

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: força motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. *Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico*. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.



PRÁTICAS ESPETACULARES POPULARES BRASILEIRAS:

FORÇA MOTRIZ PARA UM TRABALHO DE ATOR - TÉCNICA DE TRANSLOCAÇÃO¹ CALEIDOSCÓPICA

Joice Aglae Brondani, pesquisadora na área do trabalho de ator e a Máscara (neutra, Bufão, Commedia dell'Arte e Clown) e relações com a cultura popular brasileira. Integrante dos grupos de pesquisas em artes cênicas: Cia Buffa de Teatro (BR), GPEC-E TEA-UFBA-CNPQ (BR), Bottega Buffa CircoVacanti (IT) e (colaboradora) Cia del Fracaso LUX).

Contatos: bottebuffacircovacanti@gmail.com

Resumo: A técnica de translocação caleidoscópica, integra o grupo das três técnicas estruturadas na tese de doutorado “Varda che bauco! Trancursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia dell’ Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras”. Foi criada a partir de um mergulho em manifestações espetaculares populares brasileiras e as utiliza como força motriz para a construção de uma linguagem e estética muito específica para o ator e para a cena.

Palavras-Chave: Técnica. Imaginário. Cultura Popular.

¹ Translocação, na genética, é um tipo de mutação cromossômica na qual ocorre a realocação de um fragmento de cromossomo em outra posição no mesmo genoma – tomo emprestada uma denominação de um mecanismo da genética, utilizando a força da metáfora em que ela “empresta” sua capacidade de sintaxe e dinâmica auxiliando a compreensão do funcionamento da técnica (Para saber mais sobre o uso da metáfora e da analogia, ler: Gaston BACHELARD, 1996; Michel MAFFESOLI, 2008).

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: forma motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

Neste artigo, será sublinhada uma das técnicas estruturadas na tese de doutorado “Varda che baucco! Trancursos Fluviais de uma Pesquisatriz: Bufão, Commedia dell’ Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em março de 2010. Todas as técnicas criadas na referida tese são resultantes de uma pesquisa que mergulhou e se engendrou no universo do imaginário², esta imensidão líquida que se engenha de forma rizomática³ e movediça, em diversas direções, sem hierarquias ou qualquer tipo de fronteiras.

A técnica de translocação caleidoscópica utiliza as práticas espetaculares populares brasileiras⁴ como uma força motriz para a construção de uma linguagem e estética muito específicas para o ator e para a cena.

Para o ator que deseja incorporar a translocação caleidoscópica entre seus recursos técnicos, deve considerar que, além de exigir uma habilidade físico-corpórea na execução das práticas espetaculares populares a que se propõe, a técnica requer, também, uma grande destreza em codificar tais práticas, geminar estes códigos e recodificá-los na ação da cena – exigindo certa disciplina.

A técnica de translocação caleidoscópica foi estruturada para ser uma espécie de primeiro passo para um possível acesso às máscaras da *commedia dell’arte*⁵, porém, durante os encaminhamentos, ela se revelou uma técnica que, além de cumprir seu objetivo dentro desse propósito inicial, também se mostrou autônoma, com seus próprios princípios e encaminhamentos.

² Toda a pesquisa que levou à construção da técnica de translocação caleidoscópica vem legitimada na ideia de imagem/imaginário em Gaston Bachelard. Para saber, ler: Gaston BACHELARD, 1986.

³ O pensamento rizoma (de um modo geral), se caracteriza por uma não hierarquia, pela conjunção “e”, isto é, uma adição, e por uma “movimentação” em diversas direções. Para saber mais sobre os princípios do Pensamento Rizoma de Deleuze e Guatarri, ler: Gilles DELEUZE & Félix GUATARRI, 2000.

⁴ Os termos “espetacular” e “popular” são vistos sem grandes questionamentos semióticos, antropológicos ou sociológicos. Também, não adentro as discussões etnocenológicas do que é espetacular ou teatral. Para esta pesquisa, o espetacular é tido como um ato realizado para ser visto, o qual extrapola a ideia de cotidiano e possui uma consciência do olhar da alteridade. Enquanto que o popular é visto como uma manifestação advinda de um povo.

⁵ Para saber mais sobre os encaminhamentos que geraram a técnica de translocação caleidoscópica e a relação com as máscaras da *commedia dell’arte*, é aconselhado ler a tese de doutoramento supracitada.

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: forma motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

A técnica se constrói a partir de um acervo criado pelo ator. Este acervo é constituído de danças/golpes/movimentos das práticas espetaculares populares brasileiras escolhidas previamente pelo ator, o qual deve aprendê-las e, principalmente, ter a compreensão⁶ das mesmas.

As danças/golpes/movimentos das práticas espetaculares populares brasileiras são transformados em códigos e, para tal processo realizar-se, o ator deve ter um domínio muito grande dos movimentos e um conhecimento profundo da musculatura que se envolve na execução do movimento. O ator deve apropriar-se das práticas espetaculares populares brasileiras escolhidas, tornando cada movimento/golpe/dança orgânico ao seu corpo, dando à fisicidade⁷ destes códigos uma corporeidade⁸. Com isso, não é somente do circuito muscular de cada código que o ator deve dar conta, ele também deve aguçar a percepção⁹ para o circuito energético que o constitui.

Para explicar as conexões rizomáticas que formam o pensamento que gerou esta técnica, é necessário falar da “subjatividade”. Ela permeia e banha toda a pesquisa que gerou a técnica de

⁶ Segundo o Dicionário Digital Houaiss 1.0, o termo compreensão é “ato ou efeito de compreender; 1-faculdade de conter em si, em sua natureza, ou numa categoria, num sistema; 2-faculdade de entender, de perceber o significado de algo; entendimento; 3-perfeito domínio intelectual de uma coisa, um assunto etc.; [...] 5-Rubrica: filosofia, sociologia: segundo o filósofo alemão Dilthey (1833-1911), método de conhecimento caracterizado pelo uso da intuição e da empatia, os únicos meios apropriados às investigações sociais, históricas, psicológicas ou culturais que constituem as ciências humanas; 6-Rubrica: psicologia: faculdade mental por meio da qual o significado é apreendido; [...]”.

⁷“A fisicidade é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física [...] a forma dada ao corpo, o puro itinerário da ação.” (BURNIER, 2001, p.55)

⁸“A corporeidade, é a maneira como as energias potenciais se corporificam [...] é mais do que pura fisicidade de uma ação [...] é a forma do corpo habitada pela pessoa”. (BURNIER, 2001, p.55)

⁹ Segundo o Dicionário Digital Houaiss 1.0, o termo percepção é “ato ou efeito de perceber. 1-faculdade de apreender por meio dos sentidos ou da mente; 2-Diacronismo: obsoleto. percepção interna (p. opos. à percepção através dos sentidos); consciência; 3-função ou efeito mental de representação dos objetos; sensação, senso; 3.1-ato de exercer essa função; 4-consciência dos elementos do meio ambiente através das sensações físicas; 5-ato, operação ou representação intelectual instantânea, aguda, intuitiva; 6-Usos: formal. consciência (de alguma coisa ou pessoa), impressão ou intuição, esp. moral; 7-sensação física interpretada através da experiência; 8-capacidade de compreensão; [...]”.

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: forma motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

translocação caleidoscópica e, também, as outras duas técnicas (Bufão e Transdução¹⁰ Caleidoscópica) que integram os estudos do doutorado citado anteriormente.

A subjetividade se tornou a maior força reativa de minhas pesquisas. Segundo Deleuze, os vínculos subjetivos é que fazem o sujeito avançar, pois a subjetividade¹¹ possui uma dupla potência: a de crer e a de inventar. Ela avança através de uma sucessão de dados que fazem parte do empírico¹², dados nos quais o sujeito crê. Deleuze concorda com o filósofo David Hume e sublinha que “Crer é inferir de uma parte da natureza uma outra parte que não está dada. E inventar é distinguir poderes, é constituir totalidades funcionais, totalidades que tampouco estão dadas na natureza” (2008, p. 94). É importante saber que o “dado” a que Deleuze se refere, não faz parte do plano concreto, ele é “[...] o fluxo do sensível, uma coleção de impressões e de imagens, um conjunto de percepções” (2008, p. 104). A partir destas considerações, sabe-se que o dado possui a potência da crença e da invenção, a primeira percebe e a segunda cria, a crença é a percepção do dado e a invenção é a comoção deste, é a partir dessa dinâmica das potências do próprio dado (crença e invenção) que o avanço acontece - formando um novo dado.

Na técnica de translocação caleidoscópica, as práticas espetaculares populares brasileiras são tidas como dados e cada movimento/golpe/dança também, um dado que traz em si as características da totalidade do dado e de sua singularidade na constituição deste. Quando códigos/dados de diferentes singularidades se geminam, eles formam novos dados, comportando elementos de suas origens e outros novos elementos resultantes das combinações realizadas – é a perpetuação e renovação do dado.

As experiências (fiscidades e corporeidades) dentro das manifestações espetaculares populares brasileiras (coco, ciranda, maracatu, xaxado, caboclinho, samba, capoeira, frevo,

¹⁰ Transdução, na física, é um processo pelo qual uma energia transforma-se em outra de natureza diferente e na genética é a transferência de ADN (Ácido Desoxirribonucléico - ou DNA, como é conhecido) entre bactérias - tomo emprestado esta nomenclatura de um mecanismo da física e da genética, utilizando, mais uma vez, a força da metáfora, defendida por Bachelard e Maffesoli como grande potência para o aprendizado e compreensão. Utilizo o termo, justamente, para tentar compreender e explicar o mecanismo imaginativo que se realiza na técnica em questão.

¹¹ Para saber mais sobre subjetividade, ler: Gilles DELEUZE, 2008.

¹² Segundo o Dicionário Digital Houaiss 1.0, empírico é “1-relativo ao empirismo. Empirismo: substantivo masculino. 1-Rubrica: filosofia: doutrina segundo a qual todo conhecimento provém unicamente da experiência, limitando-se ao que pode ser captado do mundo externo, pelos sentidos, ou do mundo subjetivo, pela introspecção, sendo ger. descartadas as verdades reveladas e transcendentais do misticismo, ou apriorísticas e inatas do racionalismo.

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: formação motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

maculelê, cavalo marinho e dança dos Orixás) são dados, isto é, fazem parte do fluxo do sensível e quando se tornam códigos não devem perder essa qualidade de “dado”. A crença e a invenção fazem a ultrapassagem dos dados comunicando-os, geminando-os e originando outros dados. Este sistema da subjetividade funciona porque, segundo Deleuze, auxiliado pelo empirismo, pela crença e pela invenção, o sujeito se constitui no próprio dado, ele se vê como parte do dado e é afetado pelo mesmo, passando a se constituir nele.

É a partir das potências “crer e inventar” que as manifestações espetaculares populares brasileiras (dados) realizam uma de suas conexões com o universo do imaginário, pois a invenção faz parte dos domínios do lúdico que, por sua vez, faz parte do universo do imaginário. A crença e a invenção estão intimamente ligadas à imaginação, e a técnica de translocação caleidoscópica trabalha com este diálogo dinâmico e recíproco entre imaginação e realidade entre o Fundo Comum dos Sonhos¹³ e o Fundo Poético Comum¹⁴, criando um sistema de imaginação¹⁵.

As práticas espetaculares populares brasileiras são resultantes das atitudes lúdicas destes ímpetus de criação que transformam o corpo (Fundo Poético Comum) e se conectam, em vários graus e intensidades, com a tríade de Huizinga “jogo-festa-ritual”¹⁶. Segundo Huizinga, toda a atitude lúdica se corresponde, de algum modo, com a tríade “jogo-festa-ritual”. Mesmo que uma

¹³ O Fundo Comum dos Sonhos, para Bachelard, é um espaço imaterial no qual passado, presente, fantasia, história, realidade e imaginação comungam. Ele integra um “a priori onírico” que comporta elementos arcaicos da alma e está presente em cada ser humano (é inerente a ele), mas, também, fora dele. Para saber mais sobre o Fundo Comum dos Sonhos, ler: Gaston BACHELARD, 1990.

¹⁴ Para Lecoq, o Fundo Poético Comum é um espaço tão imaterial e inerente ao ser humano quanto o Fundo Comum dos Sonhos. Mas passa a ser concreto por se manifestar /agir no corpo do ator através das experiências e sensações, constituindo o fundo comum do qual surgem impulsos e desejos de criação, passando do imaterial ao concreto. Para saber mais, ler: Jacques LECOQ, 1997.

¹⁵ Faço um destaque na palavra “imaginação” para utilizá-la como uma palavra-valise, a qual, segundo Deleuze, está na qualidade das palavras exotéricas, aquelas que trazem em si uma síntese disjuntiva, “[...] que operam uma ramificação infinita das séries coexistentes e recaem, ao meso tempo sobre as palavras e os sentidos, os elementos silábicos e semiológicos (‘disjunção’).” (DELEUZE, 2007, p.50). Nesta condição de palavra-valise, para nominar o sistema estabelecido pela dinâmica recíproca entre o Fundo Comum dos Sonhos e o Fundo Poético Comum, a imaginação traz a compreensão necessária do funcionamento das imagens para esta pesquisa, podendo ser uma imagem em ação, no indivíduo e na atmosfera e, também, ser a ação da imagem, no indivíduo e na atmosfera, dando a entender uma cíclica contínua, a qual não se sabe o início ou o “provocador” – mesmo mecanismo imaginário/imagem/transformação/ação/imagem..., citado anteriormente. Para saber mais sobre a palavra exotérica e palavra-valise, ler: Gilles DELEUZE, 2007.

¹⁶ Para saber mais sobre a tríade “jogo-festa-ritual”, ler: Johan HUIZINGA, 1993.

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: forma motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

prática espetacular popular se corresponda com apenas um dos princípios da tríade de modo mais direto, os outros dois estarão ligados indiretamente.

Então, considerar que as práticas espetaculares populares brasileiras (dados) se conectam com a tríade de Huizinga é ponto referencial para entender a formação dos circuitos energéticos de cada dado e que estes se re-organizam em cada novo dado/código. Na tríade de Huizinga e para a técnica de translocação caleidoscópica, a festa é princípio muito importante, pois, segundo Backthin, a festa traz:

[...] um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das ideias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daquele dos fins superiores da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa. (BACKTHIN, 1999, p. 16)

A festa é um princípio que se faz presente de modo marcante nas práticas espetaculares populares brasileiras, conectando-as diretamente ao imaginário, este espaço imaterial sem fronteiras culturais, temporais e espaciais. Esta atmosfera de festa, estes elementos advindos de outra esfera se manifestam no corpo que brinca/dança/joga, tornando-se concreto através da dinâmica entre Fundo Comum dos Sonhos e Fundo Poético Comum, isto é, através do sistema da imaginação. Então, é a imaginação que, de certa forma, instaura a festa na atmosfera e no corpo. Este corpo prazenteiro que se emana e exala (-se em) festa, traz em si uma “ancestralidade festiva”¹⁷.

Devo assinalar que, para o pesquisador, ir a campo é de grande importância para seu trabalho, uma vez que, tendo contato com estes corpos e estas atmosferas, o corpo do pesquisador também é despertado e alimentado por imagens que encontram eco no seu próprio interior, pois

¹⁷A noção de ancestralidade festiva do pesquisador Oliveira chama a atenção para um corpo que comporta a festa e o ritual. Para mais informações, consultar: Érico José S. de OLIVEIRA, 2007.

o corpo é resultado de um tempo que passou e traz consigo a memória de uma história - no DNA imaginal¹⁸.

A imaginação que comporta genes de um DNA imaginal e o coloca em contato com esta outra esfera é a potência que transforma o corpo, é através dela que o Fundo Poético Comum se concretiza para emanar (-se) em festa. Esta emanção faz parte dos circuitos energéticos que se formam juntamente com os circuitos musculares deste corpo transformado--o, são estes circuitos energéticos que darão os aspectos sensíveis à técnica, não a deixando “fria” como uma série de movimentos, mas como uma caleidoscopia de dados.

O Fundo Poético Comum e o Fundo Comum dos Sonhos realizam suas dinâmicas conexões, resultando nas atitudes lúdicas e se manifestando no corpo dos jogadores/dançadores/brincantes (e aventureiros pesquisadores), trazendo, assim, as sensações vindouras de outra atmosfera, que comporta uma ancestralidade festiva. Para que aconteça todo este processo, a técnica de translocação caleidoscópica exige, por parte do ator, a compreensão com vivência (convivência) das manifestações espetaculares populares brasileiras. Devo dizer que o aprendizado das mesmas dentro de uma forma mais estruturada, em escolas de dança ou capoeira, é tão válido e importante quanto a experiência vivificada do evento popular, esta última dá ao ator a compreensão sensível, enquanto que a primeira proporciona a compreensão metodológica - todas as duas necessárias à técnica. Dessa forma, indo a campo (festas, festejos e rituais), seguindo cursos e com uma disciplina própria, a técnica começa a se estruturar.

O ator tem que dominar os movimentos/danças/golpes que integram o conjunto das práticas espetaculares populares brasileiras que escolheu e criar uma rotina de trabalho, uma prática assídua e organizada (de modo objetivo e subjetivo).

O circuito energético forma-se a partir do circuito muscular¹⁹, é como se a musculatura trouxesse, impressa nela, energias e percepções. Por consequência da dinâmica entre o circuito

¹⁸ Não se está entrando no campo das neurociências. O DNA imaginal funciona, nesta pesquisa, como elemento fundante, agindo como princípio. Mais que um conceito, ele ganha a importância de uma analogia e imagem explicativa e ativa dentro da pesquisa, é um “cordão” de genes imaginários que percorrem toda a existência e que se utiliza do corpo para mostrar sua ação concreta. Através da aceitação, concepção e entendimento de um DNA imaginal, o qual ultrapassa o espaço/tempo, torna-se possível atinar para um corpo que traz em si a história, em memória e imaginação. Para saber mais sobre o DNA imaginal, ler a tese citada no primeiro parágrafo deste artigo.

¹⁹ Artaud já assinalava esta capacidade de formação e conexão de tais circuitos quando fazia referência ao ator como “atleta afetivo”. São estes circuitos que se formam na (e com) a musculatura que criam uma espécie de musculatura

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: forma motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

muscular e o energético, são comovidos afetos que tocam uma “experiência ancestral”²⁰ e emanam “ancestralidade festiva” - ações record/ativas das práticas espetaculares populares brasileiras.

A experiência em campo coloca o pesquisador em contato com emanções ancestrais, que a cada renovação (evento/acometimento/apresentação) ganham força e multiplicam-se de maneira facetada. É também necessário considerar que a atmosfera em que estas manifestações são habituadas a se realizar já está impregnada de partículas, as quais agem, também, naquele que está iniciando-se nas práticas espetaculares populares em questão (como sujeito da ação ou como público). Posso dizer, ainda, que a presença frequente ou em massa destas pessoas que habitualmente se emanam em festa e ritualidade e que produzem e reproduzem nelas estes circuitos musculares e energéticos ajuda, de alguma forma, em diferentes instâncias, através da convivência e, então, do dado sensível, a fazer com que a musculatura conheça, compreenda e apreenda tais possibilidades. Estando em campo, penso que a intuição²¹ e a subjetividade agem em lençóis subterrâneos com maior eficiência.

A técnica de translocação caleidoscópica exige que os movimentos quando codificados comportem, juntamente com o circuito muscular, esse circuito energético. Para tanto, requer uma prática sistemática dos dados apreendidos, não somente na presença e convivência em campo, a qual se deve sempre revolver, mas em laboratórios e em sala de ensaio. Cada movimento deixa de ser uma dança ou um golpe e torna-se parte de uma partitura esquematizada e desenhada. Através deste trabalho, os movimentos começam a ser pensados/conhecidos como possibilidades de representação e ação - criando uma “linguagem” muito específica. Esta “linguagem” corporal proporciona um modo muito particular de contar/viver uma história, possuindo uma presença de corpo com desenhos/formas definidos e uma linha de ação muito “colorida” em termos de ritmos e energias, através da ideia da formação de circuitos musculares e energéticos.

afetiva, a qual, segundo Artaud, é a correspondência física dos sentimentos, carregando nas suas fibras os afetos e comoções que as transformaram. Para saber mais sobre musculatura afetiva, ler: Antonin ARTAUD, 1993.

²⁰ Termo utilizado por Maffesoli para fazer referência à atuação da intuição dentro do pensamento/ação intelectual. Para saber mais sobre este argumento, ler: Michel MAFFESOLI, 2008.

²¹ É preciso considerar que “Com a intuição coloca-se em jogo uma ‘visão central’ que, justamente, não indireta, mas, antes, enraíza-se profundamente na própria coisa, dela se nutre e, portanto, dela frui [...] É preciso, com efeito, lembrar que o conhecimento remete, em parte, para o “nascer com” (cum-nascere) e que, portanto, implica uma forma de convivência”. (MAFFESOLI, 2008, p.133).

Para a técnica de translocação caleidoscópica, quando codifico um golpe de capoeira, mantenho na musculatura a energia com que este golpe acontece no jogo de capoeira, mesmo quando o decodifico em células ainda menores, o circuito energético deve ser mantido. Ou ainda, um passo de frevo deve manter o circuito muscular e energético das pernas, mesmo quando geminado com uma movimentação dos braços da ciranda que, por sua vez, também manterá seu circuito muscular e energético. O que acontecerá é uma geminação dos circuitos, em algumas instâncias, estes dois circuitos complementar-se-ão, compartilharão e comungarão de pontos energéticos e musculares, formando um novo circuito resultante de tal enredamento.

Para a técnica de translocação caleidoscópica, as danças/golpes das práticas espetaculares populares brasileiras não são utilizadas tal como são nos eventos, mas passam por um processo de apreensão, codificação e decomposição/decodificação, para serem realocados na ação da cena. A codificação é a transformação de cada passo das danças ou golpe das lutas em uma sequência de movimentos muito bem organizados fisicamente e a decomposição/decodificação consiste em esfacular este código ainda mais, transformando-o em células - cada célula torna-se uma peça que formará as imagens criadas pelo sistema caleidoscópico. Por exemplo, a capoeira é um dado, o golpe de capoeira cujo nome é “queixada” é um código/dado, porém, para ser realizado, é necessária uma série de movimentos, assim, o golpe é decomposto em códigos/dados ainda menores (movimento da perna esquerda e direita, braço esquerdo e direito, pé esquerdo e direito, quadril, mão esquerda e direita, cabeça). Desse modo, cada movimento executado por uma das partes do corpo para a execução do golpe constitui uma célula do código, mas também um código/dado, ou seja, parte plural e parte singular.

O momento de codificação exige do pesquisador dedicação e paciência. Ele deve, primeiro, exercitar-se por um período significativo, ao menos até obter certa autonomia dentro destes códigos, misturando-os em uma sequência a ponto de executá-los sem raciocinar, deixando-se levar pela lógica dos movimentos e fluxo das energias (ex.: um passo de maracatu é seguido de um passo de frevo, que é seguido de um passo de ciranda, depois por um golpe de capoeira...). Dessa forma, o corpo vai aprendendo a associar ritmos e movimentos de dinâmicas diversas e os circuitos vão se coligando em uma linha contínua de ação, realizando o transpassamento de um circuito para outro e criando as imagens caleidoscópicas.

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: forma motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

O exercício contínuo faz com que o pesquisador adquira uma capacidade na execução dos diversos ritmos e agilidade na realização dos códigos e geminação destes. Quando o pesquisador chega à habilidade de geminar tais códigos, é porque os dados estão começando a agir de modo autônomo. Para passar da fase de codificação para a realização da decodificação dos dados/códigos, é uma questão de tempo, pois a própria musculatura na prática do esforço da realização da fisicidade e corporeidade de cada movimento que compõe um passo ou golpe (dado), já se encaminha para a realização da decodificação dos mesmos. Mas as duas etapas não podem ser realizadas ao mesmo tempo, pois na codificação o foco é aberto, a atenção está voltada para a totalidade do dado/manifestação e de como esta se faz presente, através do circuito energético, em cada código/dado. Enquanto que, na decodificação, o foco começa a ser direcionado para cada movimento que forma o código e o circuito energético só poderá repetir/renovar-se nestes novos dados/códigos se foram bem compreendidos nas fases anteriores (apreensão, compreensão e codificação).

Também é importante que, num primeiro momento de apreensão e codificação, as danças e golpes que compõem o conjunto das práticas espetaculares populares brasileiras que servem como acervo/reservatório/motor para a técnica de translocação sejam realizados dentro dos seus contextos rítmicos e musicais: frevo com frevo, caboclinho com caboclinho, cada dança de Orixá com o seu toque. Posteriormente, quando os códigos já estão fixados e bem definidos, aí então, faz-se o exercício de conjugação dos circuitos musculares e energéticos utilizando um só ritmo musical²². Ainda, no momento de geminação e transpassamento dos circuitos, na mistura dos códigos advindos de práticas diversas (pernas do “marguio” do cavalo-marinho e braços do caboclinho), às vezes, utiliza-se um só ritmo, outras vezes, o trabalho é realizado sem música, tudo depende da subjetividade do momento.

Uma importante observação deve ser feita: mesmo que as manifestações espetaculares populares brasileiras utilizadas, inicialmente, sejam conduzidas, cada qual, por seus ritmos e músicas e, numa segunda fase, seja utilizado um único ritmo para embalar a coligação dos circuitos, não se trata, em nenhum momento, da estruturação de coreografias de dança. Trata-se

²² O ritmo utilizado por esta pesquisadora é o samba, pois dentro dele foi possível encontrar a noção de base de todos os outros ritmos das manifestações espetaculares populares brasileiras que fazem parte desta pesquisa. Porém, faço esta observação, partindo da minha experiência de pesquisadora, sem afirmar o samba como ritmo contendor de outros ritmos, trata-se de uma escolha pessoal.

de um exercício de contínua produção e transição entre os vários tipos de energias produzidas pelas práticas espetaculares populares brasileiras sem racionalizar, mantendo o grau de improvisação e subjetividade, muitas vezes, inerente às próprias práticas escolhidas.

É ainda necessário esclarecer que o uso de um único ritmo musical não é para simplificar o trabalho, ele serve como “argamassa”, como impulsionador e ligame dos fluxos de energias e circuitos musculares, deixando que tais circuitos ajam num processo de não racionalização. Neste momento de laboratório e exercício em sala, a música representa um retorno à festa e ao ritual²³, servindo como elemento recordativo do processo de instauração de ambos no corpo do pesquisador. Além de representar esta record/ativa ao ritual e à festa como eventos que se instauram, a música serve, também, para a transformação destes dois eventos em “material técnico”. Conforme Angel-B Espina Barrio (2005), nos capítulos dedicados a “Antropologia Social. Sistemas Religiosos” e “Etnografia”, é preciso considerar a música e a dança como aspectos que sempre acompanharam o ser humano e, embora nem sempre as duas estejam presentes conjuntamente, ambas estão relacionadas ao ritual, à festa e, em muitas culturas, a uma alteração de estado de consciência, sem contar no aspecto lúdico (do jogo) que apresentam.

Tornando ainda mais nebulosa a tentativa de explicação do funcionamento da técnica de translocação caleidoscópica, é preciso considerar, dentro dos mecanismos que a compõem, espaços como “terras de ninguém”, são os “espaços entrecircuitos” cuja gerência é de total subjetividade – ali, onde a memória falha, a imaginação trabalha. Muitas vezes, um circuito necessita realizar algumas pequenas modificações para se conectar ao outro, como por exemplo, para transpassar de um passo de coco para um golpe de maculelê, é preciso mexer nos circuitos que se formam no final do primeiro e no início do segundo. O mesmo acontece com códigos que já foram decodificados, sempre que se geminam dois circuitos diferentes é preciso fazer-lhes algumas pequenas modificações, por exemplo: para conectar as pernas do maculelê, com braços e tronco de uma das danças do orixá Oxum²⁴, é necessário que haja uma modificação nas

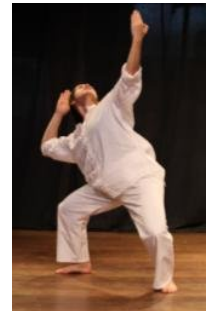
²³ Certamente que a música ao vivo é muito mais ritualística, com as vibrações dos instrumentos e/ou vozes, mas não se pode negar que a música, mesmo eletrônica, possui seus meios de manter o ritual e portar a estados de consciência diversos, ainda mais quando existe já a predisposição a esta transposição de atmosfera, adquirida em campo e auxiliada pela imaginação.

²⁴ Não me deterei nas explicações sobre cultos afro-brasileiros reencaminho os leitores para a referida tese de doutoramento citada anteriormente e alguns outros estudos publicados: René RIBEIRO, 1982; José Carlos PEREIRA, 2004; Raul Giovanni LODY, 1977; Deolindo AMORIM, 1993.

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: formação motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

extremidades de cada um dos circuitos, no das pernas do maculelê que, ao invés de se conectar ao tronco e braços habituais, vai-se coligar com uma nova estrutura muscular e energética como a do tronco e dos braços da dança do orixá Oxum (vide imagem), que se conectará a uma base muscular e energética diversa da habitual.

Aula-Espetáculo:
Transduções Caleidoscópicas e Imaginações: Alla Ricerca di un Zanni
Direção\Atuação: Joice Aglae
Foto: Léo zevedo



A etapa de translocar os códigos/células das práticas espetaculares populares brasileiras, deslocando-os para se relacionarem com outros códigos/células destas manifestações, que não os de costume, requer uma dedicação e prática sistemática. Primeiro, é necessário um encaminhamento aleatório, sem pensar, mas deixando que as combinações aconteçam seguindo um fluxo dinâmico de energias que se movem e comovem o pesquisador: pés e pernas de caboclinho + tronco, braços, mãos e cabeça de uma dança do orixá Oxóssi (vide imagem); pernas



e pés de cavalo-marinho + tronco, braços e mão de dança do orixá Ogum,... Assim, as células vão sendo conjugadas, geminadas (= translocadas).

Aula-Espetáculo:
Transduções Caleidoscópicas e Imaginações: Alla Ricerca di un Zanni
Direção\Atuação: Joice Aglae
Foto: Léo zevedo

No processo de translocação, a intenção é chegar numa dinâmica orgânica de combinações caleidoscópicas, de modo que, através da prática sistemática, o seu próprio fluxo estabeleça sequências, as quais podem servir como partituras.

Somente com os códigos muito precisos e notadamente decodificados é que ele poderá formar as imagens caleidoscópicas que agem na cena. O trabalho que o pesquisador realiza, de certa forma, é o de um montador de um grande quebra-cabeça, utilizando e reproduzindo as peças no seu próprio corpo. Desse modo, as pequenas modificações nos circuitos - trabalho realizado pelo

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: formação motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

sistema de imaginação - permitem que os códigos/células se geminem compondo “a ação” do corpo.

Certamente que, nestas minúsculas ou pequenas modificações na rede dos circuitos musculares, acabam modificando, também, um pouco do circuito energético dos códigos. Contudo, estas modificações estão em níveis secundários, o que acontece, em nome desta comunhão, é uma adequação em ambos os circuitos, para a passagem do fluxo energético de um código a outro. Mesmo com estas modificações, os genes primordiais vindouros de outra esfera devem estar contidos e latentes no cerne de cada célula que compõem o código. Através da musculatura, o pesquisador tem as ferramentas necessárias para manter pontos energéticos e emanantes de cada código/célula, de modo a formar um único e novo circuito, tão potente energeticamente quanto aqueles que o originam. Os novos circuitos possuem uma riqueza em possibilidades de modulações energéticas, pois abarcam células de manifestações espetaculares populares diversas que se conectam reinventando o “novo”.

No final do processo de translocação, percebe-se que as pequenas modificações realizadas nos circuitos resultam em ondulações, graduações e modulações energéticas que indicam ainda mais riqueza e possibilidades para as imagens caleidoscópicas.

O processo caleidoscópico dos circuitos age de modo contínuo, muitas vezes, sobrepondo-se parcialmente ou deixando os “espaços entrecircuitos”, para a realização das pequenas modificações e transformação dos diferentes circuitos em um só.

Ainda assim, existem duas possibilidades de encaminhar a construção de uma cena através da prática sistemática da técnica de translocação caleidoscópica: de modo racionalizado ou de modo improvisado.

Para a criação de ações e cenas, dá-se continuidade ao exercício de translocação de células deslocadas das várias manifestações espetaculares populares brasileiras de modo improvisado, deixando-se levar pelo fluxo dos movimentos, embalados pelo ritmo de uma música. Posteriormente, acrescenta-se o texto, já contido na memória ou improvisado - o importante é que o argumento esteja muito claro para que não seja necessário parar para pensar durante o processo, pois o texto deve ser mais uma peça a formar as imagens caleidoscópicas.

Também aqui, a prática com o mesmo texto falado é realizada muitas vezes, deixando, num primeiro momento, a música embalar os códigos que deslizam no fluido literal que é o texto. A repetição do exercício acaba revelando, algumas vezes, combinações/geminações que se repetem e estas insistências podem ser tomadas como um modo de estruturação da cena. Pode-se, ainda, realizar a coligação das células e códigos de modo racional. Neste último caso, então, após a realização da partitura da ação racional à prática sistemática, isto é, a repetição de tal partitura é que revelará o fluxo natural da geminação dos dados, buscando, através da musculatura, acionar os circuitos e comover as energias e forças oriundas de cada código/dado.

É muito importante a coligação dos circuitos das células vindouras de diferentes manifestações espetaculares populares brasileiras seguindo um impulso e fluxo natural, mantendo em cada código e célula a sua pulsação e energia originária, pois isto é que permitirá ao público perceber os dados sensíveis que se movimentam sob as ações da cena.

É exatamente neste vislumbre de “dança das energias” que começa a translocação caleidoscópica para a construção da cena intitulada “Alla ricerca di um Zanni”, primeira cena resultante e comprobatória da eficácia da técnica de translocação caleidoscópica.

A cena “Alla ricerca de um Zanni” (À procura de um Zanni) utiliza um texto totalmente inserido na cultura popular brasileira, reescrito das histórias de Chicó, personagem da peça “O Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna. Na cena, utilizo uma compilação, livre adaptação do texto de Suassuna e uma “livre” tradução para o italiano, contendo italiano clássico e dialetos. Com o tempo, o texto de Suassuna foi servindo de guia, ao serem acrescentadas expressões de dialetos italianos e também do português.

As histórias contadas por Chicó e João Grilo assemelham-se aos monólogos dos Zannis: conversas e sonhos mirabolantes, plenos de fantasia. Então, o texto me auxiliava na procura do caminho para as máscaras da *commedia dell'arte* - cuja primeira máscara é o Zanni.

Para construir a cena, depois de ter constituído um acervo com as práticas espetaculares populares brasileiras, realizar a codificação e decodificação dos dados, comecei a trabalhar a cena a partir da improvisação com os códigos. Desse modo, a história foi criando pulsação, expressa através de uma movimentação que se autogerenciava e se autofixava de acordo com a lógica que

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: formação motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. *Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico*. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

o corpo criava utilizando tais códigos. Com uma prática sistemática da técnica de translocação, a cena foi-se estruturando de forma espontânea e precisa.

Faz-se necessário esclarecer que a cena é em italiano macarrônico²⁵ (misturando português, expressões de dialetos italianos e italiano clássico), pois a língua também me auxiliou a perceber as semelhanças entre a cultura popular brasileira e as máscaras da *commedia dell'arte*.

Foi dessa maneira, em um caleidoscópio de células/códigos/dados advindos das práticas espetaculares populares brasileiras, que toda a cena foi sendo engendrada - sendo que a sua estrutura é constituída de uma porção rígida e outra flexível²⁶, isto é, partes bem recodificadas e fixadas e outras com espaço para a improvisação com os códigos.

Devo chamar a atenção para um fato desta cena, dois pequenos interventos que acabaram fazendo parte da estrutura rígida da mesma. É a “presença” de um Preto Velho²⁷ e de um Exu da Calunga²⁸. Na medida em que praticava a técnica de translocação, minha memória muscular trouxe, insistentemente, a mimesis corpórea²⁹ de um trabalho desenvolvido durante muito tempo em um terreiro em Santa Maria/RS, incluindo, na sequência, a mimesis de um Preto Velho e de um Exu (vide imagens).

²⁵ Forma de comunicação muito utilizada pelos bufões e cômicos dell'arte. O modo de falar macarrônico (ou do italiano - *macheroniō*) é um modo particular de se fazer entender sem falar corretamente a língua na qual se está exprimindo. No teatro, segundo Tinhorão, tornou-se uma linguagem que busca um efeito burlesco, extravagante, cômico, muitas vezes falado ou escrito de forma errada e imprópria, com uma mistura de palavras vulgares, dialetais ou “pseudolatinas”, isto é, flexionadas à maneira do latim. Ainda, segundo o autor, no Brasil, a linguagem macarrônica teve uma versão na imprensa carnavalesca de 1880. Para saber mais ler: José Ramos TINHORÃO, 2000.

²⁶ Tomando emprestado os termos utilizados pelo pesquisador Erico José Souza de Oliveira, para definir a estrutura da cena do Cavalo Marinho. Para saber mais sobre “estrutura rígida e flexível”, ler: OLIVERA, 2007.

²⁷ Entidade Espiritual (integrante da Umbanda e Linha Cruzada) que possui relação com os antigos escravos. Para saber mais, ler: René RIBEIRO, 1982; Carlos PETROVICH, & Vanda MACHADO, 2004; Paulo Cezar Loureiro BOTAS, 1996.

²⁸ O Exú também faz parte das entidades da Umbanda e o termo “Calunga” indica os meios com o qual ele se relaciona, no caso, as almas e o cemitério. Para saber mais, ler: René RIBEIRO, 1982; Carlos PETROVICH, & Vanda MACHADO, 2004; Paulo Cezar Loureiro BOTAS, 1996.

²⁹ A mimesis corpórea é uma técnica estruturada por Luís Otávio Burnier, cuja habilidade está na observação e imitação, porém, em uma “observação profissional”, calcada no detalhe, na fisicidade e na corporeidade. Trata-

-se de uma “capacidade mimética” que tenta abranger não somente a forma mas também as energias, ritmo, élan e impulsos que fazem parte daquele que é observado. Para saber mais sobre mimesis corpórea, ler: Luis Otávio BURNIER, 2001.

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: forma motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.



Aula-Espetáculo:
Transduções Caleidoscópicas e
Imaginações: Alla Ricerca di un Zanni
Direção\Atuação: Joice Aglae
Fotos: Léo zavedo



Estas inclusões da mimesis não estavam previstas no elenco dos dados que integrariam a cena (e a pesquisa), mas como, muitas vezes, durante a prática da improvisação com os códigos/células das manifestações espetaculares populares brasileiras, estas memórias musculares se faziam presentes, decidi deixá-las na cena, não me preocupando em afastá-las ou negá-las, pois, de alguma maneira, como trabalhava com danças advindas do Candomblé e cultos Afros, era natural que estas memórias vindouras de um outro momento de vivências em terreiros “aproveitassem” a torrente e emergissem no trabalho.

Com estas colocações, encerro este panorama sobre a técnica de translocação caleidoscópica³⁰. Tal técnica pode servir ao ator, podendo ser um caminho específico de acesso as máscaras da *commedia dell'arte* ou como uma técnica autônoma. Qualquer uma das finalidades a que o ator se proponha com a técnica de translocação caleidoscópica terá como requisito uma dedicação profunda e paciente, para que ele possa, posteriormente, fazer uso da mesma e, em cena, escrever com o corpo, apresentando ao público uma linguagem com grande riqueza rítmica, imagética e energética.

Através da tentativa de explicação dos encaminhamentos da técnica de translocação, fica, também, registrado o desejo de divulgar uma técnica fundada sobre a cultura popular brasileira e de como esta pode servir de força motriz para um trabalho de ator que compõe uma estética e linguagem bem específicas, resultando em cenas, com imagens que encontrarão no âmagô do ator e do espectador um eco, dados que se comovem, se repetem e se renovam no imaginário dos dois agentes: público e pesquisador.

³⁰ Para aqueles que desejam mais informações sobre a técnica de Translocação Caleidoscópica, bem como das técnicas de Transdução Caleidoscópica e de Bufão, reencaminho para a tese de doutoramento citada no primeiro parágrafo deste artigo.

BRONDANI, Joice Aglaé. Práticas espetaculares populares brasileiras: forma motriz para um trabalho de ator – técnica de translocação caleidoscópica. *Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico*. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3.p. 8-25 Disponível em: www.mimus.com.br. Mar 2010.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Deolindo. *Africanismo e Espiritismo*. Rio de Janeiro: CELD, 1993.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed. 1993.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986.
- _____. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. 4ªed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARRIO, Angel B. Espina. *Manual de Antropologia Cultural*. Recife: Ed. Massangana, 2005.
- BOTAS, Paulo Cezar Loureiro. *Carne do Sagrado Edun Ara: Devaneios sobre a espiritualidade dos Orixás*. Rio de Janeiro: Kainania Presença Ecumênica e Serviço Vozes, 1996.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: Da técnica à representação. Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais para o ator*. São Paulo: Edunicamp, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. RJ: Editora 34, 2ª ed. 2008.
- _____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. SP: Perspectiva, 4ª ed. 2007.
- _____; Félix GUATARRI. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- OLIVEIRA, Érico José S. de. *A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)*. Recife: SESC, 2007.
- LECOQ, Jacques. *Le Corps Poétique*. Paris: Anrat, 1997.
- LODY, Raul Giovanni. *Samba de Caboclo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, FUNARTE, 1977.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 4ª edição, 2008.
- NUNES, Karliane Macedo. *Imagens de Exú: uma análise a construção mítica de fotografias Laróyè, de Mario Cravo Neto*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia, 2008.
- PEREIRA, José Carlos. *Sincretismo Religioso & Ritos Sacrificiais. Influências das religiões afro no catolicismo popular brasileiro*. São Paulo: Zouk, 2004.
- PETROVICH, Carlos & MACHADO, Vanda. *Irê Ayó. Mitos Afro-brasileiros*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- RIBEIRO, René. *Antropologia da religião e outros estudos*. Recife: Massangana, 1982.
- TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa carnavalesca no Brasil. Um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Ed. Hedra, 2000.