  
Ainda és puro?  
Ainda és amigo da serpente?  
Ainda sabe voar?  
Me conta suas histórias?  
Você lembra?  
Quem roubou?  
Quem aprisionou teu canto?  
Quem matou seu povo?  
Você lembra?  
Ainda conheces o segredo?  
Lembra o caminho?  
Me leva com você?

Ao final deste diálogo, a figura Coroa Santa se dirige a uma mulher do público e coloca a coroa sobre ela, e diz “Todo mundo rei, rainha de sua própria história!”, e repete a frase para todas as pessoas mais duas vezes. Ela olha novamente para a mulher coroada e começa a cantar “Coroa santa Coroa santa / Coroa santa lá no céu, lá no mar / Ah! Coroa santa, abre essa porta pra felicidade entrar” e puxa novamente as palmas da plateia no ritmo do samba de roda. Depois de sambar e cantar junto com o público, ela para, vira de costas, e sai andando. Enquanto as pessoas continuam cantando, ela se afasta e ri, ri, ri...ri durante muito tempo, de costas para a plateia, próxima ao cenário-altar. A cena com todas estas perguntas enunciadas pelo poema é uma reflexão final. É um momento de cantar e bater palmas coletivamente para

que haja uma *descarga* dos ciclos sofridos e catarses vivenciados durante o trajeto do espetáculo. É um momento de celebrar junto.

A presença da coroa (objeto cênico) é como a presença de uma grande ancestral, encarnada naquele momento pela figura da Coroa Santa. Na criação de Rosário, descobro a dimensão da ancestralidade, atuando na busca de corporeidades que vinham à tona através de um mergulho profundo. Como revela Grotowski (apud Burnier, 2001, p. 159), “um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga à qual estamos religados por uma relação ancestral forte”. A minha busca se aticou nesse mistério. Na relação com aspectos invisíveis de nosso ser (*Ventos*), através de valores transmitidos por gerações por nossos antepassados, através da grande memória do mundo que nos habita, e através do ato de lembrar com o corpo (*Terra*). Nesse estimulante amalgamar-se de informações celulares e cósmicas, a ancestralidade tornou-se matéria trabalhável (*Ventos Que Animam a Terra*), e a sensação forte de religação com a ancestralidade vivenciada no Candomblé, no Congado, ou através de uma canção e uma luta de espada no Reisado de Congo, naturalmente produziram efeitos que geraram informações no corpo, tendo funcionado para descobrir “corporeidades antigas” (Grotowski, 1987), e provocar ainda uma atualização da memória que fecunda as pessoas que testemunham a cena. Como explica Leda Maria Martins (1997, p. 149), os Arturos acreditam que o Congado tem o sentido de compromisso sagrado com os ancestrais, com o “tronco véio” que veio da África através de escravos. Pela importância do culto aos antepassados, os seus fazeres são uma maneira de atualizar a memória, e, dessa maneira, há a presentificação de uma sabedoria que fecunda a comunidade. A transmissão reatualiza no momento presente a palavra ancestral. Os corpos reagem a esse legado. O que é realizado evoca as qualidades divinas da palavra na longínqua África e fertiliza o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. Assim, através da vivência com as culturas, estabeleci, no processo criativo e apresentações do espetáculo, uma qualidade de contato com a ancestralidade baseada em uma memória histórica e cultural.

## Da Conexão com a Ancestralidade à matriz da Coroa Santa

A figura da Coroa Santa foi criada a partir da imitação de uma fotografia de uma senhora cantando e sambando escolhida entre algumas imagens oferecidas para fazer o exercício da Mimesis Corpórea no curso *Criação e Coleta de Materiais*, em 2003 (ver imagem que segue)<sup>5</sup>. A atração por pessoas idosas que exerciam em sua vida o ofício de brincadoras fazia parte das convocações no trajeto criativo de Rosário, sobretudo com o interesse crescente pelas manifestações populares brasileiras e pela temática da formação das identidades brasileiras.



Imagem escolhida em 2003, no curso *Criação e Coleta de Materiais* que originou a figura Coroa Santa.

Por trás da escolha desta foto estava a atração por uma pessoa real e marcante nesse percurso, que inclusive, inicialmente deu seu nome à matriz. Me refiro a uma senhora que chamada Dona Noêmia (*in memoriam*). Iyá Ogãlá (nome de Dona Noêmia nas atribuições religiosas do candomblé do terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá<sup>6</sup>) era uma das mulheres mais velhas desta casa de axé, e suas funções eram dedicadas a Oxalá, o orixá que lhe regia. O imaginário da criação de Rosário foi no ano de 1997 povoado por diversas imagens desta negra anciã. Imagens dela dançando, imagens das visitas que fazia a ela em sua casa no bairro da Liberdade, em Salvador, levando-lhes as balas que adorava, a imagem do dia em que ela abriu e me mostrou a reservada casa de Oxalá, uma dentre as tantas casas fechadas reservadas aos orixás no terreiro do Ilê Axê Opô Afonjá, entre outras memórias. A sensação da presença extrema da cor branca, revelada por um raio de sol que varava o cheiroso cômodo é uma das

<sup>5</sup> Curso oferecido pelo Lume Teatro em sua sede, em Campinas-SP, em 2003.

<sup>6</sup> O Ilê Axé Opô Afonjá, fundado em 1910, está entre os três terreiros de candomblé mais antigos de Salvador, junto ao Gantois e à Casa Branca.

imagens mais afetivas desse trajeto criativo. Igualmente afetivo, o gestual realizado por Dona Noêmia no alvorecer da madrugada do ritual das Águas de Oxalá<sup>7</sup>, acompanhou o imaginário do espetáculo.

Ao clarear o dia ela se despedia como se abraçasse a todas as pessoas presentes, como se abraçasse aquela manhã abençoada. O gesto de saudação constituído pelo repetido movimento de seus braços abrindo-se e fechando-se em seu peito, tornou-se uma das ações-guia fundantes da figura Coroa Santa.

Com o passar dos anos e a evolução da figura, percebi que minha avó, Dona Almerinda, na fragilidade de seus últimos anos de vida, também compunha o imaginário da Coroa Santa. O espetáculo Rosário foi oficialmente dedicado a ela (em vida): “[fiz] A coroa santa; hoje me lembrei muito de minha vó... Aquela coisinha frágil, delicada. E isto trouxe, influenciou uma voz bem orgânica, talvez a mais (orgânica) de todas, esses tempos. (falei o texto e canção)”<sup>8</sup>. Na foto que se segue, uma imagem de minha avó cantando comigo:



*Felícia de Castro cantando com a avó, Almerinda Rocha (in memoriam), 2009. Foto: Eduardo Ravi.*

<sup>7</sup> O ritual chamado de *Águas de Oxalá* era feito anualmente no Ilê Axé Opô Afonjá e consiste em uma série de preceitos rituais e em procissões realizadas antes do nascer do sol, onde as pessoas devotas carregam potes com água para o orixá.

<sup>8</sup> Relato presente em um dos diários de trabalho que acompanharam o processo criativo, de 1999 à 2009.

A Mimeses Corpórea é uma das linhas de pesquisa do Lume Teatro e consiste na codificação de ações físicas e vocais do cotidiano, obtidas pela atuante através de sua observação e posterior imitação. É como “entrar na pessoa a nível muscular”, imitando-a e preenchendo-a com nossa própria energia e sensibilidade. Em um segundo momento, esta codificação é transposta para a cena. Fui inspirada por esse jeito de criar, tanto pela assimilação desses procedimentos no curso *Criação e Coleta de Materiais* e nos posteriores desenvolvimentos com o grupo Palhaços para Sempre<sup>9</sup>, quanto pela influência de pessoas reais na criação de Rosário.

A escolha do que será imitado parte de uma atração afetiva, e que se dá através de uma espécie de “dança da pessoa”, preenchida pelas imagens e afetos. Com a Coroa Santa, o primeiro passo, conduzido pela Raquel Scotti Hirson<sup>10</sup>, foi imitar a foto com toda precisão possível. Depois fizemos a *dilatação energética*<sup>11</sup> e num sinal dado pela condutora, retomamos, com a energia de trabalho construída, a imitação que antes estávamos fazendo “a frio”. Geralmente, a voz vem um pouco depois de se conscientizar da respiração ao sentir com intensidade as qualidades de energia da imitação no corpo. Há uma relação entre respiração, tensões musculares e microrrelaxamentos. A consciência da respiração única da matriz é nascedouro da voz dela. A imitação é uma coleção de impulsos e ações corpóreo-vocais em busca de uma organicidade cada vez maior.

A transformação da foto em figura, no âmbito do curso, ocorreu a partir de algumas dinâmicas, conforme registrei na época, a memória das instruções dadas:

---

<sup>9</sup> O grupo Palhaços para Sempre foi criado em fevereiro do ano 2000, por Demian Reis, Felícia de Castro, Flavia Marco, João Lima e João Porto Dias. Em seus dez anos de trajetória o grupo criou os espetáculos *Ato de Clown* (Demian Reis e João Porto Dias) em 2000, *Bafo de Amor* (João Lima e Felícia de Castro) em 2001, *Jardim* (prêmio duplo de melhor atriz para Felícia de Castro e Flavia Marco Antonio no XII Festival Nordeste de Teatro de Guarimiranga-CE em 2005) em 2003, *Supertezo* (Demian Reis) em 2003, *Tataravó* (parceria de Demian Reis com ator Alexandre Luis Casali e o músico Celo Costa) em 2003, e *Lavando a alma* (Demian Reis e Felícia de Castro) em 2009. O grupo Palhaços para Sempre fez diversas parcerias com palhaços, palhaças e artistas em geral criando outros espetáculos e números em outros contextos. O grupo foi residente do Instituto Cultural Casa Via – Magia (BA), de 2002 a 2005, onde realizou um processo intensivo de treinamento na arte do atuante, e criou em Salvador, em 2008, juntamente com João Lima e Alexandre Casali, o primeiro curso técnico profissionalizante em palhaçaria da Bahia, em parceria com a Sitorne – estúdio de artes cênicas.

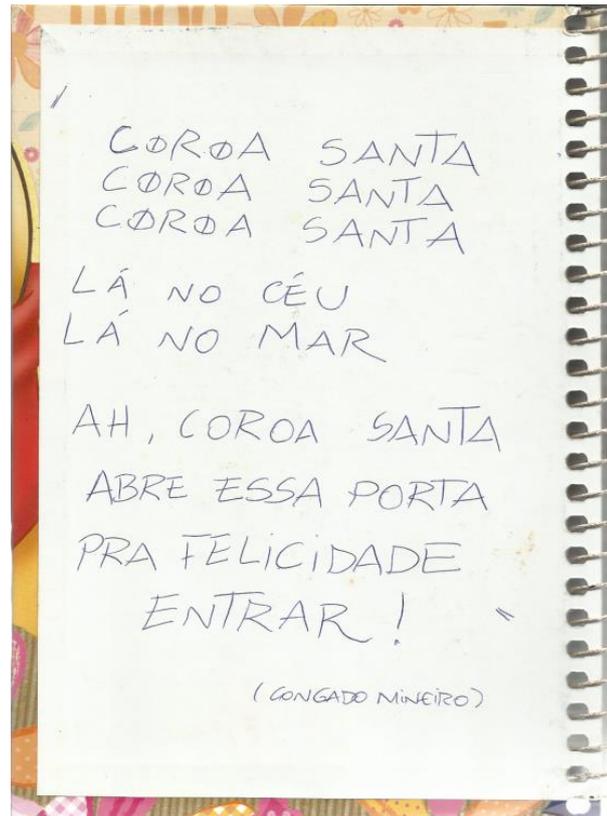
<sup>10</sup> Atriz-pesquisadora integrante do Lume Teatro.

<sup>11</sup> Dinâmica de trabalho desenvolvida como eixo das pesquisas do Lume Teatro. Nas palavras de Carlos Simioni, ator-pesquisador e um dos fundadores do grupo: “Uma experiência de se colocar no limite, na beira de um colapso, onde começam as possibilidades virtuais do corpo, quando são empurradas para fora nossas sensações. o ator expurgando ao máximo através do corpo, suas energias, e explorando suas potencialidades” (Simoni, 1999, p. 109).

[Encontrar o] Motor da foto [micropontos, tensões musculares e impulsos ativos quando não há movimento externo; o que move a foto]; [Fazer] cada foto a 200%, maior que seu tamanho natural; descobrir quais tensões tem que colocar para amplificar a foto, tanto internamente quanto externamente. [...] com cuidado ir reduzindo até chegar no tamanho original (perceber o que muda na respiração, nas tensões...) 190, 180, 170... 100%; reduzir mais ainda, mas crescendo dentro [a energia e a tensão] para não perder; [Vai] chegando no motor da foto, 90, 80%... a foto ainda existe no espaço; dentro [a dilatação está a] 110, 120, 130 %... [Transformando a foto em figura] Se conscientizar de como é a respiração da foto. Lembrar da imagem. Das cores. O contexto. O que eu vi nela. Perceber se está ok, os apoios, tensões, pesos... Buscar: será que tem algum som que sai dessa respiração? uma voz articulada, um gramelô, palavras articuladas, será que ela quer dizer alguma coisa? como essa foto se locomove no espaço? ações que surgem desse caminhar; [Dinâmica] cada um já tem uma qualidade; brincar [dançar] dentro dessa qualidade; ações, voz, palavras articuladas... [Descobrimo e gravando a voz] caminho inverso; voltando pra foto, manter a voz; guarda a voz, deixa ela dentro; volta para original da foto; deixando sair pelo olhar... [Perceber onde a voz nasce, qual é o motor da voz] Sem voz. [Apenas] A intenção da voz, mas sem soltar. Cada um no seu tempo vai reduzir a foto no espaço. Deixando o *motor* dela. Dinâmicas durante (o treinamento) energético para potencializar a figura: explodir no espaço sem pensar; caminhando na base baixa, concentrar cada vez mais impulsos e sensações da foto no abdômen, no seu centro. Cada um vai descobrindo uma maneira de imprimir mais força no seu centro, de ir ampliando esses impulsos, dentro; carregando [no abdômen] tudo que foi construído até agora, a vibração de cada foto, os impulsos... [...] quando bater palma vai pra figura nº 1, a foto com tudo, com voz, caminhar, respiração... tentando tornar cada vez mais claro o motor dessa figura. [De foto à figura] as fotos começaram a virar figuras. Foram super fortes as explorações. Incrível que vai começando da respiração e vai vindo o ser, a voz, o andar e risada ... [...] A foto nº 1 foi virando uma figura linda, uma daquelas velhinhas, lindas, felizes e iluminadas que eu amo. [via criativa do afeto: vejo como uma soma de afeto (quando escolhe a foto) com o corpo, colocar o afeto no corpo]. Me veio na hora a memória da senhora de Oxalá lá do axé<sup>12</sup>.

Anos depois deste curso, registrei na capa do diário de 2005/2006 uma canção de Congado que tinha descoberto recentemente e estava apaixonada: “Coroa santa Coroa santa Coroa santa Lá no céu Lá no mar Ah! Coroa santa! Abre essa porta pra felicidade entrar!”. Justamente a canção que preencheu a figura.

<sup>12</sup> Relato do diário de trabalho de 2003.



Canção na capa do diário de 2005.

### A canção que moveu a velha: impulsos e consciência orgânica

A Coroa Santa tinha sido desenvolvida através da Mimesis da fotografia, porém não havia ainda conquistado uma *consciência orgânica* da figura, no sentido de um fluxo vivo de impulsos sendo corporificados. Foi experimentando cantar a referida canção com “Coroa Santa”, que a figura conquistou esta consciência. Durante anos me dediquei com o grupo Palhaços Para Sempre a uma aventura vocal e fui sendo seduzida pelos mistérios de desvendar a voz como algo palpável e criador. Fui colhendo tesouros de perceber cada voz em cada parte do corpo; como se move; onde se localiza; onde se origina; de perceber a voz enquanto ar, vibração, impulso, músculo, memória, e movimento; de perceber vozes que ativam imagens e imagens que ativam vozes; de encontrar a voz como ação física e a pesquisa vocal como detonadora de caminhos de criar. A pesquisa vocal pode evoluir como fonte de criação, porque memória e emoção estão na musculatura, e foquei de forma radical nessas dimensões. Através da dança dos espaços internos da musculatura, resultado da pesquisa vocal, o corpo

estava mais preparado e a voz estava sendo enraizada no corpo, pouco a pouco, através desse processo.

Através destes caminhos musculares internos, a canção fazia essa figura se mover, reforçava seu olhar e sua expressão. Dessa forma, cantar a canção movia a figura. A canção assentou a figura. A seguinte experiência de cantar sem o som da voz (intensificando ainda mais a presença e o formato das musculaturas que proporcionavam o canto) aprofundou a conquista expressiva da Coroa Santa. Havia já a descoberta da voz que me levava à dança, numa convocação diferente da musculatura. A convocação neste caso acontecia com as qualidades vibratórias específicas daquela figura. Focar no aspecto do trabalho em que, mesmo sem sair som, continuamos cantando e realizando ações vocais, levava a descobrir e perceber essa dimensão puramente muscular da voz. E ir fundo na dimensão muscular faz acessar emoções. O gestual do abraço de D. Noêmia com toda sua carga de imaginário afetivo, somado a esta dança da musculatura do cantar interno, provocou um efeito em termos de presença ancestral e possibilidades de movimento da figura: *[trabalhando] tentando resgatar 'D. Noêmia'; descoberta do abraço no silêncio cantado*<sup>13</sup>. Um ponto interessante que soma à criação da figura, é que a canção original é cantada por crianças, e esta qualidade vocal também influenciou e trouxe mais informações à criação desta velha mulher sábia. Como antigos brincadores e brincadoras que conheço, esta qualidade marcou a expressão da figura com uma malandragem infantil, um prazer e inocência que permite brincar, e um amor de quem transcendeu, porque perdeu tudo que tinha para perder. As sensações de cantar a canção, somadas às sensações desenvolvidas na figura inicial propiciou uma conquista natural, do que era ainda difícil na criação dela: a *organicidade* da voz.

Tendo essas aberturas sido desenvolvidas previamente, o que observo é um extremo aguçamento da sensibilidade. Acredito e percebo que é esse estado de aumentada acuidade sensorial que torna possível um movimento mais ou menos inverso, ou seja, fenômenos externos serem os responsáveis por provocar uma dinamização físico-emocional; e nesse ponto da trajetória, a totalidade psicofísica estava preparada para receber e articulada para transbordar expressivamente esse afeto ancestral. O afeto provocado no contato com a manifestação cultural (canções, danças, imaginários, convívios) é um dispositivo que atua junto a essa sensibilidade psicofísica exercitada anteriormente. Tudo que gera identificação - imaginário expresso através da textura ancestral/afetiva da voz, da letra da canção, da

---

<sup>13</sup> Registro em diário de trabalho de 2009.

*performance*, das melodias, dos toques de instrumentos - geralmente tambores -, dos simbolismos - que funcionam, muitas vezes, como meios de comunicação com o sagrado - e, ainda, o profundo respeito por essas culturas, a lembrança do contato em si, do ambiente, das pessoas, da multiplicidade de experiências no próprio contexto da manifestação, enfim, todo um campo de vibrações indizíveis, é o que aciona, nesse percurso criativo, uma possibilidade de assimilação potente e criadora; é o que abre o coração para ressoar no corpo.

Um exemplo lindo destes percursos afetivos-criativos, são as dinâmicas com as danças brasileiras utilizadas para “entrar” em diferentes corporeidades, sobretudo das velhas. Dançando o samba de roda, tendo previamente dilatado o estado de presença, descobri mais qualidades no mover da figura Coroa Santa, numa abertura da perna, num tronco que “enverga para o lado”. O samba de roda trouxe essas qualidades - somada a um grande imaginário simbólico e carga ancestral - ao variar a intensidade, ritmo, e dinâmica dos passos. É a possibilidade de encontrar um fluxo de impulsos e corporeidades correspondentes ao corpo de uma pessoa velha, sem fingir ser uma velha.

Graziela Rodrigues (1997, p. 77) ao olhar para os corpos em movimento na pesquisa de campo de manifestações culturais brasileiras afirma que o impulso é a liberação de uma força acumulada que necessita sair de dentro do corpo. Jones (1967) (apud Martins, 1997, p. 122) sugere que os ímpetus físicos que propiciavam os cantos de trabalho na África ainda se encontravam presentes nas canções afro-americanas que surgiram na escravidão. Ou seja, os impulsos são transmitidos através dos tempos. Cantos antigos e mesmo cantos enraizados em cantos antigos, são dotados de sua totalidade, geram força, ativam, liberam impulsos, e produzem o *canto-corpo* ou *canto-impulso* (Grotowski, 1987). Acredito que mesmo não fazendo totalmente parte desde criança de agrupamentos engajados em reavivamentos de culturas e de memória, é possível, por tudo que foi refletido, pela convocação do sensível e da musculatura vocal, acessarmos esse poder do canto, que é o de acordar e provocar impulsos preciosos. E mover-encarnar figuras como a Coroa Santa. Por isto também estas figuras encantam tanto quando se apresentam.

Ou seja, há um contato com nossos impulsos, vibrações profundas, e acrescento, ainda, a relação com o ambiente; tudo isso “nos dança”, ou “nos canta”, as duas esferas, canto e dança, estão juntas. Esta foi uma descoberta importante que, creio, colaborou com esse encontro do canto que nos dança. O achado é que as canções estão repletas de possibilidades

de impulso e isso dá margem à uma vasta pesquisa, a uma série de possibilidades de caminhos criativos.

## Diálogos e risos ancestrais: ações reais

Um grande desafio foi encontrar *organicidade* na fala, já no final do trajeto, ainda mais quando tentava improvisar. Sentia-me falsa com frequência. A lógica do pensamento verbal cortava os *estados internos* que demandavam outro tipo de atenção para mantê-los. Porém, quando experimentava a fala com textos memorizados, principalmente com textos que convivia durante o processo, obtinha um resultado mais orgânico, porque a figura já era forte em voz e corpo, e esses *estados* contaminavam a fala. Com a canção, acessei emoções enraizadas na musculatura e, através desse trabalho foi possível gravar esses *estados orgânicos*. O desafio é manter os *estados internos* e fazer a fala sair impregnada dessas qualidades.

A maior parte de experimentos com textos vieram na fase final, quando me reuni com Demian<sup>14</sup> e Carolina<sup>15</sup> para concluir a dramaturgia. Apesar de inicialmente imaginar o espetáculo apenas com cantos e sons vocais abstratos, no processo surgiu o desejo de trazer fragmentos de texto para a cena. Em um ensaio pedi para Demian fechar os olhos e li, com a qualidade vocal da Coroa Santa, alguns textos que selecionei e outros que escrevi. Ouvindo-me, Demian foi selecionando o que se ressoava na figura. Jamais imaginei colocar em cena o poema *Quem aprisionou teu canto?* muito menos sendo dito por uma das velhas, pois era uma fala muito pessoal e um material que mais fazia parte do rio subterrâneo da obra, mas foi o texto que ficou. Entretanto, a partir do trabalho com a canção, Demian foi conduzindo o dizer do poema, que é estruturado por perguntas, no sentido de encontrar o tempo da fala e o tempo do silêncio, da pergunta e do escutar a resposta. Retomando experimentos antigos em que improvisava sozinha, “rituais mágicos” de conversa com a bacia (“canastra de segredos”, “guardadora de mistérios”), Demian propôs a situação de um diálogo com uma coroa (até este momento representada pela bacia). Instauramos um diálogo sagrado, como se ela estivesse conversando com a sua ancestralidade. Para vencer as dificuldades e a sensação de estar muito “teatral”, focamos em sempre estar com a canção cantando dentro, mantendo a dinâmica emocional/muscular do canto da canção. Assim, com essas ações reduzidas, mas *dilatadas* e

---

<sup>14</sup> Demian Reis, palhaço, ator e diretor, foi diretor do espetáculo Rosário.

<sup>15</sup> Carolina Laranjeira, dançarina e pesquisadora, foi assistente de direção do espetáculo Rosário.

movendo internamente, era possível a ação de parar para escutar uma resposta daquela ancestral. As pausas eram preenchidas pela musculatura movimentada pela ação vocal do canto (cantado sem sair som) e esta atitude fornecia ritmo ao diálogo e *organicidade* à fala:

Demian me botou em relação com a coroa remetendo-me aos trabalhos que fiz dessa senhora conversando com a bacia. Chegamos numa atmosfera que liga-se com a atmosfera do final. O final é a coroação. Do sofrimento à transformação e afirmação. [...] [manter o] ritmo sempre com a canção interna, presença muscular, carga emocional, e a memória da canção e das matrizes que compõem a figura. [...] Enquanto está havendo silêncio, “ouvir a fala do silêncio”, “ouvir o silêncio da coroa”. É a resposta. (não resisti, emoção veio à tona, olhos cheios de lágrimas.) Via uma rainha. Uma coroa africana. Diáspora<sup>16</sup>.

Então, nesse dia, Demian sugeriu botarmos uma coroa em cena. Inicialmente resisti, porque para mim, bastava criar as imagens de coroa e coroação com a bacia, e com o gesto das mãos coroando a todas as pessoas. Era como vinha fazendo nos roteiros anteriores. Meus princípios eram usar ao máximo a saia e a bacia para se metamorfosear em diversas funções, a opção era pelo simples. Mas, embora tivesse receio de ser redundante ao colocar o objeto em cena, gostei da proposta porque a coroa sintetizava o significado que estava criando e trazia em sua rede simbólica os reis e as rainhas negras como encarnações das forças divinas daquela cena, confirmando o desenvolvimento final do espetáculo. Hoje agradeço imensamente e considero um presente o achado de coroar de verdade uma mulher da plateia. Não imaginava que teriam mulheres que levariam tão a sério e ficariam verdadeiramente felizes recebendo em suas cabeças a coroa. Vivenciando as apresentações, entendi que algo real acontece ali, entre mulheres, e esta conexão se dá através da qualidade vocal, do poema e da canção, e é consagrada pela coroação. Isto me deu mais força para acreditar na possibilidade de reinvenção que Rosário poderia provocar.

A cena da Coroa Santa se encerra com uma grande gargalhada desta anciã, como contei anteriormente. A matriz *Risadaria* é uma ação vocal criada a partir da imagem de uma cena do livro *Viva o Povo Brasileiro* (Ribeiro, 2007), em que a personagem Dadinha reúne todos na hora de sua morte e ri durante um longo tempo. Somei essa imagem a sonoridades vocais indígenas que improvisei ao longo dos anos. Como o riso é uma ação que demanda muito do músculo abdominal, e estou numa postura curvada e com a musculatura tensionada, dada a fisicidade da figura, esta ação vocal é um desafio, no qual tenho pesquisado para descobrir um *ponto orgânico e prazeroso*. Esta ação da risada produz, além das tensões musculares da figura,

<sup>16</sup> Relato do diário de 2009.

um excesso de tensões, e para funcionar, exige um equilíbrio sutil e dinâmico com respiração e relaxamento.

## Abre essa porta para a felicidade entrar

O desenvolvimento da Coroa Santa, nos anos de 2007, 2008 e 2009, resultou na assimilação das danças do samba de roda, da matriz “Palmas”, do surgimento das ações de coroar a plateia, e da ideia de cantar com as pessoas espectadoras. Era a figura revelando suas funções na cena. Funções de abençoar, celebrar, trazer leveza para uma cena cruel, e anunciar a grande transformação da menina violentada em Rainha no final.

Nas manifestações brasileiras os cantos são entoados com funções claras e precisas, podemos compreender os cantos como ações vocais. Os cantares são integrantes de um sistema de realização das festividades, se associam às imagens ancestrais, e assim “puxam” ações e liberam impulsos vocais, efeito revelado por Grotowski (2007). Percebo que quando integro essa convivência e, por identificação afetiva, integro-me nas regras e princípios simbólicos das brincadeiras, espontaneamente meu canto flui, imaginando (corpo dilatado liberando impulsos e reagindo), por exemplo, estar realizando a ação de guerrear ou no caso da Coroa Santa, de abençoar. O importante é a ação.

Diante de minha exposição a fatores que influenciam a enunciação dos cantos dos *brincadores* e *brincadoras* nas manifestações culturais como, por exemplo, o rio afetivo da memória que texturiza a voz e a *ação dilatada* que intensifica o canto, encontro características próximas, que se entrecem e tornam, no meu contexto de artista cênica, os cantares provocadores da criação e de *estados criativos*. Na diversidade do contato - através de pesquisas presenciais em regiões de manifestações brasileiras ou em acervos sonoros e audiovisuais, e no ato do cantar, tanto em sala de trabalho, quanto como *brincadora* em algumas festas -, o fato é que os cantos me movem. As canções tem algum efeito de *puxar para o alto*.

Dar passagem em mim à figura Coroa Santa, remonta um trajeto sensível, em um território-corpo que encruza atravessamentos vocais. São atravessamentos que vêm de dentro, pela imersão física e memória muscular, e de fora, sendo afetada por memórias ancestrais que carregadas pelas canções. Pela via do afeto, da conexão com a memória e de relações com a canção, este trajeto se faz ancorando a dimensão da ancestralidade, se abrindo para o universo das manifestações culturais brasileiras, suas festas, rituais e brincadeiras,

através de uma atitude de pesquisa da arte da atuação que me sensibiliza como artista para esta abertura e encarnação.

## Referências

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. Campinas, SP: UNICAMP/CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Ceará: Ed. Fundo Nacional de Cultura, 1996.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: Da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...** relato de uma trajetória pessoal de pesquisa do Lume. São Paulo: Fapesp, 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp IMESP, 2001.

GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

GREINER, Christine. **O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi**. 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. Conferência em Bologna. **Revista do Lume**, Campinas, UNICAMP, n. 3, p. 12-22, jul. 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**). Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé**: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Fapesp, 2006.

LIMA, Tatiana Motta **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos de 1959 e 1974. Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008.

LIMA, Tatiana Motta. **A Arte como Veículo**. **Revista do Lume**. Unicamp - Universidade Estadual de Campinas/LUME - Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais-COCEN-Unicamp. Campinas, n° 2, ago. 1999.

LIMA, Tatiana Motta. A noção de organicidade no percurso investigativo de Jerzy Grotowski. VI Colóquio Internacional de Etnocnologia. *Anais...* Salvador: ABRACE, 2009.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SIMIONI, Carlos Roberto. A Arte de Ator. *Revista do Lume*, Campinas, UNICAMP, n. 1, p. 55-60, jul. outubro, 1998.

Artigo recebido em 05/05/2023 e aprovado em 20/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48454>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Felícia de Castro Menezes - Artista do corpo e das imagens. Palhaça feminista. Mestre em artes cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Criou o curso “O Riso Que Habita o Ventre da Terra”, e os espetáculos “Rosário” e “Tudo Que Você Precisa é Amor”. [teatrodeterra@gmail.com](mailto:teatrodeterra@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0287960024902292>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2984-6200>

<sup>ii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

