



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Pós Graduação em Arte
Linha de Pesquisa: Processos composicionais para a cena

**CATIRINA, O BOI E SUA VIZINHANÇA –
elementos da performance dos folguedos populares como
referência para os processos de formação do ator**

Joana Abreu Pereira de Oliveira

**Brasília
2006**

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Mestrado em Arte**

**CATIRINA, O BOI E SUA VIZINHANÇA –
elementos da performance dos folguedos populares como
referência para os processos de formação do ator**

Joana Abreu Pereira de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte. Área de concentração - Arte Contemporânea, e linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

**Brasília
2006**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
(IdA / UnB)
Orientador

Profa. Dra. Marianna Monteiro
(IdA / UnB)
Membro efetivo

Prof. Dr. Renato Ferracini
(IA / Unicamp)
Membro efetivo

Vista e permitida a impressão.
Brasília, 19 de dezembro de 2006.

*Ao Siri, à Mimi, ao Daniel, ao Francisco,
ao Davi e à Catarina que me ensinaram
e ensinam que habitar o entremundo é
uma opção ética, estética e afetiva.*

*À CORTEJO cia de atores e ao Ricardo Guti, que
seguraram minha mão para dar os
primeiros passos teatrais, e os segundos
e os terceiros...*

*Ao Mestre Teodoro, à D. Elisene e
ao Bumba-meu-boi de Sobradinho,
meu primeiro e eterno amor na cultura popular.*

*À Catirina, ventre grávido que gerou esta
pesquisa ainda bebê, mas que tem tudo para crescer.*

Agradecimentos

Ação prazerosa esta de agradecer. Principalmente num trabalho que dependeu da colaboração de tanta gente. Gente generosa. Esse sim foi o aprendizado que permeou cada encontro e troca realizados neste processo de pesquisa: a generosidade de aprender-ensinar a brincar. Por isso, eu agradeço imensamente a uma longa lista de pessoas e a algumas instituições:

Ao Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz, pela orientação atenta e dedicada, mas principalmente pela presença respeitosa e desafiadora ao mesmo tempo. Entendi o que é ser um bom orientador. Gracias, Fernando.

À Prof^a. Dr^a. Roberta Matsumoto que, com seu olhar mais que perspicaz e seu sorriso aberto, contribuiu muito com várias etapas do trabalho.

Aos professores das disciplinas que cursei, Prof^a. Dr^a. Mariza Veloso, Prof. Dr. Marcus Mota, Prof. Dr. João Gabriel Teixeira e Prof^a. Dr^a. Sílvia Davini, pois cada um acrescentou reflexões extremamente valiosas a este trabalho feito a tantas mãos.

Aos professores Mariza Veloso e Renato Ferracini, pelas indicações precisas da banca de qualificação. A este último, desejo agradecer ainda pela disponibilidade para participar da banca de defesa, junto com a Prof^a. Dr^a. Marianna Monteiro, a quem também agradeço imensamente.

À Capes, pela bolsa de doze meses, que certamente contribuiu para a realização do trabalho.

Aos brincantes de Boi e Tambor que me receberam de braços e corações abertos no Maranhão, especialmente nos Bois: Mimo de São João, Boi da Fé em Deus, Boi da Liberdade, Boi da Floresta. Em cada um desses grupos, há Catirinas acolhedoras que também merecem minha gratidão eterna: Dona Vitória, Seu Betinho, Seu Raimundinho, Dona Maria da Paz.

Ao Boi de Soledade, que me levou para o interior do universo do Boi.

Ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e sua equipe, pela disponibilização do acervo e de outras informações que não estão nos acervos! Lá, agradeço principalmente ao Jandir Gonçalves, e espero, ansiosa, o livro que um dia ele precisa escrever, contando o muito que sabe sobre a cultura maranhense viva.

Aos professores da Universidade Federal do Maranhão, Aarão Paranaguá, Luiz Pazzini e Gisele Vasconcelos, que gentilmente me receberam e escutaram.

À Maria Rosa, caixeira régia da nossa festa, por seus ensinamentos com a caixa, mas mais ainda por sua infinita alegria brincante. E à Dona Elza, por guardar o saber do Carçoço sem esquecer de mostrá-lo ao mundo.

À Dayani Pereira e sua família linda: um porto seguro nas idas ao Maranhão.

Ao Lume, que sempre me recebeu tão amorosamente e, muitas vezes, iluminou e ilumina os caminhos teatrais, não só meus, mas de tanta gente. Especialmente ao Simi e à Raquel, meus primeiros professores-lume; à Cris (com a Manu na barriga) pela recepção amiga, mas mais ainda por seu olhar-coração sobre o trabalho com teatro; ao Jesser, pelas afinidades de busca, e com o desejo de que ainda possamos pensar e fazer muitas coisas juntos; e ao Rê, que é uma referência tão grande que não cabe no papel!

Ao Alício e à Juliana, por seu belo trabalho. Encontrá-los foi como achar alguém que fala a mesma língua! E ao grupo Peleja, por me deixarem espiar seu tesouro pela fresta da porta.

À Cooperativa Brasiliense de Teatro, que possibilitou uma breve aplicação desta proposta em seu projeto Teatro em Movimento.

Aos alunos da oficina do Teatro em Movimento, em São Sebastião, especialmente Alan, Regina, Lucas, Carol, Ana Luzia, Luciano, Kessy, Aline, Jussara e Isabela, que confiaram numa proposta que ainda não conheciam e seguiram até o fim. Aos alunos da disciplina Interpretação 2 (1º sem – 2006), do curso de graduação da UnB. E aos alunos da oficina *Teatro e Cultura Popular*, realizada na Caixa.

Ao grupo Flor de Babaçu, por me deixar entrar na brincadeira e por mantê-la viva sempre, crescendo dentro e fora de mim, e especialmente as suas caixeiras do Divino, com quem aprendi a celebrar o sagrado brincando. E a todos os brincantes do Boi de Sobradinho e do Cacuriá Filha Herdeira.

À Daraína Pregolato, à Luciana e à Flor de Pequi, pela contribuição irmã.

Ao queridíssimo Ito, que foi um suporte valioso e amoroso durante todo o mestrado.

A todas as minhas ancestrais femininas, que deixaram escondido, em algum lugar em mim, um saber-ser-Catirina. Estou em busca dele...

*Dona da casa,
seu terreiro alumiou!
Varre o terreiro,
que meu boi chegou!*

*O sol entra pela porta
e a lua pela janela.
Eu vim foi tirar licença,
ai, eu não vou daqui sem ela.*
(Toada de Ciriaco e Zé Olinho – Boi de Pindaré)

*Lá vai, lá vai
uma linda brincadeira
brilhando pra todo lado
parece luz das estrelas.
Vem toda colorida
nas quatro cores da bandeira
porque nós fazemos parte
da cultura brasileira.
Vaqueiro segue na frente
eu é que estou te pedindo
pede licença primeiro
pra quem está nos assistindo.*
(Toada de Basílio Durans – Boi da Fé em Deus)

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo a observação, investigação e aplicação de princípios presentes no fazer dos brincantes dos folguedos e festas da tradição popular brasileira, que podem se constituir referências para o processo de formação e criação do ator. Como estudo de caso, o trabalho propõe a brincadeira do Bumba-meu-boi, da forma como é brincada no Maranhão, utilizando ainda, como referência auxiliar para ampliação das possibilidades de reflexão, outras três brincadeiras maranhenses *vizinhas* à do Boi: o Tambor de Crioula, o Carço e o Cacuriá.

A fim de estabelecer a ligação entre o universo da brincadeira e o do teatro, foi realizada uma breve revisão histórica do trabalho de três grupos/artistas que, em sua trajetória, dialogaram de forma muito esclarecedora com as tradições populares: Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba e Odin Teatret, Luís Otávio Brunier e Lume. As três trajetórias revisadas apresentam também propostas metodológicas extremamente valiosas para os processos de formação e preparação do ator. Sendo assim, tal revisão buscou fundamentar a pertinência da investigação das brincadeiras populares para o fazer teatral, e teve também a intenção de levantar contribuições metodológicas para o estabelecimento de equivalências entre o fazer da brincadeira e a prática de treinamento do ator.

Como aplicação prática da pesquisa, foram realizadas três oficinas com público e carga horária distintos, sempre propondo elementos da vivência da brincadeira como caminho útil ao fazer teatral. Foram observados e analisados ainda dois processos de montagem de espetáculo, realizados a partir do treinamento com a brincadeira popular, pelos grupos Peleja e MunduRodá, ambos com direção de atores do grupo Lume, os três grupos com sede em Campinas (SP).

Como consequência da pesquisa, chegou-se à sistematização de princípios que podem ser ferramentas acrescentadoras à valorização e aplicação de brincadeiras populares para a formação em teatro. Da mesma forma, as experiências de aplicação e observação apontaram muitas possibilidades no diálogo entre teatro e brincadeira popular. Em seus resultados, o trabalho não buscou ser conclusivo, mas propositivo de caminhos a serem aprofundados e ampliados a partir das novas questões suscitadas.

Palavras chave: Representação Teatral, Formação de Atores, Cultura Popular Brasileira, Bumba-meu-boi Maranhense.

Abstract

This research aims to investigate and to apply some principles found in Brazilian traditional folk performances and festivals which can be useful to the processes of actors' training. The case studied is the folk performance of *Bumba-meu-boi*, in the way it is played in Maranhão (Northeast of Brazil). Three different kind of traditional performances, Tambor de Crioula, Cacuriá e Caroço, from Maranhão, were used as auxiliary references, although they are not the main focus of the research.

To establish the connection between folk performances and theatre practice, the discussion brings a brief historical review. This review comprehends the works of theatre groups and artists Meyerhold, Eugenio Barba and Odin Teatret, Luís Otávio Burnier and Lume as references for the search of a relation between theatre and folk performances. Such artists also developed important paths in theatre methodology. Therefore, the review aimed not only to confirm the effectiveness of researching folk performances in the way to build actors' training paths, but also to provide hints to connect both universes.

The application of the research included three workshops with different groups and duration. The workshops were based on the principles and elements from the experience with traditional folk performances, always connecting them to theatre practice. Two staging processes were also observed as a contribution to the study. The groups observed were MunduRodá and Peleja, both directed by actors of Lume, all from Campinas (SP). The staging processes were based on a previous training built from elements of folk performances.

The systematization of some principles which can contribute to value and to apply folk performances on actors' training was one of the results of this research. Furthermore, the workshops and the staging processes observing also pointed out possibilities to find connections between theatre and folk performances. In its results, the study did not get to definite conclusions but to initial propositions which could lead to a deeper and broader way of investigation based on new questions.

Key words: Acting, Actor's Training, Brazilian Traditional Folk Performances, Bumba-meu-boi from Maranhão.

Sumário

| | |
|--|------------|
| Chegança..... | 12 |
| Capítulo 1 – Entremundos..... | 20 |
| 1.1 Discursos e práticas sociais..... | 25 |
| 1.2 Discursos e olhares que ajudaram a plasmar a idéia de cultura popular no Brasil | 28 |
| 1.3 Tradição: mundo entre o passado e o futuro..... | 41 |
| 1.4 Brincadeira, brincantes, folguedo, performance, teatro: aquilo que está em jogo | 45 |
| 1.5 <i>Coisa de mestre</i> ou de como a vivência popular é um processo de formação e transformação..... | 49 |
| Capítulo 2 – A brincadeira do Bumba-meu-boi, Catirina e sua vizinhança: um universo abrangente..... | 57 |
| 2.1 Festas populares e festas de Boi..... | 58 |
| 2.1.1 As festas de Boi no Brasil e no Maranhão..... | 59 |
| 2.1.2 O Auto do Bumba-meu-boi..... | 64 |
| 2.1.3 O contexto social da brincadeira do Boi..... | 69 |
| 2.2 As muitas facetas de Catirina..... | 75 |
| 2.2.1 Catirina: símbolo e arquétipo..... | 80 |
| 2.3 A boa vizinhança..... | 83 |
| Capítulo 3 – Caminhos já trilhados..... | 86 |
| 3.1 Meyerhold – o ritmo, a música, a composição, o espaço e a celebração com o público..... | 89 |
| 3.2 Eugenio Barba, Odin Teatret e a Antropologia Teatral..... | 96 |
| 3.3 Luís Otávio Burnier e o Lume: uma experiência brasileira..... | 101 |
| Cápítulo 4 – Brincadeira: uma questão de princípios..... | 110 |
| 4.1 Teatro e cultura popular: experiências..... | 111 |
| 4.2 A Repetição..... | 116 |
| 4.3 A Presença e a Integração..... | 119 |
| 4.4 A Precisão e o Risco..... | 122 |
| 4.5 A Superação dos Limites do Corpo..... | 124 |
| 4.6 A Relação com o Outro e o Improviso..... | 127 |
| 4.7 A Relação com o Espaço..... | 131 |

| | |
|---|------------|
| 4.8 A Relação entre a Base e o Eixo do Corpo..... | 133 |
| 4.9 O Ritmo e a Musicalidade..... | 135 |
| Terminanças..... | 138 |
| Bibliografia..... | 144 |
| Anexos..... | 150 |
| - Entrevistas..... | 151 |
| - Questionários e Depoimento..... | 196 |
| - Planos de Aula..... | 204 |
| - Imagens videográficas (DVD)..... | 209 |

Chegança¹

*Menina se alevanta, o Boi chegou
Sai na porta e venha logo arreceber
O Boi que você contratou, eu vim trazer*
(Toada do Boi de Soledade, sotaque de costas de mão)

Cheguei ao Boi de Sobradinho, no Centro de Tradições Populares,² em janeiro de 1997. Ou terá sido o Boi que chegou em mim? Naquela tarde, junto com meus companheiros da CORTEJO cia de atores,³ escutando os dizeres de Mestre Teodoro, embaixo da enorme árvore que fica em frente ao Barracão, não pressenti o quanto o universo do Boi se faria presente em minha trajetória a partir dali. Não pressenti, mas maravilhei-me ao ouvir Seu Teodoro palavrear aquele universo.

Daquela tarde de prosa, nasceu um espetáculo-auto-brinquedo, parceria da CORTEJO com o CTP. Chamava-se *Bumba-meu-boi – Ópera Popular*. Nele, meu primeiro contato com a Catirina, parte que me coube naquela brincadeira. Depois de um ano brincando com todo o grupo de Boi, a CORTEJO partiu para um espetáculo menor, um filhote daquela experiência, união de mamulengo com auto do Boi. Chamava-se (e ainda se chama!) *Bumba-meu-boizinho*.⁴ Coube a mim novamente a parte de Catirina.

Paralelo a isso, estabeleci contato, a partir de 1996, com a metodologia do LUME (Campinas), por meio de vários cursos, tais como *A voz do ator*, *O treinamento técnico do ator*, *Dinâmica com Objetos*, *Mimeses Corpórea*. Em 2000, um semestre de vivência com a proposta teatral da inglesa Franki Anderson, na Holanda, paradoxalmente, fez-me perceber com mais clareza minha brasilidade e a intenção de mergulho nessa característica.

De volta ao Brasil, entre outros espetáculos (todos eles com alguma relação com as culturas populares), em 2002, nasceu o solo *Catirina*. Lá estava ela outra vez! Bem ao estilo da repetição em criação que os fazeres populares trazem... Por dois anos, fiz esse espetáculo. Foi então que percebi o desafio. Catirina estava lá,

¹ Embora a palavra *chegança* dê nome a alguns folguedos brasileiros, também é usada para denominar a cantiga ou ação de entrada de uma brincadeira.

² Centro de Cultura Maranhense, localizado em Sobradinho (DF), que sedia um grupo de Bumba-meu-boi, cujo mestre é Teodoro Freire, maranhense, atualmente com 86 anos. No grupo, são brincados também o Tambor de Crioula e o Cacuriá. Seu Teodoro Freire é mestre reconhecido em sua comunidade, no DF e no Maranhão. Já foi condecorado como cidadão honorário de Brasília e acaba de receber a medalha de comendador da Ordem do Mérito Cultural, do governo federal.

³ Grupo teatral fundado em 1994, por Ricardo Guti, no qual a pesquisadora atua desde a fundação.

⁴ Espetáculo estreado em 1998, dirigido por Chico Simões, com Joana Abreu, Marcelo Penoni e Ricardo Guti.

mas não estava. Existia a figura, a temática colhida em contato com elementos da brincadeira popular, mas não a vida dessa brincadeira. Precisava me aproximar dela por outras vias.

Essas vias de aproximação foram compostas de muitas ações. Desde a vivência de outras brincadeiras maranhenses, iniciada em 2002, no grupo Flor de Babaçu,⁵ passando por muitas idas ao Maranhão e chegando até a sistematização que vem sendo conduzida neste Mestrado. Tudo isso parece ter deixado Catirina perdida no caminho, já que o espetáculo deixou de ser apresentado nesse meio tempo... Até então, tenho acreditado que esses caminhos que me afastam dela, conforme poderá ser percebido ao longo do texto desta dissertação, acabarão me levando de volta. A pesquisa que partiu da figura de Catirina acabou revelando a brincadeira por trás dela. E somente na totalidade da brincadeira será possível de fato encontrá-la.

O presente projeto de pesquisa foi apresentado ao Mestrado em Arte da UnB, em dezembro de 2004, com o título provisório “Catirinas – o lugar da codificação e do jogo no fazer do brincante”, e pretendia fazer um estudo de caso dos brincantes responsáveis por representar a personagem Catirina, nas encenações do Auto do Bumba-meu-boi, realizadas nas festas de São João do Estado do Maranhão. Tal estudo seria desenvolvido a fim de observar quais eram os elementos de codificação corporal e vocal no fazer de cada brincante, bem como os recursos utilizados para estabelecer o jogo com a platéia. A partir do resultado dessa investigação, tais elementos entrariam em diálogo com o espetáculo teatral que mencionei acima. Dessa forma, o espetáculo seria recriado, em alguma medida, no contato direto com os brincantes ditos tradicionais.

Havia ainda a proposta de entrevistar brincantes de dois tipos distintos: alguns nascidos e ‘formados’ na própria comunidade brincante e outros com formação *escolar* em teatro. No entanto, essa foi a primeira proposição a ser modificada. Tal mudança nasceu da percepção, em contato com os próprios brincantes, da inviabilidade de realizar a classificação de dois tipos opostos de brincante. Essa inviabilidade tornou-se clara, partindo do pressuposto que as fronteiras entre os universos popular e erudito são fluidas e dinâmicas. A elas não se

⁵ Grupo que, desde o ano 2000, realiza, em Brasília (DF), algumas brincadeiras maranhenses, com suas danças, toques e cantos, buscando sempre a convivência e troca com mestres e brincantes das tradições populares.

aplicam parâmetros bi-polares de classificação e sim parâmetros múltiplos, que incluem não só classes distintas a um só tempo como também o espaço de trânsito entre cada uma dessas classes, o espaço-entre, o entre lugar, o entremundo. Desse ponto de vista, classificar os brincantes seria limitá-los em suas potências e reduzir de forma negativa o enfoque da pesquisa.

A próxima proposição a ser modificada foi o enfoque único no folguedo do Bumba-meu-boi e na personagem Catirina. Em pesquisa de campo, o contato com a brincadeira do Boi possibilitou a constatação de dois fatos fundamentais. Em primeiro lugar, não são muitos os brincantes que atuam como Catirina hoje em dia, tendo essa personagem ficado meio 'relegada a segundo plano' por vários anos. Atualmente, por influência das políticas públicas para o turismo e a cultura no Estado, Catirina tem até voltado a figurar em muitos grupos de Boi. Sua função no Auto do Bumba-meu-boi será detalhada no segundo capítulo. No entanto, podemos adiantar que ela surge mais como bailante do conjunto do que como palhaço da comédia e poucos são os brincantes experientes em fazer essa 'parte' no jogo. Além disso, a pesquisa de campo também revelou que há muitos outros *palhaços* presentes nos enredos do Auto do Boi, sendo, muitas vezes, a Catirina só mais um deles.

Em segundo lugar, foi possível perceber que os brincantes pesquisados, além de fazer a parte de Catirina no Auto, desempenham outras funções no contexto da brincadeira do Boi (brincam outros personagens, tocam, cantam, dançam nos cordões, bordam etc), ou em outros folguedos que, de alguma maneira, são *avizinados* com o Bumba-meu-boi. Isso aponta para dois elementos recorrentes na situação da cultura tradicional: o caráter múltiplo da formação do brincante popular e o fato desta se dar na própria vivência da brincadeira.

Ao longo dos registros e entrevistas, foram despontando fortemente elementos da brincadeira e do processo de construção da presença cênica do brincante, inclusive no que diz respeito à corporeidade e ao jogo com o público, que tinham relação clara com o trabalho de formação do ator. Paralelo a isso, foi ficando cada vez mais evidente que o espetáculo *Catirina*, que havia sido elaborado antes do contato aprofundado com a realidade da brincadeira, estava bastante distante desses elementos. Para aproximá-lo desse universo, seria necessário construir veredas de ligação, caminhos que, no trabalho prático do ator, pudessem trazer para a cena a experiência vivida no contato com a realidade da brincadeira, sem fazer

uma transposição dos elementos encontrados, mas trazendo para a cena 'pulsos' e presença equivalentes em potência. Aproveitando a sabedoria do tempo intrínseco ao aprendizado nas comunidades brincantes, que é um tempo sem pressa, foi necessário ter a paciência para entender que, antes de voltar ao espetáculo, precisam ser compreendidos esses outros elementos.

Em busca de tais elementos, o mergulho no universo das brincadeiras maranhenses possibilitou a percepção de alguns princípios fundamentais na natureza do brinquedo, que pareciam ser plenamente aplicáveis ao fazer teatral. No entanto, esse mesmo mergulho levou à constatação, mencionada acima, de que os brincantes de Boi, em sua maioria, estavam envolvidos em outras brincadeiras populares, aqui chamadas de *brincadeiras vizinhas*, que serão melhor explicadas no primeiro capítulo. Perceber essa mistura de referências ampliou o foco da pesquisa. Sendo assim, embora a reflexão sobre as brincadeiras vizinhas tenha sido propositadamente superficial no texto, folguedos como o Tambor de Crioula, o Caroço e o Cacuriá foram referências auxiliares para pensar os princípios presentes na brincadeira, que podem ser aplicados ao teatro.

Tudo isso foi, sutilmente, dando rumos outros para a pesquisa. Rumos anteriores ao que a pesquisa almejava inicialmente. O principal objetivo passou a ser então a percepção desses princípios, bem como a aplicação inicial dos mesmos, o que já se mostrou bastante material para o processo.

Essa aplicação inicial incluía o trabalho com as brincadeiras no cotidiano de treinamento e criação do ator e, conseqüentemente, necessitava do diálogo com proposições metodológicas já construídas para o teatro. Nesse sentido, a metodologia criada e sistematizada pelo grupo Lume, que será discutida no terceiro capítulo, tem sido de grande valia, junto com algumas outras referências. Dialogar com uma metodologia já estabelecida, neste caso, é um recurso valioso, não só porque o presente trabalho não pretende propor o fazer da brincadeira como único caminho para a construção do ator, mas também porque, para identificar os princípios mencionados, estabelecer linhas de equivalência mostrou-se uma estratégia extremamente útil.

Ainda assim, a aplicação realizada não foi longa e nem tão abrangente. Durante o primeiro semestre de 2006, a proposta teve uma aplicação inicial em uma oficina de teatro, realizada na cidade de São Sebastião (DF), dentro do Projeto Teatro em Movimento, da Cooperativa Brasiliense de Teatro. A oficina, ministrada

pela CORTEJO cia de atores e chamada *Teatro e Cultura Popular*, teve duração de quatro meses, com 9 horas semanais, durante os quais os alunos puderam ter um primeiro contato com brincadeiras como o Cacuriá, o Carçoço, o Boi e a Ciranda, que foram aplicadas no sentido de contribuir para o processo pré-expressivo. Uma vez que a maioria dos alunos tinha pouca ou nenhuma experiência anterior em teatro, e que o tempo era curto, os resultados alcançados foram bem iniciais.

Durante o mesmo semestre, outro exercício de aplicação foi realizado. Dessa vez, com alunos do curso de Graduação em Artes Cênicas do IdA-UnB, da disciplina Interpretação 2, ministrada pelo professor Fernando Pinheiro Villar. Ao longo da disciplina, foi conduzida por mim uma oficina dividida em dois módulos, de 6 horas cada, com objetivos similares ao daquela realizada em São Sebastião. Os alunos do grupo, estudantes de artes cênicas, não possuíam quase nenhum contato com as brincadeiras populares. Isso, somado ao curto tempo da oficina, novamente, trouxe resultados somente iniciais.

Por acreditar que seria frutífera a oportunidade de observar os mencionados princípios num momento mais avançado do processo de treinamento e criação, além dessas experiências de aplicação citadas acima, foram acrescentadas mais duas possibilidades. Tais possibilidades nasceram de uma ampliação do contato da pesquisa com o trabalho do Lume. Em abril de 2006, em conversa com Raquel Scotti-Hirson e Jesser de Souza, atores-pesquisadores do Lume, descobri que minhas proposições tinham bastante afinidade com algumas parcerias que o grupo vinha desenvolvendo em Campinas. Essas parcerias iriam resultar, entre outras coisas, em duas montagens de espetáculo que incluíam significativamente em seu processo de construção, bem como no treinamento dos atores, brincadeiras pernambucanas, especialmente o Cavalo-marinho. Um dos espetáculos chama-se *Gaiola de Moscas* e é realizado pelo grupo Peleja e dirigido por Ana Cristina Colla (Lume). O outro, ainda sem título, está sendo criado por Alício Amaral e Juliana Pardo, do grupo MunduRodá, e dirigido por Jesser de Souza (Lume).

Sendo assim, a observação de alguns ensaios de ambos os espetáculos bem como conversas com atores e/ou diretores foram incluídas na pesquisa. É importante deixar claro que essa inclusão não significou a abertura de novo direcionamento de pesquisa para as brincadeiras pernambucanas. Muito pelo contrário. A pesquisa continua se atendo às brincadeiras maranhenses e principalmente ao Bumba-meu-boi. Entretanto, a comunicação entre todas essas

experiências foi possível a partir da hipótese de que esses princípios aplicáveis ao fazer do ator que podem ser encontrados no Bumba-meu-boi estão presentes em todas as outras brincadeiras populares, já que são princípios da própria estrutura das brincadeiras populares coletivas. O Bumba-meu-boi, desde o início, pretendeu ser um estudo de caso para algo que extrapola seu âmbito.

Uma vez que o foco das entrevistas e observações com os dois grupos dirigidos pelo Lume foi direcionado para os princípios que já vinham sendo levantados pela presente pesquisa, não houve espaço, e nem era o objetivo, detalhar o universo da brincadeira do Cavalo-marinho. Todavia, em vários momentos do quarto capítulo, será possível perceber paralelos desenhados entre as minhas próprias percepções após a vivência e aplicação da brincadeira e as conclusões tiradas por Alício Amaral, Juliana Pardo e Ana Cristina Colla, durante o trabalho a partir do Cavalo-marinho. No caso de Juliana Pardo e Alício Amaral, pude acompanhar também a atuação deles em curso que ministram no Teatro Brincante, em São Paulo, que se assemelha muito à proposta que foi desenvolvida por mim para a aplicação da pesquisa, só que baseada em outras danças e brinquedos. O curso no Teatro Brincante foi observado no dia 28 de agosto de 2006.

Para que todas as etapas acima mencionadas pudessem ser incluídas na pesquisa, foram realizadas três viagens, de um mês cada, ao Maranhão (São Luís, Alcântara, Mocajituba, Itamatatua, Cururupu, Serrano do Maranhão e Soledade), nas quais foram entrevistados brincantes responsáveis pelo papel de Catirina, bem como foram coletadas imagens fotográficas e videográficas da brincadeira. Foi feita ainda uma última viagem a Campinas e São Paulo para acompanhar os ensaios do Peleja e de Alício e Juliana, bem como o curso ministrado por estes últimos. Na viagem a Campinas, também foram realizadas entrevistas e coletadas imagens videográficas.

A fim de dialogar com o material colhido, optou-se por uma abordagem metodológica transdisciplinar, que possibilitasse a compreensão mais ampla do contexto no qual se inserem os discursos sobre as brincadeiras populares, ao mesmo tempo em que esse contexto era relacionado àquele da formação do ator.⁶ Sendo assim, foram necessárias etapas distintas de suporte bibliográfico. Num

⁶ É importante lembrar que a dissertação não pretendeu, e nem poderia, aprofundar-se em cada uma das áreas com que dialogou. Embora traga visões da sociologia, da antropologia e de outras tantas áreas, o trabalho constitui-se numa investigação voltada para a reflexão sobre o teatro e a arte do ator.

primeiro momento, a bibliografia selecionada contava principalmente com autores capazes de contribuir para a discussão a respeito do lugar das culturas populares no pensamento e no discurso brasileiros, bem como autores pesquisadores do universo do Bumba-meu-boi e das brincadeiras maranhenses. Entre esses autores, foram fundamentais algumas colocações de Mariza Veloso, Angélica Madeira, Homi K. Bhabha, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, Sérgio Buarque de Holanda, Edward W. Said, Hans G. Gadamer, Luigi Pareyson, Maria Michol de Carvalho, Américo de Azevedo, Luís da Câmara Cascudo, André Bueno, entre outros.

Num segundo momento, a bibliografia escolhida pretendeu iluminar a reflexão a respeito de algumas metodologias para o trabalho do ator, especialmente em relação com manifestações das tradições populares. O diálogo que vinha sendo construído até então ganhou o acréscimo das reflexões de artistas e pesquisadores de teatro tais como Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier, Jacó Guinsburg, Béatrice Picon-Vallin, Fernando Pinheiro Villar, Renato Ferracini, Mateo Bonfitto, Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e outros. Permeando todas as etapas de discussão, além da contribuição das publicações de todos esses autores, estiveram presentes, com força e relevância semelhantes, as colocações feitas pelos brincantes entrevistados. Suas afirmações e questionamentos, tanto aqueles das entrevistas realizadas especialmente para esta pesquisa como os já coletados e publicados por outros pesquisadores, esclareceram ou problematizaram os pontos mais fundamentais deste trabalho.

Sendo assim, o primeiro capítulo destaca o conceito de *entremundo*, que é fundamental para a compreensão do olhar da dissertação sobre o espaço de contato entre o universo da festa popular e o do teatro. O capítulo aborda também o conceito de *discurso* e faz uma rápida descrição crítica de momentos na história do pensamento brasileiro que ajudaram a plasmar os diversos discursos sobre as culturas populares no Brasil. A seguir, são discutidos conceitos como *tradição*, *contemporaneidade*, *folguedo*, *brincadeira*, *brincante*, *performance*, *teatro* e *jogo*, e estabelecidas relações entre esses elementos. Por último, reflete-se sobre os processos de formação do brincante, da maneira como se dão no contexto das brincadeiras populares.

O segundo capítulo faz um curto panorama histórico das festas e brincadeiras que de Boi, focando na festa realizada no Maranhão e descrevendo detalhadamente o Auto do Bumba-meu-boi. Nele também é comentado brevemente o contexto social

da brincadeira, bem como são tecidas algumas reflexões sobre o papel do riso e da comicidade na festa popular. Segue-se a isso, um aprofundamento da discussão sobre a figura de Catirina dentro do universo do folguedo e sobre a simbologia que está atada a essa personagem. Esse capítulo traz ainda trechos de relatos de brincantes responsáveis pela parte dessa personagem em alguns grupos de Boi.

O terceiro capítulo discute três trajetórias importantes na história do teatro ocidental, a de Vsevolod Meyerhold, a de Eugênio Barba e do Odin Teatret e, finalmente, a de Luís Otávio Burnier e do Lume. Todas essas trajetórias foram comentadas não de forma abrangente, mas especialmente em relação à interface que fizeram e fazem com elementos das tradições populares. É possível que tenha sido dada ênfase um pouco maior à trajetória do Lume, devido ao papel que esta tem nesta pesquisa.

O quarto e último capítulo descreve detalhadamente as experiências de aplicação da pesquisa para, na seqüência, listar e discutir uma série de princípios, percebidos ao longo de todo o trabalho realizado no mestrado, que estão claramente presentes nas brincadeiras populares e que podem contribuir para o fazer do ator. São eles, a *Repetição*, a *Presença* e a *Integração*, a *Precisão* e o *Risco*, a *Superação dos Limites do Corpo*, a *Relação com o Outro* e o *Improviso*, a *Relação com o Espaço*, a *Relação entre Base e Eixo do Corpo*, e finalmente o *Ritmo* e a *Musicalidade*.

A brincadeira é finalizada com as conclusões. Estão anexos ainda os textos integrais das entrevistas realizadas, bem como exemplos dos planos de trabalho para as oficinas de aplicação e alguns questionários e relatos de alunos que passaram pelo processo. Como último anexo, mas não menos importante, há um DVD com imagens da brincadeira do Boi, das Catirinas e de outros personagens e figuras em ação, bem como com trechos dos processos de montagem de espetáculo observados. A opção pelo DVD deve-se à constatação da impossibilidade de descrever em palavras a experiência imagética da brincadeira em si. Embora esse recurso midiático não se iguale à vivência da brincadeira *in loco*, certamente contribuirá para a compreensão e avaliação do trabalho.

*Tá na sua porta
O Boi que você contratou
Tá no seu jardim
Um lindo beija-flor.*

(Toada do Boi de Soledade, sotaque de costas de mão)

Capítulo 1 – Entremundos

*Nasci pobre, vou ser rico
Depende de Deus querer,
Eu soprei no meu apito
Chamei para guarnecer.
Quem tá dormindo que acorde,
quem tá longe venha ver.*

(Toada do Boi da Fé em Deus – sotaque de zabumba)

No presente capítulo, serão delineados conceitos fundamentais para esta pesquisa. Tais conceitos estão, de uma forma ou de outra, interligados pela idéia de entremundo, que será apresentada e discutida a seguir. Essa idéia perpassa as reflexões a respeito da cultura popular, da tradição, da brincadeira e da performance, entre outras, chegando ao processo de aprendizado e formação de brincantes nos folguedos populares. Por ser um espaço intersticial, o entremundo é suporte valioso para pensar as manifestações espetaculares tradicionais, bem como o trabalho do ator, que é a finalidade última desta investigação.

É recorrente a percepção de estudiosos e artistas, no Brasil e no mundo, de uma condição de exílio, de desterro, de não pertencimento. É possível encontrar menção desse tipo de sentimento nas obras de autores como Sérgio Buarque de Holanda ou Edward W. Said, entre tantos outros. A sensação de não pertencimento cria, necessariamente, de acordo com Homi K. Bhabha, um entre-lugar, um espaço de existência que não é aqui nem lá, mas é, ao mesmo tempo, aqui e lá. Ao refletir sobre a contemporaneidade com suas transformações e indefinições, Bhabha afirma que “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios de diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (Bhabha, 1998, 20). Ele acrescenta ainda que o espaço “liminar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco” (Idem, 22).

É interessante perceber que, da mesma maneira que a *condição intersticial* é recorrente no caso da chamada intelectualidade, ela desponta freqüentemente em reflexões sobre a situação de nações que se constituíram em episódios de colonização. O processo de aculturação que decorre de muitos desses casos, a imposição de uma outra cultura e as variações que nascem do encontro entre

colonizadores e colonizados, que muitas vezes inclui um grau considerável de violência, são suficientes para criar a situação de *entremundo*. O discurso que decorre dessa situação certamente traz suas marcas.

Edward Said estende essa posição de *entremundo* para todos os grupos sociais periféricos (Said, 2003). A figura da periferia, ressaltada por Said, também é mencionada por Peter Burke, ao falar da Europa. Para ele, “a descoberta da cultura popular ocorreu principalmente nas regiões que podem ser chamadas de periferia cultural do conjunto da Europa e dos diversos países que a compõem” (Burke, 1995, 41).

A idéia de periferia surge novamente nas reflexões que relacionam o entre-lugar e as sociedades localizadas na região periférica do sistema sócio-econômico do planeta. Ao falar sobre o entre-lugar do discurso latino-americano, Silviano Santiago o define como um espaço “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” e afirma ainda que é “nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana” (Santiago, 1978, 24). Certamente isso não se dá somente no caso da literatura.

Faz-se necessário ressaltar ainda o conflito como outro traço freqüentemente relacionado com a idéia de periferia. Esse mesmo traço constitui-se um dos componentes do universo do *entremundo*. Na região da fronteira, na região do entre-lugar acontecem também deslizamentos, derrapagens, conflitos, contradições, tensões e algumas vezes situações extremamente violentas. Nele, tanto pode haver uma situação de troca intercultural significativa, como pode se estabelecer também um contexto de dominação ou de dificuldade.

Partindo das premissas citadas acima, o Brasil já estaria na condição de hibridismo decorrente da colonização, uma vez que foi constituído na própria situação de transição. No entanto, no caso de nosso país, ainda é possível levantar outros traços que colaboram com essa condição. Sérgio Buarque de Holanda, ao falar das características de nossos colonizadores, considera Portugal e Espanha como “territórios-ponte pelos quais a Europa se comunica com os outros mundos. Assim eles constituem uma zona fronteira, de transição” (Holanda, 1996, 31). Ou seja, para além da situação multi-étnica, ainda é necessário considerar que nossa herança ibérica já vinha carregada da sensação de transição. Isso é marcante, uma

vez que, por sua posição de poder na situação de colonização, os portugueses determinaram uma parte significativa do universo cultural brasileiro.

Considerando sua origem e condição mestiça, talvez seja possível pensar que o exercício constante de construção e reconstrução da cultura brasileira se mantenha sempre nesse entre-lugar, nesse entremundo. É importante ressaltar, no âmbito deste trabalho, a condição de entremundo da situação brasileira, com todos os encontros e conflitos que essa possibilita, já que reconhecer tal condição pode ajudar a compreender a recorrência de espaços intersticiais ligando os diversos elementos presentes nessa cultura. Embora a visão do entremundo como inerente à cultura brasileira tenha sido bastante polêmica em alguns momentos de nossa história,⁷ este trabalho parte da premissa de que a zona de contato, a síntese entre as diversas situações envolvidas na composição da cultura brasileira, localiza nossa nação nesse entremundo. Da mesma maneira, faz-se necessário sublinhar o papel que a arte tem desempenhado nesses espaços intersticiais, propondo, inúmeras vezes, o estabelecimento de parâmetros que possibilitam o trânsito entre pólos opostos, transformando-os e relativizando suas naturezas. Quem sabe a própria arte seja uma das mais importantes zonas de contato entre elementos distintos e, algumas vezes, supostamente opostos.

Esse tipo de mediação realizada pela arte está claramente presente na relação entre tradição e modernidade. É possível perceber tal diálogo em obras contemporâneas como as dos músicos e performers pernambucanos Chico Science, Siba e Antônio Nóbrega, ou de grupos como Mestre Ambrósio, Cordel do Fogo Encantado e Nação Zumbi. Estabelece-se nessas obras uma tentativa de captar o novo com redes antigas, nas quais novos nós vão sendo gerados e diálogos são estabelecidos. No entanto, há vários anos, o Modernismo, com sua antropofagia, e o Tropicalismo, com seus *Maracatus Atômicos* faziam algo muito semelhante, que será comentado a seguir.

Na dificuldade de enquadrar manifestações que carregam em si essa situação de entremundo, criam-se novos termos e conceitos. Esse é justamente o caso da música de Science, chamada de *mangue beat*, termo que une a palavra mangue, intrinsecamente ligada à geografia do Recife e ao modo de vida e subsistência de uma parte da população da região, com a palavra *beat*, vocábulo de língua inglesa

⁷ Basta pensar nas reações a obras como a de Gilberto Freyre no que diz respeito ao elemento da mestiçagem brasileira.

relacionado ao ritmo, à batida da música. A palavra *beat*, embora traga em si a conjugação de idéias como a de batida (do tambor) e pulso (musical), poderia ser traduzida para a língua portuguesa. No entanto, a opção de usá-la em inglês é mais que proposital. Ela é fundamental para a explicitação da ligação entre dois tempos, dois espaços, duas culturas. Ligação essa que deriva numa terceira realidade até então inexistente. Certamente, os componentes dessa nova forma se encontram a partir de uma história conflituosa de colonização que se renova constantemente em nosso país, permeando muito de nossa produção cultural. Neste caso, o diálogo ocorre com a cultura estadunidense, tão difundida no Brasil.

O trabalho *fronteiriço* dos artistas e grupos mencionados acima é parte de uma tendência possível de observar, na atualidade, entre pesquisadores, artistas e intelectuais. Tal vertente valoriza a produção e as manifestações espetaculares tradicionais das culturas populares. Isso se mostra nas crescentes pesquisas a respeito, em áreas diversas,⁸ bem como na profusão de grupos artísticos que realizam releituras ou diálogos com manifestações tradicionais, tais como o Maracatu, o Frevo, o Coco, o Cavalo-marinho, o Bumba-meu-boi ou a Nau-catarineta.

Esses diálogos incluem desde a pura apropriação dos elementos de tais manifestações como matéria prima de criação, até o desejo de participação nos ritos como um todo, com suas toadas, danças, louvação ao santo, vestimentas, personagens, mitos, ladainhas e o que mais integrá-los. Parte dessa tendência parece querer, em vez de apropriar-se de elementos, vivê-los na experiência da manifestação em si, no calor da convivência festiva.

Quando a intenção não inclui essa vivência mais completa, ou seja, a interação mais profunda, é comum ouvir queixas de alguns integrantes das comunidades que praticam as manifestações tradicionais. Em entrevista com Seu Herbert de Souza, mais conhecido como Seu Betinho, que é integrante do grupo de Bumba-meu-boi da Fé-em-Deus, em São Luís do Maranhão, pude ouvir uma queixa dessa natureza. De acordo com Seu Betinho, um dos motivos para o quase total desaparecimento da encenação do Auto do Boi durante as brincadeiras festivas está relacionado com esse tipo de abordagem e apropriação, ocorrendo “porque os artistas tão quereno... de teatro, dessas... Eles tão querendo tumá”. Em sua queixa,

⁸ Há pesquisas bastante conhecidas, tais como as de Peter Burke, Nestor Garcia Canclíni, Hermano Vianna, Maria Laura Cavalcanti, Sérgio Ferreti, José Jorge de Carvalho, entre tantos outros.

Seu Betinho reflete ainda sobre a necessidade de aprofundar o conhecimento a respeito do assunto antes de utilizá-lo: “se vocês num sabe o que fazê, procura pra quem sabe. Porque, às vezes, filha, tu te atrapaia mais é porque... tu vem... antes de tu... em vez de tu falá com quem faz, tu fala com quem olha e qué aparecê em cima de quem faz. Tá entendeno?”⁹

A crítica à falta de aprofundamento também surge na fala de Seu Raimundo, brincante do Boi da Floresta, quando esse se refere a grupos de São Luís que misturam sotaques diferentes de Boi, para compor um show que mostre, de uma vez só, vários elementos da cultura maranhense. Seu Raimundo chama isso de “invasão de campo”, e diz:

Tem Boi que não faz aquela matança como antigamente. O Boi Barrica é um boizinho assim como é esse... Não é um Boi como o nosso. Ele é um Boi teatral quase. Ele quer apresentar vários sotaques, mas ele num tem, ainda não vi Catirina no Boi deles, e Pai Francisco.¹⁰

Revela-se, portanto, uma faceta conflituosa dessa interação entre elementos distintos. Por outro lado, quando a interação se aprofunda, o contato deixa de ser uma mera busca das técnicas utilizadas na manifestação (danças, toques, cantos e formas de cantar, confecção de vestimentas) para tornar-se um exercício de imbuir-se do jogo, da brincadeira, da ação espiral e grupal, da troca, inerentes às manifestações espetaculares tradicionais comunitárias.

De qualquer maneira, explicita-se nessa convivência o contato entre sujeitos, pessoas integrantes de realidades distintas, cada uma delas carregada de seu contexto e sua história, que são elementos que compõem a expressão cultural de seu grupo social. Tal encontro talvez revele a troca entre potências distintas, mas equivalentes em intensidade. Não é de espantar que desse diálogo surjam poéticas outras, ou que se modifiquem e aprofundem as que já existiam, podendo então apontar para um salto interdisciplinar que vai além dos antigos territórios envolvidos na questão. Isso não só permite o surgimento de interpretações e pontos de vista de lugares diferentes, dentro da mesma cultura, sobre problemas comuns ou sobre

⁹ Trecho de entrevista realizada para a presente pesquisa, em 20 de janeiro de 2004, com o brincante de Bumba-meu-boi, Herbert Reis (Seu Betinho), do Boi da Fé em Deus, São Luís – MA. Todas as outras falas de seu Betinho citadas ao longo da dissertação são dessa mesma entrevista.

¹⁰ Entrevista realizada em São Luís (MA), em julho de 2004, com Seu Raimundo de Jesus, brincante do Boi da Floresta, de sotaque da baixada, cujo proprietário é Apolônio Melônio. Todas as outras falas de Seu Raimundo citadas ao longo da dissertação são dessa mesma entrevista.

formas para solucionar problemas comuns, mas cria outras perguntas, outras formas de perguntar, outras formas de incluir, de pensar a história, a cultura, a arte etc.

Delinear esse espaço de entremundo, no âmbito do presente trabalho, não tem somente o intuito de aprofundar a discussão sobre o lugar das manifestações espetaculares populares na cultura brasileira. Há aqui principalmente a intenção de contribuir para a reflexão sobre os processos de construção dos atores, especialmente quando essa construção se dá em interface com os elementos da cultura popular brasileira, dos ritos e mitos das tradições populares. A situação fronteira entre sistemas culturais distintos talvez seja comum à arte e à brasilidade. O constante processo de *manutenção em transformação*, inerente às tradições, aproxima-se do cotidiano de codificação e renovação do fazer do ator. Sendo assim, o diálogo entre o ofício do ator e aquele dos brincantes populares, diálogo esse que é mais um *espaço-entre*, pode ser de grande valia para o percurso de formação do ator de modo geral.

No entanto, antes de chegar ao fazer dos atores e à relação deste com as culturas populares, é necessário discorrer a respeito da própria idéia de cultura popular, bem como sobre termos como discurso, tradição, contemporaneidade, folguedo, brincadeira, brincante, performance, teatro e jogo. Embora todos esses conceitos sejam relevantes para a dissertação, o foco será mais demorado sobre alguns deles a fim de que seja possível desenhar a relação dos mesmos com a presente pesquisa. Conceitos como cultura popular, tradição e contemporaneidade, por exemplo, não foram nem são sempre entendidos da mesma maneira ao longo da história brasileira. O discurso sobre cada um deles foi se modificando e reorganizando.

1.1 Discurso e práticas sociais

Para refletir a respeito da equivalência das potências envolvidas no contato entre territórios distintos, é importante considerar a maneira com que cada segmento envolvido organiza seu discurso. O discurso é um elemento que pode se localizar no entremundo, no espaço de comunicação. Pode ser espaço de comunicação e pode não ser, pois no espaço de entremundo também pode estar o discurso do poder, o discurso da dominação, que não é exatamente o discurso da comunicação, mas da dificuldade de comunicação.

Michel Foucault dedicou-se a refletir longamente sobre a ordem do discurso, bem como sobre sua relação com o poder. A relevância dessa reflexão para o presente trabalho reside no fato do lugar que a cultura popular e a tradição ocuparam e ocupam em nossa história estar diretamente relacionado com o espaço de *fala* das mesmas, assim como com o discurso produzido a seu respeito.

“O discurso está na ordem das leis” (Foucault, 1996, 7), ou seja, determina condutas, sendo, por isso mesmo, uma ordem arriscada. Assim, em toda a sociedade, a produção e veiculação do discurso são controladas. Não se pode dizer qualquer coisa, em qualquer lugar, para qualquer um. Essa interdição está muitas vezes relacionada com o que Foucault chama de “tabu do objeto”, mas outras vezes está ligada ao “direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala” (Idem, 9). Na história da civilização, especialmente do ocidente e, neste caso, do Brasil, o direito à voz é relacionado claramente ao poder, principalmente econômico e intelectual. E ao longo da trajetória brasileira, as camadas populares são notadamente as de menor poder aquisitivo, de mais baixa escolaridade, com menos acesso ao conhecimento formal. Consequentemente, tais camadas têm muito menos acesso à fala. De certa forma, não lhes é facultado o direito ao discurso.

Sendo assim, na melhor das hipóteses, de acordo com essa visão que acredita que o discurso deve ser privilégio de poucos, aqueles sujeitos sociais com o privilégio da fala, como é o caso de alguns artistas e intelectuais, oferecem sua voz para *falar pelo povo, dar voz a seus anseios*. Exemplo simbólico e crítico desse tipo de situação é uma cena do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, na qual, durante um comício político, o intelectual Paulo (Jardel Filho), em meio à multidão, aproxima-se de um *Homem do Povo*, interpretado por Flávio Migliacio, e o incita a falar, aos brados de “Fala povo!”. Todavia, o homem do povo permanece calado, incapaz de pronunciar uma só palavra.¹¹ Novamente Foucault acena com uma reflexão muito pertinente sobre poder e discurso. Para ele, “o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem” (Foucault, 1979, 71). Note-se que Foucault não apenas critica a histórica tendência intelectual de falar e pensar pelo povo, como também sugere que o povo diz muito bem aquilo que pensa. Resta então refletir a respeito desse paradoxo: por

¹¹ Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Rio de Janeiro, 1967, 115 minutos.

um lado, as camadas populares têm o discurso vetado, controlado, por outro, são capazes de dizer o que pensam e o fazem muito bem. Torna-se necessário então investigar que possibilidades de discurso esse segmento social possui. Uma hipótese é de que essa fala, essa voz esteja, entre outras coisas, nas manifestações e festejos das chamadas culturas populares. Para que isso seja percebido, é preciso considerar possibilidades abrangentes de práticas discursivas. Uma vez que não há espaço de fala dentro de um sistema (o da cultura formal, erudita e central), subverte-se esse espaço em outro sistema (popular, marginal e periférico).

Considerar as manifestações espetaculares da arte e da cultura populares como forma de discurso leva a pensar que haja também alguns momentos da história em que a intelectualidade brasileira tenha, não falado pelas camadas populares, mas sim ressaltado sua voz ao valorizar e colocar em foco sua produção artística e ritual. O oposto também ocorre. Nos momentos em que essa produção é desvalorizada, desconsiderada ou ignorada, essa voz é duplamente roubada, deixa de ser ouvida e, para o sistema dominante, deixa de existir. Mais ainda, essa compreensão modifica as possibilidades de consideração da potência das chamadas classes dominadas, neste caso. Participar de um folguedo popular pode ser, então, uma forma de resistência de um grupo social. Tal ação pode, quem sabe, significar maior visibilidade e voz para esse mesmo grupo.

Florestan Fernandes fala a respeito desse traço de resistência, aprofundando as reflexões sobre a colonização no Brasil e ressaltando a força de índios e negros escravizados. Em sua opinião:

Ainda hoje se mantém o mito de que os aborígenes, nesta parte da América, limitaram-se a assistir à ocupação da terra pelos portugueses e a sofrer, passivamente, os efeitos da colonização. A idéia de que estavam em um nível civilizatório muito baixo é responsável por essa presunção. Todavia, nada está mais longe da verdade, a julgar pelos relatos da época. Nos limites de suas possibilidades, foram inimigos duros e terríveis, que lutaram ardorosamente pelas terras, pela segurança, pela liberdade, que lhes eram arrebatadas conjuntamente (Fernandes *in* Ianni, 1987, 22).

Assim, de alguma maneira, o próprio discurso, ainda que seja constituído no âmbito da realidade, acaba por moldar essa mesma realidade. No caso das culturas populares, esse é um elemento fundamental, pois dependendo do espaço que *seu discurso* ou o discurso a seu respeito conquistou, estas se tornam um objeto completamente distinto. Falar um pouco sobre o discurso a respeito de idéias como nação, povo e cultura, ao longo dos últimos séculos, pode ajudar a delinear os

diversos olhares brasileiros em relação às manifestações espetaculares das culturas populares ao longo da história. O pensamento a respeito das culturas populares no Brasil não trouxe sempre esse traço de valorização. Houve períodos em que o vento soprava exatamente para o lado oposto, sendo a cultura popular pouco ou mal considerada. Como será detalhado na próxima seção, as interpretações construídas pela intelectualidade brasileira a respeito das culturas populares também estão relacionadas, em determinados momentos históricos, com aquelas construídas em outras partes do mundo, principalmente devido ao processo de colonização. Todos esses elementos ajudaram a forjar a visão que observamos atualmente da cultura popular brasileira, que possivelmente seguirá se transformando e reorganizando, como uma composição de olhares em constante construção, olhares do Brasil sobre si mesmo.

1.2 Discursos e olhares que ajudaram a plasmar a idéia de cultura popular no Brasil

Talvez seja mais fácil imaginar o processo de construção da consciência de si mesmo em indivíduos do que em grupos sociais. No entanto, o processo se dá em ambos os casos. Essa consciência talvez não seja nunca plena, mas esteja sempre se reelaborando a partir da capacidade que indivíduos e grupos sociais têm de se auto-avaliar. “Nós brasileiros, nós latino-americanos, nós filhos do Terceiro e do Quarto Mundo, portanto a maioria absoluta da humanidade, estamos sempre às voltas com o problema da originalidade ou da *especificidade* de nossas culturas” (Bosi, 1992, 17). Norbert Elias, ao discutir os conceitos de civilização e cultura para diferentes povos europeus, afirma que o termo civilização “expressa a consciência que o ocidente tem de si mesmo” ou até “a consciência nacional” (Elias, 1990, 23). No âmbito deste trabalho, o que vale nessa proposição é a ênfase na consciência de si próprio. Nesse sentido, surge ainda outro conceito delimitado por Elias, que se opõe à idéia de civilização citada acima:

Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes pergunta a si mesma: ‘Qual é realmente nossa identidade?’ A orientação do conceito alemão de cultura, com sua tendência a demarcação e ênfase em

diferenças, e no seu detalhamento, entre grupos, corresponde a esse processo histórico (Elias, 1990, 25).

No caso do Brasil, dá-se uma trajetória interessante. A noção de identidade nacional se processa de forma a afastar-se cada vez mais da idéia de civilização mencionada por Elias, ou seja, uma identidade extremamente colada ao processo de colonização, submissão e moldagem, para, gradativamente, aproximar-se da noção de cultura constituída na e pela diversidade, sempre em mutação. Vale a pena, então, problematizar a própria idéia de identidade e talvez pensar nela não como algo estanque, mas como discurso, como narrativas e imagens que são construídas por determinados grupos sociais para falar da sua situação, da sua vida diária. São discursos que podem ser mais nacionais, mais locais, mas nem por isso são fixos e imutáveis, muito pelo contrário, sua constituição como discursos e narrativas, torna essa noção de identidade múltipla e flexível, em constante construção. Talvez se possa dizer que, nesse sentido, a idéia de identidade rígida e excludente vem aos poucos sendo substituída pelo que o filósofo Gilles Deleuze chamou de hecceidade, um conceito identitário não fixo, que é a subjetivação de um momento, uma espécie de subjetivação sem sujeito fixo, ou seja, inclusiva e mutável, que pode abarcar em si própria a relação, a mestiçagem. Um Eu que também inclui todos os Outros. Sobre isso, Deleuze, diz:

Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e de ser afetado (Deleuze, 1997, 47).¹²

Essa problematização é mais importante ainda se considerarmos as variações de interpretações discursivas construídas a respeito da identidade brasileira ao longo de nossa história.¹³

¹² Para um contato mais aprofundado com o conceito, ver Deleuze, Gilles. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4, São Paulo: 34, 1997, mais especificamente, o texto chamado "Devir- intenso, devir-animal, devir-imperceptível".

¹³ Basta pensar que, no século XIX, essas interpretações enfatizaram a raça e o meio geográfico como sendo os principais determinantes para a formação de nosso povo, mas no modernismo, pela primeira vez, manifestações populares começaram a ser valorizadas como indicativos da constituição da população nacional. Só para citar dois dos muitos momentos interpretativos distintos que podemos encontrar.

Assim, a construção das diversas visões e discursos que integram as identidades nacionais se relaciona à visão sobre a cultura popular. Um exemplo disso é a constatação do fato de, na civilização, tal como Elias a define, gente de baixa posição social, vista pela Corte como vil, não ter lugar (Idem, 34). Ou seja, a civilização exclui os populares do seu discurso sobre sua própria identidade. Por outro lado, a cultura pressupõe a diversidade, o que, a princípio, inclui. Esse percurso da construção dos discursos sobre a identidade brasileira é perceptível na própria linguagem. Termos como *raça* surgem em momentos específicos da trajetória da construção do discurso sobre a identidade nacional. O próprio termo *cultura* demorou bastante para ser utilizado pela intelectualidade brasileira, vindo à tona já no século XX.

Há uma distância temporal razoável entre o conceito de cultura desenhado na Alemanha e aquele que passa a figurar no pensamento brasileiro do início do século XX. Entretanto faz bastante sentido estabelecer um paralelo entre os dois quando se considera a relação entre o elemento de valorização da cultura popular que se deu no Romantismo Alemão, e aquele semelhante que, muitos anos depois, surgiu no Romantismo e no Modernismo brasileiros.¹⁴ Peter Burke, analisando o contexto europeu, afirma justamente que “foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular estava começando a desaparecer, que o ‘povo’ (*folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus” (Burke, 1995, 31). No Brasil, é possível perceber semelhanças se pensarmos no lugar de desvalorização que as culturas populares ocuparam ao longo da história e que foi questionado pelo Modernismo, desvalorização essa que não deixa de ser um tipo de desaparecimento, tal qual o que Burke localiza na Europa no momento em que a intelectualidade começa a se interessar pelo tema.

Vale lembrar que todos esses movimentos estão estreitamente ligados à própria genealogia do conceito de nação, cuja formulação, no século XVIII, por Grammatista Vico, incluía os mitos, a tradição, o *espírito do povo*. Esse conceito influenciou claramente movimentos como o Romantismo. Ou seja, ao mesmo tempo em que o discurso gera esses movimentos sociais, o próprio desenrolar do Romantismo e do Modernismo no Brasil vai modificando os conceitos presentes

¹⁴ É preciso, contudo, guardar as diferenças entre esses dois últimos movimentos.

nesse discurso. Mudando a idéia de nação, forjando uma idéia de cultura, o Brasil vai se constituindo como tal.

Considerando que “a influência, de caráter geral, do parasitismo das metrópoles sobre o organismo das colônias, alcança todas as manifestações da vida coletiva no seu quádruplo aspecto: econômico, político, social e moral” (Bonfim, 1993), chegar a uma idéia de nação significou um tipo de rompimento com a dependência econômica e intelectual que o Brasil Colônia tinha da metrópole portuguesa. Aliás, toda a construção de autonomia pressupõe um determinado grau de conflito, de desenredamento, de superação. Luís Costa Lima pondera que:

entre nós a cultura se impôs de cima, como parte de uma política de terra arrasada. A cultura se fez privilégio do branco, que só se interessava pelas formas indígenas como maneira de melhor aculturar, i.e., de destruir seu possuidor (Lima, 1981,4).

Ou seja, tudo o que não fosse branco não tinha valor (voltamos à relação entre voz/valor e poder).

Não é difícil supor, num quadro semelhante, a dificuldade de construção do discurso da intelectualidade nacional sobre a situação brasileira. Num contexto em que o pensamento vigente busca os moldes europeus, para todo aquele que não cabe nesses moldes, perceber-se é um desconforto, é sentir-se inadequado, deslocado. O Brasil não cabia nesses moldes. Isso é fato. O que muda é a maneira de encarar esse fato. Inicialmente, essa inadequação era, de certa forma, ignorada, pois, de acordo com o pensamento vigente, escravos, fossem eles negros ou índios, não podiam ser considerados como indivíduos, mas como “máquinas apenas” (Bonfim, 1993). Quem nascia no Brasil só estava *adequado* sendo descendente de europeus. A miscigenação, inerente ao contexto, era inadequada. A situação de entremundo era inaceitável. Ou talvez fosse aceita somente no que esta tem de desconforto, de deslocamento, de inadequação.

Sérgio Buarque de Holanda diz sobre isso que “trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (Holanda, 1995, 31). Embora muita coisa tenha mudado desde os anos 1930, o olhar sobre a cultura popular brasileira ainda conserva resquícios desse tipo de visão. Ou seja, aquilo que tem qualquer influência indígena ou africana, que é o caso de quase todas as manifestações espetaculares e artísticas populares tradicionais, ainda é visto, em parte, como cultura *menor*.

A partir da primeira metade do século XVIII, com a vinda da família real para o Brasil, há um leve descompasso, uma espécie de desestruturação desse quadro. Não porque o lugar do discurso tenha mudado, mas sim porque, ainda que o poder continuasse nas mesmas mãos, a fuga da família real para o país “trouxo o centro para mais perto”, o que contribuiu para a construção de nosso sistema intelectual. Passamos a ser, a um só tempo, periferia e centro, embora este centro fosse somente “uma sucursal das literaturas de língua inglesa e francesa” (Lima, 1981, 6). Tal sistema intelectual se caracterizava inicialmente por reproduzir idéias e “pelo receio de ser original” (Idem, 10), exercitando o “torcicolo cultural”, tão bem apontado por Roberto Schwarz (1988, 22). Costa Lima pondera ainda que “talvez a distância da Europa amortecesse a possibilidade de debates e o próprio estado de auto-satisfação do país eliminasse a repercussão das linhas de pensamento rebelde” (Lima, 1981, 12).

Contudo, pode-se argumentar que a própria existência de um sistema intelectual, ainda que sem originalidade, abre brechas para a *rebeldia* e a *desestruturação*, pois “a *intelligentsia* é uma camada intersticial” (Manheim, 1974, 80), e o interstício é por si só espaço de transição, é um entremundo. Tal espaço de transição está também ligado ao próprio discurso sobre o Brasil, já que, por sua constituição multi-étnica, este se estabelecia, em parte, como *locus* de relação, de troca, ainda que essa relação fosse, muitas vezes, iniciada a partir do conflito, que é inerente ao entremundo, conforme já foi dito. O olhar sobre as culturas populares, fruto desse encontro entre territórios tão distintos, também se beneficia da existência desse sistema intelectual, ao mesmo tempo em que o ilumina.

É parte dessa mesma intelectualidade que começará a questionar a escravidão, integrando o movimento abolicionista. Influenciados pelas idéias do liberalismo europeu, alguns de nossos intelectuais se deparam com a disparidade entre essas idéias e a situação escravocrata no Brasil. Essa contradição estava não só entranhada na nação, mas se fazia presente na base do próprio sistema intelectual. “Adotávamos os [argumentos] que a burguesia européia tinha elaborado contra arbítrio e escravidão; enquanto, na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentados pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e as noções em que implica” (Schwarz, 1988, 17). Paradoxalmente, a própria estrutura escravocrata dava sustentação para aqueles que falavam contra ela.

É interessante observar, no entanto, que o mote para essa percepção de inadequação é justamente a exploração de parte da população brasileira, condenada a pagar por sua origem étnica e cultural mestiça. Gritar pela abolição é, ainda que de maneira inconsciente, clamar pela possibilidade da diversidade e, porque não dizer, da hecceidade/identidade múltipla, elementos tão indissociáveis no caso do Brasil. Essa sutileza permanece, ainda que o resultado dos movimentos abolicionistas e da própria abolição não tenha mudado muito o quadro de exploração da mão de obra não-branca no país. Sérgio Paulo Rouanet faz uma análise do papel desempenhado por essas idéias vindas da Europa. Para ele, a questão não é saber se elas eram adequadas ou não às práticas sociais que existiam no Brasil, mas sim perceber “o tema conflitivo mascarado” por elas, que é “a estrutura de poder da sociedade brasileira” (Rouanet, 1994, 37). No entanto, seja considerando-as como uma contribuição negativa ou positiva, o fato é que as idéias importadas da Europa foram mais um componente constitutivo de nossa visão sobre a cultura popular.

Schwarz nos fala desse tipo de paradoxo, considerando-o muito característico da situação nacional e analisa:

resta na experiência aquele ‘desconcerto’ que foi o nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições e o que for – combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar (1998, 19).

Essa sensação de contraste, disparate e multiplicidade está fortemente presente na história nacional. Além disso, é fundamental, na trajetória brasileira, o fato inexorável da colonização. Uma das conseqüências desse fato é a situação de fragmentação e multiplicidade, já que, a partir dessa cisão, passam a existir no país etnias diversas convivendo em situações díspares e, muitas vezes, conflituosas. Tudo isso vai compor idéias de povo, que são fundamentais para a discussão de qualquer temática relacionada à cultura popular.

A colonização pelos europeus traz uma abordagem de exploração e comércio. “A idéia de povoar não ocorre inicialmente” havendo um “relativo desprezo pelo território vazio e primitivo” da América (Prado Júnior, 1994, 23). O que Caio Prado chama de desprezo pelo território vazio, no caso do Brasil, pode ser lido como desprezo pelos habitantes que aqui estavam, já que o território não se encontrava, de maneira nenhuma, vazio. As populações indígenas que viviam em *Pindorama* tinham culturas tão diversas, que era possível encontrar mais de trezentas variantes

lingüísticas (Villalta, 2004). No entanto, para os portugueses, essa população era “rala e incapaz de fornecer qualquer coisa de aproveitável” (Prado Júnior, 1994, 24). Tal espécie de *invisibilidade* é comparável àquela mencionada por Zigmunt Bauman ao falar sobre as vítimas do holocausto. Na opinião de Bauman, a invisibilidade era indispensável para que os “algozes” pudessem vitimar seus cativos. Ao desconsiderar-se a capacidade e a legitimidade dos sujeitos subjugados, torna-se invisível a própria humanidade das vítimas, o que facilita a imposição e o massacre (Bauman, 1998, 46). Talvez possa ser usado esse mesmo raciocínio para o caso da escravidão dos africanos e africanas no Brasil.

Sendo os portugueses os detentores do poder dominador da metrópole, nada mais previsível do que sua visão e seu discurso a respeito da população indígena e africana se imporem, inclusive para essa própria população, que, mesmo resistindo, não tinha muitos recursos diante da realidade de aculturação, catequização e escravidão criada por Portugal. Ora, esse é mais um resquício que permanece atado à história dos olhares sobre as culturas populares no país. Todavia, embora os europeus não tenham considerado a cultura que aqui havia se não para utilizá-la em benefício de seus intuítos de dominação, certamente o sucesso dessa dominação não se deveu a “razões de caráter cultural”. Deveu-se ao poder bélico europeu, “ao uso arbitrário da violência (...), à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência das palavras ‘escravo’ e ‘animal’ nos escritos dos portugueses e espanhóis” (Santiago, 1978, 13). Ainda que alcançasse o intuito dos colonizadores, essa imposição não foi completa, sendo muitas vezes sutilmente desafiada na manutenção de ritos, jogos e festas do povo.

As idéias importadas da Europa pelo Brasil incluíam a visão negativa da América, ventilada pela filosofia da Ilustração. De acordo com essas proposições, os americanos eram “povos *sem história*, impossibilitados de sair do estado selvagem”, submetidos a um meio hostil e “que desafiava a indústria humana”, um “continente quente e úmido habitado por insetos e répteis” (Ventura, 1991, 22-25). Embora a relação entre portugueses e indígenas não tenha sido idêntica àquela estabelecida entre os colonizadores e os negros africanos, em ambos os casos, vem à tona a desigualdade de condições e o abuso de poder, bem como uma suposta inferioridade das ditas raças não-brancas.

As formulações europeias a respeito da *desigualdade das raças humanas* são mais um componente do pacote que se importava para o Brasil. O trecho abaixo, escrito no século XVIII, deixa clara uma posição do tipo:

O branco parece ser assim a cor primitiva da natureza, que o clima, a alimentação e os costumes alteram e mudam, até chegar ao amarelo, ao moreno ou ao negro, e que reaparecem em certas circunstâncias, mas com uma tal alteração, que não mais se parece com o branco primitivo, que foi na verdade desnaturado pelas causas que acabamos de indicar (Buffon *in* Ventura, 1991, 26).

No caso do Brasil, soma-se às *adversidades* na formação do povo o fato da parcela branca da população ser herança de portugueses e espanhóis. Esses povos, comparados aos outros povos europeus, eram mais *permissivos* e abertos à miscigenação, menos afeitos ao trabalho (o que também compõe o quadro das causas da escravidão) e mais próximos ao que Sérgio Buarque de Holanda chamou de perfil *aventureiro* (Holanda, 1995, 46).

Esse tipo de olhar, no qual os componentes que plasmaram o povo brasileiro têm conotação negativa, ajudou a determinar o espaço que a cultura popular ocupou e ocupa na história nacional. Novamente, apresentam-se argumentos para ratificar a inadequação do povo. Contudo, se as ditas raças inferiores eram mal vistas, a situação era ainda pior no caso da mistura dessas raças. Os mulatos, por exemplo:

estavam numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos. Livres, dotados duma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, não chegavam a ser proletariado, nem nada (Andrade, 1975, 19-20).

A característica mestiça do Brasil, embora execrada em alguns momentos históricos, é indissociável da construção dos discursos a respeito da identidade brasileira. Conseqüentemente, ela é elemento fundante de nossa cultura popular e inclui também os conflitos inerentes ao modo com que a mistura se forjou. Para Silvano Santiago, a principal característica dessa sociedade mestiça “é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone” (Santiago, 1978, 17), nesse caso, com a variante da presença fundamental do africano.

Na mestiçagem, é perceptível uma inversão de paradigmas de força e fraqueza, de dominação e submissão já que, contrariando todas as teorias de superioridade de raças e branqueamento sustentadas por nossos colonizadores

europeus, praticou-se largamente a miscigenação. Gilberto Freyre ressalta o papel fundamental da figura feminina nesse processo:

A índia e a negra-mina a princípio, depois a mulata, a cabrocha, a quadrarona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até esposas legítimas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de democratização social no Brasil. Entre os filhos mestiços, legítimos e mesmo ilegítimos, havidos delas pelos senhores brancos, subdividiu-se parte considerável das grandes propriedades, quebrando assim a força das sesmarias feudais e dos latifúndios do tamanho de reinos (Freyre, 1977, xxi).

Embora não seja possível precisar o alcance dessa ação desarticuladora da mestiçagem sobre o latifúndio, a mesma reflexão sobre o papel da mulher como agente de comunicação entre sistemas culturais distintos aparece na obra de Peter Burke, ao falar da Europa na Idade Moderna:

A cultura das mulheres não era a mesma que a de seus maridos, pais, filhos ou irmãos, pois, ainda que muitas coisas fossem partilhadas, também existiam muitas das quais as mulheres estavam excluídas. Elas estavam excluídas das guildas e também das irmandades. O mundo da taverna tampouco era para elas. [...] Pelo menos na Europa Ocidental, as mulheres tinham suas canções próprias, [...] se reuniam para as *veillées*, nas quais fiavam, cantavam e contavam histórias (com ou sem visitantes masculinos). As mulheres tinham suas próprias canções de trabalho, tais como canções de fiar, canções de empastamento de lã. [...] Eram muito menos letradas do que os homens. [...] Assim, a palavra escrita somava-se à lista de itens culturais não partilhados pelas mulheres, e elas começaram a superar os homens como guardiãs da tradição oral mais antiga (Burke, 1995, 76).

Na Europa de então, as mulheres estabeleciam uma ligação entre cultura oral e escrita já que, embora não fossem letradas como seus maridos, vivam em um contexto que incluía o letramento e necessariamente precisavam manter a relação entre esse contexto e o da tradição oral. Sua presença passa a ser então um traço de resistência, mesmo que não necessariamente intencional. Guardadas as diferenças de contexto histórico e cultural, esse é o mesmo tipo de papel e de força sutil que coube às figuras femininas que foram parte fundamental do processo de desconstrução da proposta de unidade étnica na América Latina. Mais ainda, talvez seja possível considerar essas figuras femininas como elementos de ligação entre territórios distintos, característica que será aprofundada no segundo capítulo deste trabalho, que discorre sobre o Bumba-meu-boi e sua personagem feminina *Catirina*.

Silviano Santiago é bastante veemente ao considerar a desconstrução da idéia de unidade e pureza no contexto latino-americano:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: esses dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de

superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (Santiago, 1978, 18).

É justamente essa característica de mestiçagem, de interstício, de relação, seja ela harmônica ou conflituosa, que marca os discursos sobre a identidade brasileira. É ela que nos faz impossíveis de classificar, rotular, compartimentalizar dentro das habituais concepções taxonômicas. E foi ela uma das bandeiras trazidas pelo movimento modernista que contribuiu com novas luzes sobre a forma de ver o povo e a tradição.

No Modernismo, novamente se modifica o olhar sobre as culturas populares. Dentre os movimentos de valorização dos saberes tradicionais do povo brasileiro, este, na primeira metade do século XX, é extremamente significativo. Prova do acréscimo ao olhar sobre nossa brasilidade é o fato de ter se dado, à época, a inserção do conceito de *cultura* no Brasil, que tantos anos antes já havia sido utilizado na Alemanha. Seguindo a trajetória de pensamentos como o de Jean-Jacques Rousseau ou dos românticos alemães, e imbuídos da já mencionada sensação de não pertencimento, os modernistas se lançaram numa busca intensa de articulação de dicotomias. Nessas dicotomias, estão pares como: modernidade e tradição, particularidade e universalidade, popular e erudito, originalidade e reprodução. Cultura passa a incluir então a tensão das oposições modernas; em uma síntese que significa “não sinal de soma entre as partes”, mas “processo de transformação dialética do jogo especular das diferenças entre as etnias” (Madeira e Veloso, 1999, 124). Ou seja, nossa condição de entremundo passa a ser vista de outra maneira.

Movimento rico e segmentado que foi, o Modernismo traz dentro de si vários modernismos, o que torna complexa sua análise e discussão. Algumas de suas vertentes, como é o caso do grupo Anta e da Escola de Recife, diferem bastante de outras, como o grupo Pau Brasil, de São Paulo. Isso sem falar das especificidades e transformações pelas quais o movimento passou ao longo de sua existência. Entretanto, no universo deste trabalho, serão explorados somente alguns de seus traços: o desejo de ligação entre as culturas do povo e da elite e a valorização da mestiçagem. Embora, na primeira metade do século XIX, tenha havido, especialmente no âmbito literário, ações de valorização da pátria, do território, da língua e do elemento indígena, esse índio era visto como parte da natureza, que

estava sendo *positivada*, mas não era considerado um sujeito. O olhar modernista difere bastante desse olhar indianista.

O Modernismo quer esquecer o período colonial e lançar o Brasil para o futuro, “fazendo surgir, da investigação do passado, leituras de nossa realidade sócio-histórica que apontavam para um presente e um futuro alinhados com a modernidade internacional” (Madeira e Veloso, 1999, 89). O episódio da Primeira Guerra Mundial já havia assinalado uma decepção com a Europa, o que, em alguma medida, ajudava a reduzir o já citado *torcicolo cultural*. Sendo assim, tanto a necessidade de perceber o passado como a possibilidade de voltar-se para si mesmo criam um direcionamento de brasilidade.

Mário de Andrade, na Conferência Modernista de 1942, afirma que “o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional” (Andrade *in* Berriel, 1990, 15). Na intenção de desbravar o interior – que neste caso tem tanto o sentido simbólico como geográfico – artistas e intelectuais saíam em viagem pelo país, conhecendo e fazendo uma releitura crítica das tradições brasileiras. O folclore e a arte popular passam a ser valorizados como contendo traços de universalidade. Há uma retomada das tradições históricas e artísticas sem, contudo, ser *passadista*. A idéia não era estabelecer uma “relação de continuidade, ou de imitação do passado”, mas relacionar-se com ele a partir de uma concepção “produtiva e dinâmica” das tradições (Madeira e Veloso, 1999, 94).

Isso já seria o bastante para dizer que o Modernismo lançou luzes mais generosas sobre o povo brasileiro, contribuindo para a sua aceitação e auto-aceitação, construindo um discurso de um povo que se sentia a altura de qualquer outro. Lado a lado com a valorização seletiva do passado, estava “a exaltação ao progresso, à máquina e à velocidade” (Madeira e Veloso, 1999, 98), bem como a possibilidade desse universo criador incluir a influência branca sem execrá-la. O manifesto de Oswald de Andrade deixava clara essa intenção, dizendo: “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago” (Andrade, 1928). A antropofagia trazia uma nova maneira de encarar a tendência brasileira de olhar sempre para fora, para as outras nações. Os costumes e as informações vindos de fora podiam ser reinterpretados a nossa própria maneira, misturados ao que havia aqui dentro e exercidos de uma forma única, que incluía nossa condição mestiça.

Portanto, além da valorização da tradição com traços marcadamente indígenas e africanos, nossa origem branca colonizada também passava a ser possível. Isso modifica consideravelmente o discurso sobre a cultura produzida aqui. Já que a partir de então se delineia a idéia de que “os grupos sociais que recebem de uma cultura estrangeira uma determinada corrente ideológica podem proceder a uma operação de filtragem, isto é, podem descartar os seus aspectos impertinentes e utilizar aqueles que interessam à racionalização de seus interesses particularistas” (Bosi, 1992).

O fato de o Modernismo incluir a antropofagia é um ganho extremamente significativo, pois oferece a possibilidade do salto para além daquilo que poderia amarrar o movimento ou torná-lo uma proposição simplista de volta às origens e à tradição cultural, rechaçando todo e qualquer diálogo com o exterior ou a contemporaneidade. Uma posição assim seria igualmente preconceituosa em relação à natureza do povo brasileiro já que ela inclui, sim, contribuições externas. No entanto, a deglutição do que vinha de fora não se iniciou a partir do Modernismo. Ela já acontecia desde sempre. “Só muito raramente as idéias estrangeiras foram adotadas em bloco e sem qualquer modificação” (Rouanet, 1994, 36). O que de fato mudou foi a maneira de perceber essa relação e, conseqüentemente, o discurso a esse respeito. Com a antropofagia, o que ecoa é a consciência de que “cultura é síntese sempre se refazendo, e será tanto mais vigorosa quanto mais diversificados forem os elementos que entrarem nessa síntese” (Idem, 38).

Nesse sentido, o discurso sobre o povo, agente da cultura popular, ganha um viés interessante, pois o povo mestiço não é mais o ser inferior do século XVIII, mas tampouco poderá ser considerado um *pobre coitado* explorado por vilões europeus, incapaz de ser sujeito ativo na construção de sua própria história, embora tenha sido realmente massacrado. Como já foi dito, o fato de tanta produção cultural e ritual ter perdurado, em meio às camadas populares, ao longo dos séculos é um traço dessa possibilidade de resistência, assim como a estrutura de alguns folguedos, brincadeiras e rituais populares mostram claros mecanismos de apropriação e reorganização do que veio da Europa.

Talvez os olhares sobre a mestiçagem e sobre a cultura como um organismo em constante transformação sejam traços que fazem pensar na *pós-modernidade* do

Modernismo,¹⁵ e em como o movimento – e especialmente alguns de seus intelectuais – estava avançado em relação a seu tempo, aproximando-se de nossa contemporaneidade.

Mário de Andrade foi um dos grandes responsáveis pela revisão do lugar do mestiço na constituição da cultura brasileira. Seu contato com o Barroco mineiro e posteriores estudos da obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, não só trouxeram à tona o fato do artista ser mulato, mas também ressaltaram essa característica como estando relacionada à enorme qualidade de sua obra, bem como de outros artistas tais quais Caldas Barbosa e Mestre Valentin. Andrade cita até mesmo uma “imposição do mulato”, que comprovava um “surto coletivo de racialidade brasileira” entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX (Andrade, 1975, 17). Suas viagens para o norte e nordeste do país, conhecendo, registrando e interagindo criativamente com manifestações como o Bumba-meu-boi, o Coco e o Batuque de Umbigada também contribuíram para esse quadro.

Ainda que seja possível identificar uma tendência da elite intelectual da época em se achar no dever e no direito de fazer as vezes de porta voz desse povo mestiço e criador – o que contraria enormemente a proposição de Foucault sobre os intelectuais, mencionada no item 1.1 deste trabalho – a contribuição do movimento modernista para a construção de uma visão positiva da cultura popular nacional é inegável. Especialmente no caso de Mário de Andrade, talvez se possa imaginar que dar voz a artistas populares, como o cantador de coco Chico Antônio, tenha sido muito mais que uma *consciência de missão*, mas o resultado de encontros e trocas que modificaram o próprio Mário como sujeito de uma cultura mestiça.

Na seqüência do Modernismo, criações como o afro-samba de Vinícius de Moraes e Baden Powell ou movimentos como o Tropicalismo e o Cinema Novo reforçaram ainda mais a riqueza dessa existência misturada, mas então, o caminho já estava muito mais aberto para esse tipo de pensamento que não desconsiderava aquilo que não podia ser encarado como branco, negro ou índio, mas que estava localizado no espaço de relação, de interstício, e às vezes de choque, no

¹⁵ Fernando Pinheiro Villar, em fala proferida na IV Reunião Científica da ABRACE, no Rio de Janeiro, em 2005, traz o termo *pré-pós-modernidade* para refletir a respeito do teatro de Meyerhold e de alguns eventos cênicos das Vanguardas Históricas. Talvez seja esse também o caso do Modernismo, que se coloca como um vislumbre do que viria a ser a visão pós-moderna em relação às tradições populares.

entremundo que há no meio de tantos universos. Pensar o entremundo no contexto da cultura popular brasileira também contribui para uma aproximação do conceito de *tradição*, que, desse ponto de vista, ganha um contorno diferente.

1.3 Tradição: mundo entre o passado e o futuro

Tomando tradição como o conjunto de ritos e saberes transmitidos por nossos antepassados e constituídos em meio a uma cultura intersticial, é possível visualizar a própria tradição numa zona de transição. Para Luigi Pareyson, *tradição* é um conceito que carrega em si uma característica de movimento e devir:

O conceito de tradição é um testemunho vivo do fato de que as duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento; e, além disso, exige criatividade e obediência ao mesmo tempo, porque não pertencemos a uma tradição se não a temos em nós, e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade, e não é possível agregar-se uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante na sua real atividade (Pareyson, 2001, 137).

Além disso, como grande parte das tradições de nossa cultura popular é de transmissão oral, sua transmissão tem características que reforçam a mobilidade. “Em uma cultura oral, a versão ‘genuína’ é aquela produzida pela contemporaneidade – não pelos mais velhos, mas pelos mais jovens – porque nela estarão refletidas as influências do presente, mais do que as preocupações do passado”¹⁶ (Goody, *in* Bauman, 1992, 17).

A partir da afirmação acima, vale a pena reforçar a idéia de diálogo entre tradição e contemporaneidade. Ao considerar a contemporaneidade como momento presente, novamente surge a noção de ponte, de entremundo que conecta passado e futuro. Pensando assim, as idéias de tradição e de contemporaneidade aproximam-se bastante. Soma-se a isso, o fato de tradições vivas, como o folguedo do Boi, serem parte completamente integrante de nosso momento contemporâneo, justamente por se manterem vivas. Talvez possa ser dito também o contrário, ou seja, que essas tradições se mantêm vivas justamente devido a seus recursos para se relacionar com o que é novo.

¹⁶ “...in an oral culture the ‘genuine’ version is the one produced by one’s contemporaries – not the oldest but the youngest – because then the influence of present interests rather than past concerns will be reflected” (Esta e todas as outras citações em língua estrangeira presentes na dissertação foram feitas por mim).

No âmbito deste trabalho, convém falar do olhar sobre as tradições brasileiras principalmente porque esse olhar, construído historicamente, também está presente no modo com que atores e artistas teatrais consideram essas mesmas tradições. Nas últimas décadas, artistas cênicos e pesquisadores do teatro no Brasil e no mundo têm aderido à hipótese de que as culturas que possuem uma tradição de extrema codificação de suas práticas teatrais são fontes valiosas para a formação de atores. Em diferentes momentos do século XX, exemplos de contribuições das tradições para o teatro podem ser citados. Um deles é o do trabalho do artista cênico múltiplo, ator, diretor, encenador, dramaturgista russo Vsevolod Emilievich Meyerhold.

Meyerhold criou, entre muitas outras contribuições para o teatro, um sistema de treinamento e fundamentos para a formação e o trabalho do ator, o qual chamou de Biomecânica. Boa parte dos princípios norteadores desse sistema, e de algumas outras facetas do trabalho de Meyerhold, foi baseada em elementos da tradição russa, além de tradições orientais. Aquilo que, na Biomecânica, ele chamou de pré-jogo, por exemplo, baseava-se na técnica dos comediantes chineses e japoneses (*in* Hormigon, 1998, 86). Segundo o diretor, o pré-jogo “prepara o espectador para a percepção da situação cênica, fornecendo-lhe todos os detalhes da cena de uma maneira tão detalhada que ele não precisa se esforçar para compreender seu significado implícito” (Law e Gordon, 1996, 48).¹⁷ Essa preparação anterior do espectador é importante nas tradições orientais da Índia e do Japão, por exemplo, mas talvez também possa ser reconhecida nas brincadeiras tradicionais brasileiras, se considerarmos que, pela repetição da tradição, o público já sabe muito do que vai acontecer durante o brinquedo.

Meyerhold dizia ainda que é do começo das tradições que se deve retirar tudo aquilo que é indispensável para o trabalho do ator (*Idem*, 258). Mais ainda, ele acreditava que não havia sofrido tantas influências (que classificava como decadentes) da Europa Ocidental, por nunca ter deixado de estudar o folclore russo. Havia decidido “apoiar-se na arte do povo” (*Idem*, 324).

Como ele, Antonin Artaud foi beber na fonte do teatro tradicional balinês para criar um teatro que diferia bastante do que se fazia então na Europa Ocidental.

¹⁷ “Pre-acting prepares the spectator for the perception of the scenic situation by giving him all the details of the scene in such a developed form that he doesn’t have to expend any effort in order to understand its underlying meaning”.

Depois deles, diretores-pesquisadores como Berthold Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba traçaram caminhos de troca com o oriente e, em alguns casos, com a cultura africana e latino americana, que foram fundamentais para o desenvolvimento de todo o seu trabalho.

Outro claro fruto dessa relação entre práticas teatrais e culturas tradicionais é o Teatro Antropológico, um novo campo de estudo que é fruto da relação entre culturas. Esse campo de estudo será explicado com mais detalhes no terceiro capítulo desta dissertação. Nesse mesmo capítulo, serão discutidos trabalhos como o do grupo Lume, em Campinas, que incluem princípios semelhantes aos acima citados.

Em sua tese de doutorado, Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz reflete sobre as trocas entre teatro ocidental e as tradições orientais. A partir desse diálogo e de reflexões a respeito do tratado indiano sobre teatro *Natya-Sastra*, Villar discute a característica abrangente do teatro oriental, que funde música, dança, representação e drama, opondo-a àquela de parte significativa do teatro ocidental, que separa todos esses elementos em artes distintas. No entanto, o autor aponta para um momento contemporâneo em que outra parte do teatro ocidental tem sido capaz de lidar como os dois universos (Villar de Queiroz, 2001, 101-2).

Há outros exemplos de relação entre oriente e ocidente, tanto no teatro como na música, no entanto, interessa menos citá-los todos do que levantar uma questão fundamental que será discutida neste trabalho. Artistas cênicos e pesquisadores do teatro brasileiro que foram e serão mencionados ao longo deste texto, têm, nos últimos anos, aderido a essa hipótese de que as culturas que possuem uma tradição de extrema codificação de suas práticas teatrais são fontes valiosas para a formação de atores. Contudo, talvez pelo fato das culturas orientais já terem sido apontadas por referências fortes para o teatro contemporâneo, como os já citados Meyerhold, Grotowski e Artaud, por exemplo; ou quem sabe pelo nosso *torcicolo cultural*, as tradições orientais acabam ocupando lugar mais visível do que as nacionais quando se trata de processos e metodologias de formação de atores. Dá-se uma espécie de exotismo às avessas, pois ao mesmo tempo em que nós brasileiros somos *exóticos* para os europeus, vamos procurar o que é *exótico* no oriente. Em sua ampla discussão sobre o *orientalismo*, Edward Said menciona o chamado Oriente, como uma das mais “profundas e recorrentes imagens do Outro” (Said, 1990,13) que temos no Ocidente.

Está claro que esse diálogo com culturas diversas é fundamental. As tradições orientais certamente foram, são e serão valiosas para nosso teatro. Contudo, é ainda mais enriquecedor nessa troca, acrescentar a tais investigações a ampliação da pesquisa a respeito da maneira com que os mesmos princípios encontrados em tradições como as da China e do Japão se manifestam nos folguedos e nas festas dramáticas da cultura popular brasileira. Embora as buscas da tradição brasileira como alicerce para os processos criativos de artistas brasileiros contemporâneos existam (é o caso de Antonio Nóbrega, Helder Vasconcelos e dos grupos Lume e Piolim, entre outros), creio que, especialmente na área do teatro, elas podem ser bastante aprofundadas.

Uma das vantagens do contato com as manifestações brasileiras é a proximidade com mestres e comunidades que realizam brincadeiras dessa natureza. Certamente, a qualidade de aprendizado dos elementos da tradição, por sua própria natureza, está intrinsecamente ligada à vivência daquela tradição. A possibilidade de viver a experiência e criar *em vivência* é um dos vínculos mais contundentes entre a tradição e o teatro. Se é possível aprender o calor do jogo, da presença viva, talvez não seja interessante limitar esse aprendizado à cultura letrada ou ao contato com registros áudio-visuais, que deixam espaço mais restrito a tal experiência e que são a maneira mais viável, em nosso país, de entrar em contato com as tradições de povos de países mais distantes. Está claro que o próprio fazer teatral oferece, em alguma medida, tal experiência, mas os saberes são construídos de forma mais consistente quando podemos aplicar um mesmo tipo de hipótese a situações distintas. Soma-se a isso, o fato da busca de nossa própria tradição estar ligada a nossa trajetória cultural, de um modo ou de outro, e reconhecê-la pode ser um processo de construção de nossa autonomia criadora, e de nossa consciência de nós mesmos e da alteridade. Nesse sentido, Walter Benjamin afirma que

o sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência... A visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível (Benjamin, 1994, 212).

A brincadeira, o folgado traz em si essa corrente vital.

1.4 Brincadeira, brincantes, folguedo, performance, teatro: aquilo que está em jogo

Para continuar refletindo a respeito da relação que existe entre o teatro e os fazeres envolvidos nas culturas populares, mais especificamente em algumas de suas manifestações festivas e rituais, é indispensável definir alguns conceitos. Tal definição não surge no sentido de engessar idéias que estão sempre em transformação, mas somente com a intenção de clarear o ponto de vista que norteia esta dissertação. Assim, é indispensável estabelecer algumas fronteiras que demarquem, pelo menos em parte, os conceitos de brincadeira, folguedo, brincante, performance, teatro e jogo, bem como algumas ligações entre esses conceitos.

Os termos *folguedo* e *brincadeira* serão usados referindo-se às festas da cultura popular, com suas encenações, coreografias, musicalidade e personagens. Desses dois termos, especialmente o segundo é muito utilizado pelos próprios integrantes das manifestações populares para se referirem ao que fazem.

Oswald Barroso ajuda a clarear a idéia de brincadeira e brincante. Para ele o fazer do ator brincante define-se da seguinte forma:

Mais do que apresentar ou que representar, o termo brincar parece mais adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma de brincadeira infantil. Mas de uma brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis), na qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma outra vida, uma vida de faz de conta, improvisando livremente (Barroso, 2004, 84-5).

Sendo então o brincante “aquele que se diverte junto com o público”, e uma vez que o público “também faz parte da brincadeira”, podemos dizer que esta se estabelece na relação entre o público e o brincante. Assim, a brincadeira torna-se variável, mutável, passível de transformações que se darão no encontro de cada brincante único com cada público específico. Isto posto, talvez não seja demais concluir que a mudança, a variação seja imanente à brincadeira.

Essa característica de variação e o fato da brincadeira se estabelecer na relação com a platéia localizam a idéia de brincadeira no já citado *espaço-entre*. Além disso, por se realizar na relação brincante-plateia e estar sempre em transformação, a noção de brincadeira aproxima-se daquela de performance, principalmente, se tomarmos performance como, entre outras coisas, a manipulação

dos eixos tempo e espaço diante de determinado público ou testemunhas (Villar, 2003, 73), algo efêmero, que acontece unicamente no próprio momento da performance, sendo passível de nova realização, mas não de repetição. Definida dessa forma, performance pode ser um conceito guarda-chuva que abriga, entre outros, as festas e ritos populares, bem como as manifestações cênicas mais diversas (Villar, 2003, 74).

No entanto, não é somente a relação entre brincantes e platéia que aproxima a brincadeira popular da performance e especialmente da performance teatral. Muitos folguedos e brincadeiras populares têm origem nos cultos e rituais praticados por determinadas comunidades. Tais cultos e rituais celebram, não raro, etapas e conquistas da vida em comunidade (colheita, casamentos, nascimentos, mortes etc) ou se estabelecem como oferendas e homenagens à divindade, como veremos no capítulo 2, no caso do Bumba-meu-boi. Essa característica de ritual, de tradição, faz com que haja uma profusão de símbolos envolvidos na brincadeira. Além disso, existe uma determinação tradicional das etapas do folguedo, bem como de seus elementos e do papel desempenhado pelos participantes, ou seja, há regras e combinados entre os envolvidos. Regras essas que não se estabelecem apenas entre brincantes que convivem numa mesma temporalidade, mas que tecem relações com a ancestralidade e com a descendência dos brincantes de determinada época.

Entretanto, a ligação com a religiosidade e o estabelecimento de códigos e regras não fazem com que tais manifestações tenham uma característica sisuda ou rígida. Pelo contrário, em grande parte delas, há espaço para o riso e para o novo. Há regras, mas também há improviso, risco e presença de elementos inesperados. Nesse sentido, a brincadeira popular traz características semelhantes às do jogo e, mais ainda, às do jogo teatral. Mikhail Bakhtin (1996) acha que, pelo elemento do jogo e pelo caráter concreto e sensível, as festas populares estão relacionadas com as formas artísticas e animadas por imagens, como aquelas do espetáculo teatral. Mistura-se nesse jogo aquilo que é sagrado com aquilo que é profano, quebram-se hierarquias no calor da brincadeira e do riso.¹⁸

Johan Huizinga define como características do jogo elementos que podem ser encontrados tanto nos folguedos populares como no teatro. Para ele, são

¹⁸ A discussão sobre a comicidade no folguedo do Boi será aprofundada no próximo capítulo.

características fundamentais do jogo o fato deste não ser vida “corrente”, nem vida real, mas uma esfera temporária de realidade com orientação própria; sua capacidade de transmissão e repetição; e o fato de ser isolado, limitado, circunscrito, ou seja, de possuir regras (Huizinga, 1999, 11- 13).

O mesmo autor relaciona ainda jogo e ritual, observando que ambos trazem espaço físico e tempo isolados do cotidiano; caráter de independência primeira e absoluta; festividade e alegria sem deixar de ser sérios; consciência, mesmo que latente, de que não são reais (Idem, 25). Essa característica de jogo é mais um traço comum aos universos da festa popular e do teatro.

A relação especial do folguedo com a temporalidade se sobressai, pois este se localiza num tempo extremamente diverso daquele tempo vivido no cotidiano dos integrantes da brincadeira. Para que a festa aconteça, todas as outras atividades são suspensas. Os participantes lançam-se a tarefas distintas daquelas realizadas no dia a dia. Ou mesmo quando a atividade é semelhante ao que se faz diariamente, como cozinhar, por exemplo, esta se reveste de outro significado, quase como se fosse outra atividade. A imensa variedade de feriados festivos que temos no Brasil pode ser resquício desse tempo *suspense* da festa. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz afirma que esses eventos têm um denominador comum, que é a quebra ou o contraste com essa rotina de atividades cotidianas (Villar de Queiroz, 2001, 156). Villar cita Jaume Farras para explicar que:

Cada sociedade, cada povo, cada indivíduo necessita mudar periodicamente a monotonia e esquecer sua situação social, política econômica e religiosa para mergulhar em alguma das orgias religiosas, míticas e políticas, a fim de reestruturar, ou melhor, renovar o caos resultante. Viver o caos e viver no e do caos, imaginar uma história diferente, uma ligação distinta entre os homens pode ser uma necessidade básica do próprio homem (*in* Villar de Queiroz, 2001, 154).¹⁹

Há ainda outro traço dessa temporalidade distinta que deve ser ressaltado. As festas são realizadas de acordo com um determinado calendário, repetindo-se de tempos em tempos. “No entanto, a festa que retorna não é uma outra nem a mera reminiscência de algo festejado na sua origem”, sendo a experiência do tempo no folguedo “a *comemoração*, que é um presente *sui generis*” (Gadamer, 1997, 204).

¹⁹ “Cada societat, cada poble, cada individu necessita periòdicament trencar la monotonia, oblidar el seu estat social, polític, econòmic, religiós, i capbussar-se en alguna de les orgies religioses, polítiques i mítiques, per reestructurar, més ben dit, renovar el caos ocasionat. Viure el caos i viure en i del caos, imaginar de tant en tant una història diferent, un lligam distint entre els homes, deu ser una necessitat pegona en l’home mateix”.

A palavra *comemoração* sugere também a idéia daquilo que pode ser memorado ou recordado em conjunto. Regularmente, determinado grupo social rememora os códigos e a totalidade da brincadeira. No entanto,

a cada vez que ocorre, a festa vai se modificando. Pois sempre algo diverso é simultâneo com ela. Mesmo assim, sob esse aspecto histórico, continuará sendo uma e a mesma festa, que vai sofrendo tais mudanças. Na sua origem, era assim e era festejada de uma maneira, depois foi diferente, mais tarde novamente diferente [...além disso...] deve-se à sua origem [...] que seja comemorada regularmente de acordo com a sua própria natureza original, que ela seja sempre diferente (ainda que seja celebrada 'exatamente assim') [...ou seja...] só possui seu ser no devir e o retornar" (Idem, 204-5).

Nesse sentido, é possível estabelecer clara relação entre a festividade/brincadeira popular e a performance teatral, que pode ser repetida e extremamente codificada e, no entanto, nunca é a mesma.

Finalmente, é importante falar a respeito do papel dos espectadores no folguedo. O folguedo tem tal estrutura em que não há essa divisão entre aqueles que fazem e aqueles que assistem. Bakhtin confirma isso quando fala do caso do carnaval: "Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*" (Bakhtin, 1996, 6).

Esse elemento é mais um ponto de ligação com o teatro. Se pensarmos no espectador a partir da colocação de Gadamer:

o ser do espectador é determinado pelo seu "tomar parte" (*Dabeisen*). Tomar-parte é mais que mera co-presença com alguma outra coisa que lá está concomitantemente. Tomar-parte significa participação. Quem tomou parte em alguma coisa tem conhecimento de conjunto sobre como foi realmente. Somente num sentido derivado é que tomar-parte também significa uma forma do comportamento subjetivo, ou seja, "dedicar-se à coisa". Assistir é, pois, uma genuína forma de participação (Gadamer, 1997, 206).

Diz ainda que "os participantes de uma delegação de festa não possuem nenhuma outra qualificação e função do que estar nela presentes" (Idem), o que também pode valer para a comunhão entre espectadores e atores na situação de performance teatral. Artista e grupos teatrais contemporâneos como La Fura dels Baus, Teatro da Vertigem, De la Guarda e outros enfatizam em seu teatro essa interatividade entre quem está em cena e quem está na platéia.

Podemos encontrar outros dois elementos importantíssimos comuns aos folguedos populares e ao teatro: o ritmo e a musicalidade. Além da presença freqüente da música nos folguedos populares, o que por si produz uma experiência para os participantes, o próprio encadeamento das etapas da festa traz uma

característica de muita musicalidade. Nesse sentido, assemelha-se bastante à concepção de Meyerhold de que palavras, gestualidade e jogo do espetáculo fazem parte de uma elaborada estrutura musical na qual se harmonizam os elementos da encenação (Hormigon, 1998, 389). Esses elementos são ainda norteadores da precisão do espetáculo e da festa e serão melhor discutidos no capítulo 4.

Como é possível perceber, os espaços de interface entre folguedo, teatro e jogo não são pequenos, o que leva de volta à idéia de entremundo, de espaço de relação, convivência e troca. Talvez pensar sobre a maneira com que se dá o processo de transmissão de saberes na vivência das brincadeiras populares ajude a compreender essas relações. A aproximação das etapas de transmissão da brincadeira tem aqui também o intuito de aprofundar a reflexão a respeito do processo de formação e preparação de atores, já que este trabalho propõe o aprendizado e o fazer desses mesmos brincantes como referência para o ator.

1.5 *Coisa de mestre* ou de como a vivência popular é um processo de formação e transformação

A transmissão da brincadeira implica necessariamente na transmissão de suas regras. Na cultura popular, essa transmissão não se dá de maneira formal, mas na convivência comunitária do próprio fazer da brincadeira. Aprende-se a fazer observando aqueles que fazem e fazendo junto com eles, num processo característico das situações de transmissão oral dos saberes de uma cultura. Essa transmissão oral se comprova na fala de Dona Vitória, brincante do Boi da Liberdade, a respeito de seu aprendizado na brincadeira, bem como da continuidade desse aprendizado com seus filhos. Após confirmar que ia desde pequena brincar o Boi, acompanhando gente da família, Vitória explica a situação da relação de seus filhos com a brincadeira: “Eu tenho dois filhos. Todos dois homi. O primeiro brincou, não quis mais, largou e aí o caçula que brinca”.²⁰

²⁰ Entrevista realizada em São Luís (MA), dia 21 de junho de 2005 com Vitória Leal dos Santos (78 anos), brincante do Boi da Liberdade (sotaque de zabumba). Nasceu em Santa Maria de Vieira. Brinca Boi desde criança, mudou-se com 13 para a capital onde já chegou para brincar no Boi da Liberdade. No interior também brincava tambor, desde 10 anos. Há mais de 30 anos brinca Catirina. Todas as outras citações de falas de D. Vitória presentes na dissertação são dessa mesma entrevista.

Jack Goody ressalta os processos de transmissão entre gerações nas culturas de tradição oral:

Parte do processo de transmissão entre gerações é aquilo que chamamos de educação, que se refere ao ato deliberado de ensinar os mais jovens. Nas culturas letradas, o processo é bastante formal e normalmente acontece em organizações específicas: escolas, faculdades e universidades. Nas culturas orais, o aprendizado é inevitavelmente um processo mais contextualizado, que ocorre “no próprio fazer”, e não em uma instância específica (*in* Bauman, 1992, 18).²¹

Essa situação de aprendizagem que exige a interação direta entre os sujeitos envolvidos coloca em posição de presença indispensável aqueles que já conhecem os detalhes da brincadeira. São esses membros da comunidade os responsáveis pela transmissão dos símbolos e signos contidos no folguedo. Serão eles que ensinarão aos mais jovens as ‘regras do jogo’, conforme reivindicado por Seu Betinho nas páginas 23 e 24 desta dissertação.

Dona Vitória também ressalta esse saber que é fruto da interação entre aqueles que já conhecem e os que ainda estão aprendendo a brincadeira. Segundo ela: “A qualidade que tem é o saber. A gente tá olhando, né. A pessoa, quando ele é bom, de qualquer coisa, de dança, de tudo, é só ele olhar e ele aprende. Ele já tem o dom dele, ali. Ele olha, ele aprende como é, como não é”. É importante considerar, contudo, que talvez esse *olhar* mencionado por D. Vitória inclua a noção de imitar, fazer com, como acontece no momento da brincadeira.

Para Asa Briggs, essa é uma característica da transmissão da cultura de modo geral: “a cultura é vista como sendo transmitida de uma geração para a próxima por meio de símbolos e artefatos, por meio de registros e de tradições vivas” (*in* Bauman, 1992, 9).²² Walter Benjamin, chama esses símbolos e artefatos de *reminiscências*. Para ele “a *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (Benjamin, 1994, 211). Mais uma vez, nota-se semelhança com a natureza do jogo e, assim como no jogo, as regras cotidianas não são as mesmas aplicadas à brincadeira.

²¹ “Part of the process of transmission between generations is what we call education, referring to the deliberate act of teaching the young. In literate cultures the process is fairly formal and usually takes place in separate organizations: schools, colleges, and universities. In oral cultures, learning is inevitably a more contextualized process, taking place ‘on the job’ rather than in a special setting”.

²² “Culture is seen as being transmitted from one generation to the next through symbols and through artifact, through records and through living traditions”.

Os valores da brincadeira são muito distintos daqueles encontrados no dia-a-dia. Um sujeito que, dentro de seu contexto cotidiano, está inserido na camada economicamente mais pobre da população pode, por exemplo, tornar-se, na encenação, o dono da fazenda, dos bois e, de certo modo, dono inclusive dos trabalhadores que nela existem. Esse é o caso da Festa do Bumba-meu-boi. Seu Raimundo menciona essa possibilidade de inversão de papéis ao analisar a participação do personagem Pai Francisco em um trecho da comédia. Para Raimundo, “o Pai Francisco dá uma de patrão da fazenda, pega lá na fazenda, e ela deseja a língua do boi, e ele pega e rouba a língua do boi”.

A escolha de *papéis de destaque* está muito mais relacionada, tanto na brincadeira como no jogo, com o domínio das regras e conhecimento dos símbolos que conduzem a situação. A própria participação na brincadeira está condicionada a esse saber. Mesmo que, para aprender a brincadeira, as crianças e jovens da comunidade precisem vivenciá-la, tal vivência se inicia com a observação, com o acompanhamento das tarefas que precedem o ato de brincar (organização de objetos e figurinos, afinação dos instrumentos etc). Assim, à medida que cada um vai ganhando intimidade com aquela tarefa, vai tornando-se apto a participar de uma mais elaborada, criando inclusive uma cadeia de transmissão das regras e códigos. Nessa cadeia, aquele que conhece menos aprende com outro que conhece um pouco mais, que aprende com aquele que conhece mais ainda e assim por diante. A experiência é que está em jogo no processo de transmissão. A partilha do saber construído na prática. Como postula Benjamin, “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (Benjamin, 1994, 200).



Jovem Miolo do Boi de Soledade faz pausa para descansar durante a madrugada



Menina dança com mulheres mais velhas no Tambor da Fé em Deus



Meninos cantam no coro do Tambor da Fé em Deus



Menina pequena dança com as maiores em Boi de costas de mão



Meninos menores assistem o maior tocar em boi de costas de mão

Estabelece-se então mais uma relação com a situação de jogo, na qual quem ainda não conhece as regras e não tem experiência pode até participar, mas é *café-com-leite*, ou seja, não conta como um verdadeiro jogador, pois está em situação de aprendizagem. A experiência é um elemento indispensável para a participação e bom desempenho no jogo. Não basta saber as regras. É indispensável jogar para tornar-se um jogador, ou seja, “reconhece-se o *primado do jogo em face da consciência do jogador*” (Gadamer, 1997, 178).

No entanto, é importante não entender esse processo de construção de habilidade como especialização em um único aspecto da atividade da brincadeira. Nas brincadeiras populares, é muito comum que o brincante aprenda a desempenhar diversas funções. Assim, vai se formando não um brincante especializado, mas *completo*, no que tange a dominar todas as habilidades necessárias ao conjunto da brincadeira (cantar, dançar, tocar, atuar etc).

Nesse sentido, aprender a executar com habilidade sua parte no jogo significa, para o sujeito que joga, de alguma maneira, entender e tornar-se parte da própria natureza do jogo. É necessário superar o processo de aprendizagem para que o jogo tome lugar. Uma vez que o jogo desliza apoiado sobre uma gama de códigos definidos que se comunicam entre si, compreender e praticar com desenvoltura esses códigos talvez capacite o jogador a perceber-se como agente na ação total do jogo, uma vez que a natureza do jogo é a própria situação de jogo e não aquele que joga.

Gadamer utiliza a metáfora do jogo para explicar a situação da obra de arte e do espetáculo.

Quando, em correlação com a experiência da arte, falamos de jogo, jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa a liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte (1997, 174).

A presença do código, ou regra, pré-estabelecido é justamente um dos parâmetros para que se chegue a essa correlação. Aqui interessa especialmente a conexão do jogo, e conseqüentemente dos folguedos e brincadeiras populares, com a performance teatral.

Em sua trajetória no teatro, Meyerhold, por exemplo, foi um dos que se utilizaram claramente dessa relação. Pode-se perceber isso quando este se refere à formação do artista, dizendo que nessa não deve haver divisões, mas acontecer o que acontecia nos velhos teatros japônês e chinês, onde a formação profissional do artista incluía os movimentos, a voz, a acrobacia, movimentos com orquestra, saltos mortais etc (*in* Hormigon, 1998, 486). Ou ainda quando diz que a Biomecânica “ignora a diferenciação de funções do ator, desejando-o de uma só vez comediante, menestrel, declamador, palhaço, prestidigitador, cantador, possuindo uma técnica universal fundada em um domínio total, em um sentido inato do ritmo e na economia de movimentos, sempre racionais” (Idem, 84).

O diretor baseia-se em dois elementos muito presentes no jogo e no folguedo popular: a formação abrangente do artista e o domínio amplo da técnica, de modo a criar um desempenho racional no que toca ao ritmo e ao movimento. Nesse sentido, paradoxalmente, a codificação pode deixar de ser um elemento que limita a criação e o novo para ser um trampolim que possibilita que a transformação, a originalidade e a composição aconteçam. O domínio da regra surge então como elemento fundamental para que se estabeleça a experiência do jogo.

Repetir é, assim, uma forma de conhecer. “A imitação e a representação não são apenas uma repetição figurativa, mas conhecimento da natureza” (Gadamer, 1997, 193). Uma vez que a regra foi dominada com a experiência de exercitá-la em jogo, o jogador está *livre* para jogar. A partir do momento que o brincante conhece os códigos da brincadeira, pode de fato brincar. Quando o artista ganha maestria nas regras de seu fazer, pode criar. Pensando assim, a tradição é indicadora de caminhos novos. Repetir ou imitar, desse ponto de vista, não é uma limitação, mas uma liberação.

Luigi Pareyson ajuda a diferenciar a imitação criadora e inovadora daquela meramente repetitiva e reprodutiva:

Se é verdade que algumas vezes a tradição degenera em convencionalismo exterior e a imitação decai para inerte repetição, é também verdade que ou uma ou outra, no seu significado mais genuíno e positivo, implicam inovação e criatividade, ou melhor, são tais que só com a livre inovação explicam a continuidade, dando lugar a uma arte que afirma a própria originalidade, precisamente enquanto prossegue a antiga, dela retirando solicitação e alimento, e aceitando a ela ligar-se e nela inspirar-se. Aquilo que se trata de explicar é a *originalidade na continuidade* e a *continuidade na originalidade* (2001, 139).

Aprendidas as regras do jogo, ressalta-se outro elemento constitutivo da ação de jogar: o risco, a surpresa, a novidade. “O próprio jogo é um risco para o jogador” e “o atrativo que o jogo exerce sobre o jogador reside exatamente nesse risco”, pois o jogador usufrui “com isso de uma liberdade de decisão que, ao mesmo tempo, está correndo um risco e está sendo inapelavelmente restringida” (Gadamer, 1997, 180-1). O risco também é elemento presente em várias festas populares, como as que envolvem perseguições a animais ou que trazem o fogo como elemento recorrente. Da mesma forma, o jogo teatral traz o risco em sua estrutura. Enfatizando essa situação de risco, grupos como La Fura dels Baus e artistas como Michel Melamed ou Leo Basi criam situações de extrema tensão para atores e platéia.

Da mesma maneira, aquilo que era coletivo, comum, transmitido de geração a geração, pode ganhar contornos de singularidade. No caso das tradições orais e dos folguedos populares, a médio e longo prazo, a interação entre o que é contínuo e o que é *original* vai relativizando esses mesmos sentidos já que algo criado num determinado momento da trajetória histórica do folgado pode se incorporar àquela gama de informações que seguirão sendo transmitidas às próximas gerações. Jack Goody confirma isso quando diz que “um trabalho escrito tem necessariamente um texto fixo, mas uma composição oral pode receber acréscimos ou ter partes subtraídas a qualquer momento e por pessoas distintas”²³ (*in* Bauman, 1992, 14).

Assim, o fato do jogador, por maior domínio que possua das regras e das possibilidades de jogadas, não possuir o domínio do jogo em si é fator indispensável para que se caracterize a ação de jogar. “A natureza do jogo se reflete no comportamento lúdico: *Todo jogar é um ser-jogado*. O atrativo do jogo, a fascinação

²³ “A written work necessarily has a fixed text, but an oral composition may be added to or subtracted from at any time and by different people”.

que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador” (Gadamer, 1997, 181).

Na performance teatral, o elemento do risco está relacionado, entre outras coisas, com a existência da platéia, já que “todo representar, de acordo com sua possibilidade, é um representar para alguém” (Idem, 184). Por mais que os atores ensaiem e preparem um espetáculo, este só poderá de fato acontecer na interação com a platéia, que então passará a fazer parte do espetáculo. Dessa maneira, cria-se o todo da experiência da performance, uma vez que “o fato de [o jogo em um espetáculo] estar aberto para o espectador também perfaz a inteireza da representação” (Idem, 185), sendo “o próprio jogo [...] o conjunto de atores e espectadores” (Idem, 186). Voltamos assim àquela forma integrativa das festas populares em que todos são participantes, cada um de uma posição diferente da do outro, para que o todo se dê.

Nesse encontro com a platéia, nascem momentos de improvisação, momentos que não estavam previstos pelos atores até então. Elementos inéditos, fruto do risco do encontro. Esses elementos, muitas vezes, estabelecem novas regras para o jogo e o que era improvisado passa a ser repetido. Assim, “o jogo – mesmo o imprevisível da improvisação – é, por princípio, repetível e, por isso mesmo, duradouro” (Idem, 187).

O que vale ressaltar aqui é a semelhança entre a situação geral dessas três experiências: a do jogo, a dos folguedos populares e a da performance teatral. Se há tantas semelhanças na estrutura, é possível que haja também princípios comuns na forma com que se constituem os sujeitos que participam de cada uma delas.

No âmbito deste trabalho, serão comentados princípios presentes no universo e na prática dos sujeitos envolvidos na situação da brincadeira popular brasileira, que também podem ser encontrados na situação de performance teatral. Para tanto, serão tomados, alguns exemplos de princípios presentes no folguedo brasileiro do Bumba-meu-boi, da forma com que este é brincado no estado do Maranhão e, em alguns casos, serão comentados exemplos de algumas brincadeiras *vizinhas* à do Boi. Brincadeiras vizinhas à do Bumba-meu-boi serão aqui aquelas praticadas também pelas comunidades que brincam o Boi, como é o caso do Tambor de Crioula, ou brincadeiras comuns no Maranhão, muitas vezes praticadas pelos brincantes de Boi individualmente. Essa característica de vizinhança não se dá somente por proximidade geográfica ou por coincidência de brincantes, mas

principalmente por haver, entre essas brincadeiras, um intercâmbio, um ir e vir de elementos que vão possibilitando que umas influenciem e transformem as outras, num espaço intersticial, um *entremundo*. É importante ressaltar que os princípios que serão citados também podem ser encontrados em muitos outros folguedos, bem como em tradições de outros países, tendo o Boi e *sua vizinhança* sido escolhidos para contribuir com exemplos para a presente reflexão.²⁴

A idéia de vizinhança remete novamente à situação de espaço-entre que permeou toda a discussão até aqui. Das ligações que contribuíram para a formação do povo brasileiro e sua cultura, até a ponte que se estabelece entre um fazer aparentemente restrito à situação do brincante e aquele do ator de teatro, a presente proposta se direciona para o detalhamento das ligações entre o mundo da brincadeira e o do ator. Contudo, antes disso, é preciso conhecer um pouco mais detalhadamente o universo do Bumba-meu-boi.

²⁴ Para uma visão mais profunda das zonas de vizinhança e sua relação com o teatro, ver Ferracini (2004).

Capítulo 2 – A brincadeira do Bumba-meu-boi, Catirina e sua vizinhança: um universo abrangente

*Vaqueiro, meu bom vaqueiro, dá notícia do meu boi
Tu falou com Pai Francisco, me diz pra onde ele foi
Meu boi tava na fazenda e já desapareceu
Será que a língua dele mãe Catirina comeu?*
(Toada de Raimundo João Ferreira – Boi de Sobradinho)

A brincadeira do Bumba-meu-boi foi escolhida como estudo de caso para o presente trabalho não por ser a única que pode oferecer elementos para a construção do ator, mas sim devido à trajetória da própria pesquisadora. Outras brincadeiras e manifestações poderiam servir ao mesmo propósito. De fato, a mobilidade da tradição faz com que seja possível inclusive encontrar elementos recorrentes em brincadeiras distintas que, de alguma maneira, passaram por episódios de comunicação, interpenetração, hibridização, ao longo dos tempos. É possível, por exemplo, encontrar a mesma cantiga, tocada com andamento e melodia distintos, no Carço de Tutóia (Maranhão) e no Batuque da Rainha (Goiás).

Essa comunicação entre as brincadeiras não se dá somente na apropriação de elementos como cantigas, passos de dança, personagens ou itens de figurino e adereço, mas acontece também na própria constituição dos brincantes. É o caso da *vizinhança*, mencionado no capítulo anterior, página 56. Por isso, nesta dissertação, embora a pesquisa se aprofunde no universo do Boi, falar do brincante de Boi será sempre considerar que este traz atadas a si referências de brincadeiras vizinhas, além de carregar em seu corpo traços de outras vizinhanças, tais como as experiências de seu cotidiano de trabalho e vivência comunitária. Pensar assim amplia os horizontes do universo conceitual do Bumba-meu-boi. É nesse universo abrangente que vamos nos situar. *Lá vai nosso boi!*²⁵

²⁵ Conforme será detalhado abaixo, o Lá Vai é uma das toadas cantadas na festa do Boi. É ela que anuncia a saída do Boi para o terreiro.

2.1 Festas populares e festas de Boi²⁶

Maria Michol de Carvalho, ao falar a respeito do Ciclo da Festa do Boi, descreve suas etapas de maneira muito similar ao processo do parto/nascimento de uma criança:

A paciente espera pelo nascimento; o esforço para dar vida a algo que se preza; a fé que, em nome do santo, estabelece uma ponte entre o espiritual e o material, unindo céu e terra para abençoar um símbolo e sua caminhada, e, sob a égide de um pacto de alegria e prazer, o boi exerce sua fascinação durante dias e noites “a fio” (1995, 105).

A fascinação exercida pelo Boi é antiga. De modo geral, as festas e rituais populares estão relacionados, na história da humanidade, com os ciclos da natureza e os períodos de equinócio e solstício. A festa de São João, por exemplo, coincide com o solstício de verão no hemisfério norte, onde, a fim de homenagear o Deus Sol, acendem-se várias fogueiras que, segundo nos conta Sir Richard Burton, na *Antologia do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, eram uma homenagem ao *mundi animus*, ou seja, à luz solar (2001, 147).

Dentre essas festas e rituais extremamente difundidos ao longo dos tempos e das regiões do planeta, estão aqueles que giram em torno da figura do boi, figura que está ligada a odes e celebrações, a sacrifícios e louvores.

Américo de Azevedo Neto conta que “em vários países do mundo existiu ou existe uma dança – dramática ou não – onde dançarinos gravitam ao redor da figura de um boi que dança também”, e ressalta ainda que, dependendo do lugar, estabelecem-se diferenças nessa dança, “nascidas tanto dos fatos sociais que a geraram quanto dos fenômenos culturais que a influenciaram nos seus inícios e a orientaram nos seus prosseguimentos” (1983, 64).

Tanto Bakthin (1993, 176) quanto Robert Avé-Lallemant (*in* Câmara Cascudo, 2001, 136) citam um ritual realizado na França, durante o carnaval, com registros que datam da Idade Média, chamado *Bouef Gras* ou Boi Gordo. Nele, um boi gordo e reprodutor, o rei do carnaval (que simbolizava a fertilidade), era conduzido em procissão pelas ruas da cidade, ao som da viola e com a cabeça adornada de fitas,

²⁶ É importante frisar que tudo que está sendo levantado em relação à festa do Boi no mundo, no Brasil e no Maranhão não tem a pretensão de ser um estudo aprofundado a respeito, mas sim uma breve contextualização, já que o objeto deste trabalho é outro.

para depois ser sacrificado e transformado em alimento. André Paula Bueno registra uma ocorrência de Boi no “Benin, entre famílias de africanos retornados da Bahia, trazendo o nome de *Buriyan*, a burrinha que acompanha o Boi, feita personagem principal em processo similar ao do Cavalo Marinho de Pernambuco” (1999, 27). Câmara Cascudo cita ainda referências a “bois fingidos, as tourinhas, novilhos de canastra, a touras que figuravam nas festas reais”, registrados em Portugal por Gil Vicente no séc. XVI. Com o mesmo intuito, menciona o português Frei Domingos Vieira, que em seu *Dicionário da língua portuguesa*, no verbete *Tourinhas*, define: “Jogo, espetáculo onde se toureiam novilhas mansas, e talvez arremedo delas, fingindo-se de touros de canastras com cabeças fingidas; os judeus costumavam dar estes divertimentos aos Reis, quando iam às terras onde havia Judiarias: estes recebimentos eram com jogos, danças e festas” (Vieira, 1873, 374).

Cascudo cita ainda o Boi Fingido, da Espanha, que brinca na *Fiesta de la Vaca* em San Pablo de los Montes (Toledo) e conclui que a dança, transplantou-se para a América Espanhola, e citando Pablo António Cuadra, fala a respeito do divertimento do Touro Guaque ou Huaco, na Nicarágua, “que é uma armação em forma de touro, sob a qual vai um homem, acompanhado sempre de um grande grupo de mascarados cujas faces imitam feras e pássaros”.²⁷

2.1.1 As festas de Boi no Brasil e no Maranhão

Apesar da presença tão abrangente das festas de Boi no mundo inteiro, a opinião de Roger Bastide localiza-nos novamente em solos brasileiros. Sobre o Boi, ele diz que “mesmo que tenha origens extrabrasileiras, não deixa de ser, como auto teatral, uma criação autêntica da cultura popular do Brasil; como tal não existe em parte alguma da América, Europa ou África” (Bastide, 1983, 85).

Câmara Cascudo parece comungar dessa idéia, pois acredita que:

Não há, na península ibérica, folguedo que se compare, pela força dramática da expressão satírica, pela espontaneidade dos motivos sociais, pela improvisação das falas, pela incessante renovação das figuras que passam, exercendo sempre missão viva de exaltação ou de crítica, ao Bumba-Meu-Boi. Suas variantes são incontáveis e o elenco transforma-se de região para região e mesmo de zona em zona, sertão, agreste, vales açucareiros, arredores das cidades, brejos, etc. (1972, 193).

²⁷ “que es una armazón em forma de toro, bajo la cual va un hombre, acompaña siempre una gran mascarada en que se imitan faces de fieras y pájaros”. Trecho do artigo “Los Toros em La Arte Popular Nicaragueña”, reproduzido no site www.jangadabrasil.com.br/dezembro16/cn16120b.htm

Para ele, no Brasil, a brincadeira do Boi está intimamente ligada à importância econômica desse animal, principalmente nos séculos XVII e XVIII, no chamado Ciclo do Gado. Também devido à forte relação da região nordestina com essas atividades, Cascudo afirma que o Nordeste é a área indiscutível de formação do folguedo do Boi, que posteriormente espalhou-se para os extremos Norte e Sul do país (1972, 152).

No entanto, isso não é unânime. Azevedo Neto acredita que:

Para aceitar a teoria como verdadeira, esta manifestação folclórica deveria ser um fenômeno apenas nordestino ou, quando muito, brasileiro. Ou então: aceitando-se isto como verdade, teríamos que aceitar a existência, em vários outros países do mundo, de um ciclo de gado também (1983, 13).

De qualquer forma, é possível encontrar a brincadeira do Boi espalhada por diversas partes do país, tais como, Amazonas e Pará (Boi-bumbá), São Paulo (Boi de Jacá), Rio Grande do Sul (Boizinho), Paraná e Santa Catarina (Boi-de-mamão), Ceará (Boi Surubim), Espírito Santo (Boi de Reis ou Reis de Boi), Bahia (Boi Duro ou Boi de Reis), Minas Gerais (Mulinha ou Boi da Mata), Mato Grosso (Bois-à-Serra), Rio de Janeiro (Boi-Pintadinho), Piauí, Pernambuco, além de outras Regiões do Nordeste (Boi Calemba) e do próprio Maranhão (Bumba-meu-boi), e assim por diante. A época de realização da brincadeira é, em alguns lugares, o Ciclo Junino e, em outros, o Ciclo Natalino.

Alguns autores (Marques, *in* Nunes, 2003; Carvalho, 1995; Camarotti, 2001) afirmam que as primeiras aparições do Boi no Brasil datam do séc. XVIII, como parte das danças dramáticas jesuíticas vinculadas ao ciclo da morte e da vida e que, depois de ser assumido pelas classes populares, firmou-se e espalhou pelo país. André Paula Bueno (2001), ao contrário, localiza seu início um pouco depois, na primeira metade do séc. XIX, criado e desenvolvido pelos trabalhadores africanos que atuavam em lavouras e engenhos.

De qualquer maneira, o primeiro registro de brincadeira de Boi de que se tem notícias até agora data de 1840, no periódico pernambucano *O Carapuço*. Tal registro foi escrito por Miguel do Sacramento Lopes Gama, monge beneditino de Olinda, professor de Direito e deputado provincial em Pernambuco. O periódico traz uma visão bastante negativa do folguedo, chamando-o de “agregado de disparates” e criticando especialmente o fato da função fazer de bobo um sujeito vestido de clérigo (Cascudo, 2001, 186-7).

Em grande parte dos registros de que se tem notícia, figura menção dos grupos serem compostos por escravos e moleques pretos, pardos e brancos de todos os tamanhos, classificados pelos jornais e pelos integrantes da sociedade local como baderneiros e responsáveis por ameaças à moral e à segurança pública (Carvalho, 1995, 37). Esse mesmo tipo de situação foi registrado também no estado do Maranhão, foco principal da presente pesquisa, onde a brincadeira foi proibida pela polícia entre os anos de 1861 e 1867.

Como em qualquer região do país, no Maranhão, o folguedo foi encontrando seus contornos próprios, características específicas da situação sócio-cultural em que esteve inserido ao longo de sua história. Lá a brincadeira do Boi ocorre nos festejos do Ciclo Junino ou Joanino, no período de junho a agosto (que compreende as festas de Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal). Nessa época, os grupos de Boi costumam levar aos *arraiás* música, dança e encenação.

Tradicionalmente, a festa do Boi, no Maranhão, é realizada em intenção de São João, muitas vezes, para pagar uma promessa feita ao santo ou agradecer por alguma graça recebida do mesmo. Isso dá à festa um aspecto religioso, de devoção, a partir do qual muitos brincantes acreditam que devem ao santo a obrigação de brincar o Boi a cada ano. Esse aspecto religioso apresenta traços católicos. Exemplo disso é a visita que originalmente os Bois faziam, no dia de seu Batizado, à Igreja de São João.²⁸ Rituais como a passagem de todos os grupos de Boi pela capela de São Pedro, no dia 29 de junho, continuam acontecendo até hoje.

Por outro lado, em sua característica de folguedo, brincadeira e diversão, o Boi tem sua faceta profana de celebração, que inclui grande quantidade de bebidas alcoólicas, ritmos e danças com fortes traços indígenas e africanos e um clima de *vadiagem* que se caracteriza pela interrupção das atividades cotidianas em função da brincadeira. Talvez essa mistura do religioso e do profano estabeleça um outro tipo de ligação entre a festa do Boi e o sagrado, mais relacionada a uma visão não polarizada em que pontos aparentemente dicotômicos são parte de um mesmo todo. Isso nos remete novamente à idéia de entremundo, levantada no primeiro capítulo. A respeito dessa característica ambivalente, vale acrescentar um comentário de Bakhtin, ao analisar as festas populares na Idade Média:

²⁸ Esse hábito acabou sendo proibido pelos padres, que o consideravam desrespeitoso (Carvalho, 1995, 40).

No sistema das *imagens da festa popular*, a negação pura e abstrata não existe. As imagens visam a englobar os *dois pólos do devir* na sua unidade contraditória. O espancado (ou morto) é ornamentado; a flagelação é *alegre*; ela começa e termina em meio a risadas (1996,176).

Há diversos sotaques ou tipos de Boi. O sotaque está relacionado com o tipo de instrumentos utilizados (tais como matracas, zabumbas ou pandeirões, instrumentos de sopro e de cordas etc); com a dinâmica executada na música e na dança; com a caracterização dos bailantes (vaqueiros, índios, rajados, *cabocos* de pena etc) e com a presença ou ausência da encenação. Para muitos autores, os sotaques estão relacionados também à predominância de traços étnicos indígenas, negros ou brancos. Atualmente, a classificação mais utilizada na cidade de São Luís e recorrente nas pesquisas e bibliografia disponíveis é:

- Sotaque de Matraca ou Boi da Ilha: é o sotaque nascido em São Luís. Utiliza pandeirões e matracas, tem um número muito grande de brincantes e forte influência indígena;
- Sotaque de Zabumba: também conhecido como sotaque de Guimarães, por ter origem nessa região. Tem forte influência africana. Utiliza zabumba (tambores grandes e graves), tambor de fogo, tambor onça e maracá;
- Sotaque de Orquestra: tem forte influência européia, utilizando clarinete, sax, banjo, trompetes e similares;
- Sotaque de Pindaré ou da Baixada: o nome tem relação com a região de predominância. Também é marcadamente indígena, mas no lugar dos pandeirões, combina as matracas com pandeiros menores, criando um ritmo mais suave. Os figurinos trazem grande quantidade de penas e fitas;
- Sotaque de Cururupu: leva o nome da região onde é brincado. Os pandeiros são tocados com as costas da mão, sendo o sotaque, por isso, chamado também de Boi de Costa de Mão.²⁹

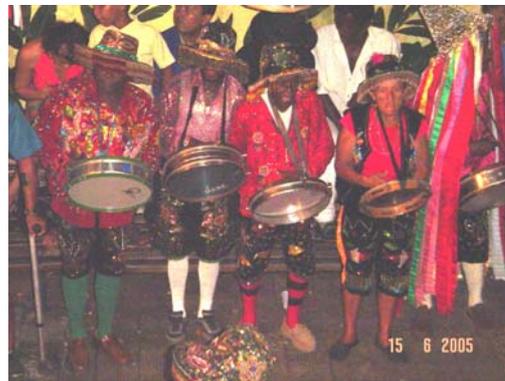
²⁹ Américo de Azevedo Neto faz uma classificação um pouco mais detalhada e, em alguns pontos, divergente dessa que é mais difundida.



Pandeirões do Boi de Maracanã (sotaque da ilha), seguidos pela multidão, São Luís (MA), 2005.



Tocadores do Boi da Liberdade (sotaque de zabumba), São Luís (MA), 2005.



Tocadores do Boi de Soledade (sotaque de cururupu ou costas de mão), São Luís (MA), 2005.

É relevante para esta pesquisa citar a classificação de sotaques de Boi, uma vez que nem todos eles serão utilizados como referência na aplicação prática do trabalho, já que não foi realizada, durante a pesquisa, aproximação maior do Sotaque de Orquestra.

Independente do sotaque praticado, os brincantes são, em grande parte, integrantes da comunidade onde está sediado o grupo de Boi. Cada grupo tem um mestre, coordenador do trabalho e, de certa forma, guardião do rito e das informações necessárias para manter vivo o brinquedo. Essa função de responsável pelo grupo está historicamente relacionada com dois elementos principais: o domínio do saber próprio dos ritos e etapas da festa e a manutenção financeira da brincadeira. Muitas vezes, o líder de um grupo de Boi é seu cantador, que compõe grande parte das toadas, canta e, na encenação do Auto, também comandada por ele, representa o Amo do Boi. Essa função de *dono* do Boi traz uma tendência à

centralização do poder, na qual as decisões e o comando são prerrogativas de uma única pessoa. Não raro, a sede do Boi é a casa de seu *dono*.

Muitas vezes, a brincadeira era *patrocinada* pela pessoa que estava pagando a promessa para o santo, entretanto, quando isso não acontecia, a responsabilidade de arcar com essa tarefa era do *dono* do Boi. O que fazia com que a brincadeira deixasse de acontecer em alguns anos, já que seu custo é elevado e a maior parte dos grupos de Boi nasce justamente nas camadas com menor poder aquisitivo da população. Esse tipo de situação, em muitos casos, acabou criando os chamados Bois de Sociedade, nos quais *poder e responsabilidade* são divididos. Atualmente, a manutenção dos grupos de Boi está extremamente relacionada com os subsídios estaduais recebidos da Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA).

A questão financeira é fundamental na trajetória das transformações da brincadeira. Ela pode inclusive modificar o calendário da festa, conforme afirma Seu Raimundo ao ser questionado a respeito da data da morte do boi. Ele diz:

Às vezes, nós mata no último domingo de setembro, às vezes, pro começo de setembro, conforme sai o pagamento das brincadeiras, aí... Que gasta. É um investimento muito... às vezes, chega um doente. Ele pede dinheiro pra ele [Seu Apolônio, o amo do Boi da Floresta]. Ele dá. O valor da matança do Boi, no ano passado, foi dezesseis mil.

Além da origem do dinheiro para a festa, outras coisas mudaram ao longo dos anos na estrutura da brincadeira do Boi. Uma delas é o tempo de duração da brincadeira. Com a demanda de apresentações mais curtas nos *arraiás*, a brincadeira ganha novos contornos. Se antes durava toda a noite, o brinquedo dura agora entre meia e duas horas, aproximadamente, em cada apresentação, se estendendo a noite inteira apenas em casos muito específicos, como nas festas de promessa ou de batizado e morte do boi. Quando a brincadeira é mais longa, há tempo para que seja realizada uma parte importante do folguedo do Boi. Essa parte, que será descrita na próxima seção, chama-se *Auto* ou *Matança*, e também pode ser conhecida como *comédia*, *palhaçada*, *doidice*, *morte-de-terreiro* e *morte de levantar*.

2.1.2 O Auto do Bumba-meu-boi

Segundo Américo de Azevedo Neto, o Auto do Boi “é uma dança dramática com acentuadas características dos autos medievais: é simples, emocional, direta e

de linguagem natural. Com um enredo universal e intemporal, tem caráter essencialmente alegórico e faz personagens reais contracenarem com símbolos, idéias ou lendas” (1983, 65), embora existam inúmeras outras visões a respeito.

De modo geral, o Auto do Boi é a encenação do drama mítico de morte e ressurreição desse animal. Acontece no meio da brincadeira, trazendo um enredo que, embora tenha variações, gira sempre em torno da figura do boi e traz personagens fixos como o Amo do Boi, o Contra Amo, o Pajé, Pai Francisco e Catirina. A história é contada mais por meio das toadas do que pelas falas dos personagens. As toadas têm uma seqüência específica: Guarnicê, Lá vai, Licença, Saudação, Urrou, Despedida – ordem de toadas citada por Carlos de Lima (*in* Nunes, 2003, 74). Não que as melodias ou letras se repitam. Cada grupo compõe suas toadas, que são inéditas a cada ano. Contudo, as novas temáticas são inseridas na citada seqüência. Além dessa ordem, não raro, as letras das toadas falam sobre questões atuais do universo da comunidade que realiza a brincadeira, trazendo uma visão e um posicionamento específicos em relação a essa realidade.

Intercaladas com as toadas, são apresentadas as cenas que contam o enredo do Auto. A versão mais difundida e talvez a mais antiga narra uma história que se passa em uma fazenda, propriedade de um fazendeiro de muitas posses, dono um boi muito especial que está sendo guarnecido em homenagem a São João. Vive também na fazenda um casal de empregados, chamados Pai Francisco e Mãe Catirina. Essa última está grávida e deseja comer a língua do tal boi preferido do patrão. Para evitar que seu filho nasça *com cara de língua*, Pai Francisco rouba o boi e foge com ele da fazenda. Ao descobrir o acontecido, o amo manda os vaqueiros saírem em perseguição ao boi. Ao ser encontrado, Chico é castigado e o boi, que a essas alturas já está morto, é ressuscitado pelos pajés ou pelos doutores, dependendo da versão. O urro do boi é o sinal para que todo o povo celebre sua ressurreição.

No entanto, nem sempre o enredo do Auto se mantém fiel a essa versão, sofrendo modificações que são impulsionadas tanto pelo motivo da promessa feita a São João (no caso dos Bois de promessa) quanto pela necessidade de *innovar* para atrair o público. Assim, a *matança* se altera como uma forma de reação às mudanças vividas ao longo dos tempos (Carvalho, 1995, 117). Essa multiplicidade de abordagens do Auto também pode ser percebida dependendo da região geográfica do Estado. A região da Baixada Maranhense, por exemplo, apresenta

especial diversidade de *matanças*. Embora a posse do Boi permaneça no centro do enredo, personagens como Pai Francisco e Catirina, por exemplo, às vezes são substituídos por outros palhaceiros. Uma das funções desse tipo de palhaços do folguedo é, muitas vezes, conversar ou mexer com o público, estando o brincante numa situação de jogo constante com a platéia. O próprio Américo Azevedo Neto cita Bois em que a caracterização do Pai Francisco foi se modificando a tal ponto em que o próprio nome desapareceu, sendo este chamado apenas de palhaço (1983, 56).³⁰

De qualquer maneira, é possível perceber a importância da função de tais palhaços, na fala dos brincantes. Seu Raimundo, por exemplo, ao ser questionado a respeito, diz que Catirina “é o... o prato especial. É dela e Pai Francisco que vem a história do Boi”. Afirma ainda que para ser uma boa Catirina “tem que ter movimento e fazer graça. Chamar o povo, a atenção. Se eu não fizer uma graça, não tem... Sem Catirina e Pai Francisco, mesmo se o Amo de Boi for um bom cantador...”

Ainda que haja todo esse destaque, mencionado pelo brincante, para as figuras dos palhaços da encenação, atualmente não é tão comum assistir à encenação do Auto já que esta é feita mais raramente. É possível ver a encenação nas brincadeiras de alguns Bois do interior, bem como na festa da morte do Boi em alguns grupos de São Luís. A redução da frequência da encenação deve-se principalmente ao processo de espetacularização da festa do Boi e às adequações necessárias à sobrevivência financeira dos grupos.³¹ Carvalho nos conta que, a partir do momento em que os grupos começaram a fazer diversas apresentações remuneradas ao longo de cada noite, reduzir o tempo da apresentação passou a ser uma estratégia indispensável para arrecadar recursos suficientes para arcar com uma brincadeira tão dispendiosa (1995, 118).

Além disso, os brincantes contam que atualmente o público não tem a mesma paciência de ficar horas assistindo à encenação, preferindo acompanhar apenas as toadas e a dança. Talvez esse ponto se reforce pelo aumento do público turístico ao longo dos anos, que certamente não conhece a história e a origem do Auto, o qual, desprovido de seu significado mais essencial, pode perder parte de seu interesse.

Dona Vitória, entrevistada ao longo desta pesquisa, confirma a situação:

³⁰ Segundo a antropóloga e pesquisadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular Luciana Carvalho, em texto para o folder do V Tríduo Joanescos, realizado em São Luís (MA), no ano de 2004, os palhaceiros são os integrantes “de uma grande variedade de performances de viés cômico executadas em brincadeiras de Bumba-meu-boi no Maranhão”.

³¹ Essa realidade varia um pouco no interior do Estado.

Porque... eu... num tinha quem fizesse a Catirina, porque agora a gente... o Boi tinha uma apresentação. Que a gente faz. Ma agora largaru, porque os turista... a gente não faz assim... espécie de apresentação, lá. É depressa o turista. E nós quando vai assim, por exemplo, vai brincar na sua porta, aí, a gente fazia aquela apresentação com Pai Francisco e Catirina. A comédia... Assim é que era. Agora não faz. Pra fazer, só se for brincar assim na casa de um brincante, se o brincante quiser, aí, a gente faz. Faz a comédia. Mas assim, quando a gente vai pro arraial, vai pra cá, vai pra'li , vai pra'li, a gente não faz. Aí eu faço só aquele agá que eu fiz lá no Ceprama. Vai eu, a burra e o Pai Francisco. É um casal. A Mãe Catirina e o Pai Francisco.

Soma-se a isso o fato de que, antigamente, as toadas e a *comédia* do Auto não concorriam com tantos outros meios de comunicação e diversão. Antes, as letras das toadas funcionavam como uma espécie de revista que comentava fatos da época, enquanto que o Auto era uma das poucas oportunidades de presenciar uma encenação. Hoje, com a abrangência dos meios de comunicação de massa, entre outras coisas, cada uma dessas facetas da brincadeira vai ganhando outros contornos, vai dialogando com a contemporaneidade e se reorganizando.

Nestor García Canclini estabelece ligações interessantes entre o que era denominado popular e os meios eletrônicos de comunicação que, para ele, mostram notável continuidade com as culturas populares tradicionais na medida em que ambos são “teatralizações imaginárias do social” (1997, 258-9). Diz ainda, citando Aníbal Ford, que “a mídia chega para incumbir-se da aventura, do folhetim, do mistério, da festa, do humor, toda uma zona mal vista pela cultura culta” (Idem).

O mesmo Canclini questiona, ao falar das culturas autóctones da América, a tendência atual de acreditar que seja a mídia a grande responsável pela “massificação das culturas populares”, lembrando que essa massificação “começou muito antes do rádio e da televisão, nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas, na escolarização monolíngüe e na organização colonial ou moderna do espaço urbano” (1997, 255).

Conforme já foi mencionado no capítulo anterior, esse diálogo entre tradição e modernidade, vai, por meio de encontros e conflitos, estabelecendo novos contornos para a brincadeira, contornos que, algumas vezes, revelam acréscimos e, outras vezes, desfalques. A pesquisadora Francisca Éster de Sá Marques, em seu artigo “Tradição e Modernidade no Bumba-meu-boi”, critica a “tendência que consiste em tratar de maneira dicotômica a relação entre tradição e modernidade” (*in* Nunes, 2003, 87). Para ela, há entre as duas “uma troca criativa de formas em que a tradição atualiza a sua *arckhé* na modernidade como um estoque de lembranças,

um arquivo de reminiscências, enquanto a modernidade fundamenta e legitima a sua dinâmica na tradição” (Idem, 90).³²

Recentemente, em entrevista com a pesquisadora Maria Michol de Carvalho, uma das responsáveis pelo movimento de incentivo estadual às manifestações espetaculares tradicionais no Maranhão, ouvi o relato de um episódio que simboliza essa dinâmica.³³ Segundo ela, um grupo de Bumba-meu-boi de uma região no interior do estado, do qual pouquíssima gente tinha notícias já que era oriundo de uma região mais isolada, que havia sido convidado para dançar em São Luís, trouxe em seu cortejo um número grande de índias.³⁴ Como aquele grupo praticava um sotaque de Boi que não costuma trazer índias em seu cortejo, Michol perguntou ao mestre do grupo de onde havia surgido a idéia de sair com tais índias. Ao que o mestre de Boi prontamente respondeu: “Ora, Dona Michol, da parabólica!”.

Talvez esse episódio pudesse ser tomado como metáfora da situação atual de relação entre tradição/cultura popular e modernidade/cultura de massa. A antena parabólica é um forte símbolo do momento *globalizado* em que vivemos e embora, no Brasil, grupos isolados não tenham acesso abrangente aos elementos da modernidade e/ou da chamada pós-modernidade, a cultura popular não está completamente ilhada, mas dialoga com os recursos de que dispõe.³⁵

Assim, na própria vivência das manifestações, desenvolve-se a reconstrução da chamada cultura popular, que envolve perdas e ganhos. Isso, por um lado é parte inerente aos processos criativos e, por outro, é indispensável para a sobrevivência da brincadeira como espaço de expressão de seus integrantes. Essa possibilidade de expressão está intimamente relacionada com o contexto social da brincadeira e com as possibilidades de discurso que o grupo social possui, como já foi dito anteriormente e será detalhado a seguir.

³² Marques define *arckhé* como origem autêntica, fundamento do sentido.

³³ Entrevista realizada em 13/01/2004, em São Luís (MA).

³⁴ Personagens do Auto do Bumba-meu-boi, geralmente responsáveis por ir à procura de Pai Francisco, quando ele some após matar o boi. As índias costumam ser vistosamente paramentadas com cocares, palas e saíotes de penas.

³⁵ Só para citar outro exemplo, em pesquisa de campo, na Baixada Maranhense (MA), em junho de 2005, foi possível visitar a comunidade do Frechal, terra remanescente de quilombo, habitada por descendentes de escravos que sobrevivem da agricultura de subsistência (principalmente plantando mandioca e produzindo farinha). É uma comunidade de baixo poder aquisitivo, que possui suas próprias brincadeiras (entre elas o Tambor de Crioula). A comunidade não possui mais de 300 habitantes, e muitas casas têm antena parabólica.

2.1.3 O contexto social da brincadeira do Boi

Para Bakhtin, “as festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiam sempre uma concepção de mundo” (1993, 7). Partindo desse princípio e das considerações sobre o discurso tecidas no capítulo 1, se considerarmos que o Bumba-meu-boi é uma festa protagonizada por uma determinada camada da sociedade, chegaríamos à conclusão de que a concepção de mundo expressa no referido folguedo é justamente a dessa mesma camada social. Assim, antes de tudo, é indispensável definir que camada social é essa. Lembremos que estamos falando de uma festa comumente classificada como *popular*.

Para o senso comum, popular é aquilo que pertence ou surge do povo. Sob essa aparente simplicidade de definição, esconde-se questão extremamente relevante. Quem é o povo afinal? Em vez de tentar responder a essa pergunta, vamos reposicioná-la. Quem ou o quê é o povo para os brincantes de Boi? Quem é o povo para o turista que vai ao Maranhão como espectador da brincadeira? Quem é o povo para o pesquisador que se aproxima desse objeto? Quem é o povo para os artistas e acadêmicos que, atualmente, demonstram claro interesse pelas produções da chamada cultura popular? “O quê é o povo para um canal de televisão ou para um pesquisador de mercado?” (Canclini, 1997, 259). Essa noção de povo e de popular varia imensamente, de acordo com o local de onde se olha a questão. A transformação do olhar a esse respeito já foi amplamente discutida no capítulo anterior.

Da mesma forma que o antropólogo Clifford Geertz fala da necessidade de que “os antropólogos vejam o mundo do ponto de vista dos nativos” além de seus próprios pontos de vista (Geertz, 2003, 86), é importante pensar a ação de brincar o Boi do ponto de vista de quem o faz. Assim, esse trabalho pretende, no seu desenrolar, trazer à tona, na medida do possível, a visão daquele que brinca como subsídio para repensar a estrutura da brincadeira e a atuação de seus brincantes. Como aconselhou seu Betinho, a proposta é escutar *quem faz*.

De certa maneira, Michol de Carvalho também compartilha tal opinião:

Sente-se assim que o entendimento da cultura popular requer como base uma compreensão das condições de vida dos setores que a produzem, condições que são claramente identificadas como de exploração no interior da estrutura de classes do modo de produção capitalista (1995, 50).

Pensemos então em quem é essa gente que brinca o Boi. Para a própria Michol, “é uma gente que vive um duro cotidiano de luta pela sobrevivência, debatendo-se em meio à grave problemática vigente nos bairros periféricos de São Luís ou em localidades do interior da Ilha” (1995, 86).

Ela traz ainda o depoimento de um brincante do Boi de Maracanã,³⁶ que analisa o resultado do crescimento urbano para os brincantes do Boi, explicando que:

a coisa foi apertando cada vez mais, a situação financeira piorando e, aos poucos, o pessoal foi deixando de viver por conta própria para ser empregado na cidade e depois veio indústria aqui para perto. Foi aquela danação de virar pião. Aí perdemos a liberdade de tomar conta do nosso tempo e do nosso trabalho e passamos a ficar sujeito a patrão, a horário, a normas, a um salário mínimo que não dá, é um tantinho assim e só se tem ele mesmo, aí tem que apertar tudo (1995, 90).

Talvez seja possível, então, localizar o *povo do Boi* em relação ao setor da cidade em que a grande maioria vive (setores periféricos) e ao tipo de remuneração que recebem (a mínima oficialmente estabelecida ou até menos). Não é preciso de muitas referências para saber que, no Brasil, e em outros tantos países capitalistas, o setor da sociedade que se encontra nessa posição é aquele em que comumente se insere a maioria trabalhadora do país, que tem, de muitas maneiras, o acesso reduzido ao capital e à educação, entre outros.

Sendo assim, a brincadeira do Boi passa a ser um espaço de reflexão e elaboração a respeito dessas condições de vida. O folguedo do Boi dá voz a um setor social (inicialmente os escravos e atualmente um setor com baixíssimo poder aquisitivo) que manifesta, de forma satírica, suas reivindicações e seu descontentamento. “O riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (Bakhtin, 1993, 11). Sendo, a cultura popular, “a expressão de um universo simbólico, que, enquanto tal, revela uma concepção de mundo: pensamentos, valores, padrões, crenças, costumes, afetos, sentimentos, emoções, sensações” (Carvalho, 1995, 53). Esse discurso sobre a concepção de mundo é proferido por meio da brincadeira, do cômico, do riso e causa linhas de fuga e furos na estrutura social. Furos que podem arejar essa estrutura e contribuir para a transformação do olhar sobre um determinado grupo.

³⁶ Boi de matraca, tradicional e muito conhecido e apreciado no Estado do Maranhão.

Henri Bergson e Mikhail Bakhtin, cada um a seu modo, figuram entre os nomes que lançaram a luz dos processos sociais sobre a compreensão do riso e da comicidade. No presente trabalho, interessa principalmente esse enfoque na função do riso para os grupos sociais, ampliando-a além do âmbito de sua manifestação fisiológica, ética ou estética no indivíduo.

Para Bergson, “não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados”, já que “parece que o riso precisa de eco”, sendo “sempre o riso de um grupo” (Bergson, 2004, 4-5). “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, definir sua função útil, que é uma função social” (Idem, 6).

Bakhtin também ressalta o aspecto social do riso ao falar da Idade Média, na qual, este “não é a sensação subjetiva, individual, biológica, da continuidade da vida, é uma sensação social, universal” (Bakhtin, 1996, 79). No entanto, o autor discorda de Bergson em alguma medida. Ainda que os dois ressaltem a dimensão social do riso, divergências ficam claras quando o primeiro fala sobre a teoria do riso no Renascimento. Para Bakhtin, nesse período,

o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*, o que diferencia nitidamente a visão renascentista, das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções denegridoras (Idem, 61).

O historiador Georges Minois, em seu estudo sobre o riso e o escárnio, analisa justamente a dicotomia entre cultura popular e cultura dominante na teoria de Bakhtin sobre a Idade Média e o Renascimento. Minois e alguns outros autores por ele citados combatem as proposições de Bakhtin, principalmente em relação à insistência na forte dicotomia entre “a visão séria, que é a das autoridades, e a visão cômica, que é a do povo” (Minois, 2003, 156), que teria um caráter maniqueísta. Além disso, para Minois, Bakhtin tende a tomar as características do carnaval como se essas fossem as de todas as festas cômicas populares (Idem, 164). Todavia, embora discordando dessa generalização das características carnavalescas, reconhece que as festas são sempre uma necessidade de transgressão das normas da sociedade (Idem, 164).

Guardadas as limitações e possibilidades determinadas pelo contexto e época de Bakhtin e Bergson, ainda assim, é possível levantar reflexões valiosas a partir de

suas teorias no que diz respeito à função de discurso social do riso no Bumba-meu-boi maranhense.

Passaremos agora a refletir a respeito de como se dá a presença do riso no folguedo e sobre a forma com que esse riso se constitui discurso social. A *comédia*, por exemplo, já mencionada acima, é assim chamada por se tratar da parte dramaturgicamente, além de ser, é claro, a passagem mais engraçada do folguedo. Os palhaceiros, também já citados, se relacionam mais diretamente com o público, fazendo graça ou às vezes *amedrontando* adultos e crianças na platéia. É nessa categoria que estão inseridos Pai Francisco e Catirina. No entanto, não são eles os únicos representantes de comicidade no Boi.

Partindo do pressuposto de que o Bumba-meu-boi é uma festa, uma brincadeira popular, cabe considerá-lo, em sua totalidade, como tendo ligações com a comicidade. Sendo assim, tudo que é comunicado pela festa popular traz, de forma implícita ou explícita, a ligação com o caminho do riso. Para Georges Minois, “uma história do riso é, ao mesmo tempo, uma história da festa” (Minois, 2003, 19). Bakhtin completa esse quadro, dizendo que o riso da festa “é em primeiro lugar patrimônio *do povo; todos riem, o riso é geral*” (Bakhtin, 1996, 10) e que através do riso, do cômico, da brincadeira, um determinado grupo social manifesta uma faceta de sua visão de mundo.

No caso do Boi, essa visão está, sem dúvida, presente nas toadas, que já foram citadas acima, que se renovam a cada ano e trazem em suas letras questões contemporâneas que atingem, de alguma maneira, a comunidade brincante. Entretanto, ela surge também em elementos muito mais sutis. Um deles está relacionado com a pura presença dos indivíduos na brincadeira. Em grande parte dos registros de que se tem notícia no país, figura menção dos grupos de Boi serem compostos por escravos e moleques pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos, classificados pelos jornais e pelos integrantes da sociedade local como baderneiros e responsáveis por ameaças à moral e à segurança pública. Esse mesmo tipo de situação foi registrado no estado do Maranhão, onde a brincadeira foi proibida por um período, conforme explicado anteriormente. Ainda hoje, mesmo que essa seja aceita e divulgada com fins turísticos em todo o país, não é comum encontrar indivíduos da elite maranhense participando do folguedo em outro lugar que não o da platéia. Tudo isso leva a considerar que tomar parte na brincadeira é, em si, uma forma de se posicionar. Mais ainda, o fato da comunidade manter o

folgado vivo, mesmo em tempos de conflito com as autoridades e o poder dominante, é maneira de propagar seu discurso.

Além disso, considerar que grande parte das festas populares está relacionada com o tempo e a mudança de estações leva Bakhtin a afirmar que essa relação de sucessão de ciclos é uma relação ritual que traz as imagens de morte e renascimento. Assim, é momento de “transição e alternância, de duas autoridades e duas verdades, a antiga e a nova, a agonizante e a nascente”, transformando “o antigo em novo” e impedindo “toda possibilidade de perpetuação” (Bakhtin, 1996, 70-71). Ora, o mito do Bumba-meu-boi gira exatamente em torno disso. No enredo da *comédia*, a morte do boi é condição indispensável para que surja a nova vida, que é simbolizada pelo ventre grávido de Catirina, exigindo o sacrifício.³⁷ “O boi morreu e essa falta dilacerante é um novo começo ativo de busca: fazendeiro busca o boi, vaqueiros buscam Pai Francisco, vaqueiros buscam índios, índios buscam Pai Francisco. Começa o movimento de reversão da narrativa – que tendo ido da vida para a morte (que é também uma vida anti-social) volta da morte para a vida (social)” (Cavalcanti, 2005, 7). De acordo com essa colocação, novamente, trata-se do contexto social sendo privilegiado na *fala* da brincadeira.

Catirina deseja comer a língua do boi. Note-se, no entanto, que, em seu desejo grávido, não é aceita qualquer língua, mas a língua do boi preferido do patrão, o mais bem guardado, o mais valioso, uma língua que é iguaria fina, reservada para poucos. Mulher, negra, escrava/empregada da fazenda, muitas vezes com aparência grotesca – características emprestadas de minorias comumente não incluídas no círculo do poder dominante – Catirina quer do bom e do melhor para seu filho. Por meio da língua – símbolo da voz e da fala – desejada por essa mulher que obedece a seu instinto, há todo um segmento social que se coloca. Catirina e seu povo *não querem só comida*.³⁸ Querem, sim, comer do bom e do melhor, como faz o patrão, com toda a simbologia que está implícita nisso.

Somado a isso, está o fato de que é a possibilidade de acesso à língua que trará um filho *saudável* a este mundo. De certa forma, para que surja o novo, é necessário que o poder dominante seja destituído. Para Bakhtin, “o poder dominante e a verdade dominante não se vêem no espelho do tempo, assim como também não

³⁷ Essa simbologia será explorada a seguir.

³⁸ Trecho da canção *Comida* de Arnaldo Antunes / Marcelo Fromer / Sérgio Britto, gravada no CD “Titãs Acústico”, WEA/MTV, 1997

vêm seu ponto de partida, seus limites e fins, sua face velha e ridícula, a estupidez de suas pretensões à eternidade e à imutabilidade” (1993, 185). Assim, as festas populares tornam-se “uma arma poderosa na apreensão artística da realidade”, podendo “servir de base a um realismo verdadeiramente amplo e profundo” (Idem, 184). Talvez Catirina deseje comer, na verdade, o próprio discurso estabelecido, para criar e gerar um outro discurso. Assim, o próprio Boi torna-se um metaboi, pois é um discurso expressivo marginal e, ao mesmo tempo, ele mesmo diz isso, comendo a língua do boi que é do Amo, ou seja, é o discurso central.

Há ainda o fato de, durante a brincadeira, dar-se uma inversão de valores, na qual sujeitos sociais com um poder aquisitivo baixíssimo passam a ocupar o lugar de *fazendeiro, amo do boi*, conforme já foi dito. Geralmente esse *papel* é desempenhado por um integrante da comunidade que, embora desprovido de grande poder aquisitivo, tem maior domínio sobre as informações a respeito da tradição da brincadeira. Por trás disso, é possível entrever um discurso que propaga outros valores, diferentes dos comumente definidos na cultura dominante. A moeda aqui é um saber comunitário transmitido e recriado ao longo de gerações.

Há outra faceta do contexto social da brincadeira que deve ser discutida no presente trabalho. Uma vez que os participantes do Boi são, em sua maioria, oriundos de uma camada social com baixo poder aquisitivo, estão também localizados na categoria de trabalhadores *braçais*, ou seja, o tipo de função que desempenham na sociedade para ganhar a vida, na maior parte das vezes, exige um corpo resistente, forte. É comum encontrar brincantes que desempenhem atividades de lavrador, estivador, lavadeira, passadeira, entre tantas outras. Certamente essa não é uma regra absoluta, mas no contexto da brincadeira do Boi é dominante. É importante lembrar que a própria brincadeira está relacionada com o período de descanso do trabalho pesado e cotidiano. No caso do Boi e de tantos outros folguedos brasileiros, isso é paradoxal, já que a brincadeira exige preparo e envolvimento corporal impressionantes. Essa questão será aprofundada mais adiante.



Forno à lenha no povoado de Soledade, distrito de Serrano do Maranhão (MA)



Mulheres cozinheiras e brincantes do Boi com os bolos de tapioca produzidos para a festa no forno de Soledade



No cotidiano da comunidade dorme-se na rede...



... e o transporte é feito a pé ou em carro de boi

Ao analisar o grupo de Boi como um corpo social que faz ouvir sua voz, e ao pensar que esse corpo social é composto por corpos físicos que são fortes e resistentes sem deixar de, por isso, ter a agilidade da brincadeira, torna-se possível estabelecer uma relação enriquecedora com a personagem Catirina, um dos símbolos do Bumba-meu-boi maranhense. Para estabelecer essa relação, é preciso falar de Catirina um pouco mais longamente.

2.2 As muitas facetas de Catirina...

Trazer elementos da cultura oral para o espaço do registro escrito é um processo delicado, já que tais elementos costumam situar-se num universo menos *fixo* que aquele do texto escrito, como já visto. A personagem Catirina se classifica como um desses elementos. Decerto que muitos já vestiram e despiram tal personagem. Certamente ela já foi vista em grande número de folguedos e brincadeiras da chamada tradição brasileira. Habita o imaginário de parte da população do país. Foi cantada em diversas toadas de Boi. No entanto, descrevê-la como elemento da pesquisa requer aproximação cuidadosa.

Para criar uma proximidade com ela, vale citar Hermano Vianna que, ao falar da necessidade da circulação da brincadeira, diz que “Catirina pode brincar onde

quiser, ela não é Amélia: ninguém vai conseguir prendê-la num só lugar” (1999).³⁹ Sendo assim, convido Catirina para vir conhecer essas brincadeiras de texto escrito, nas quais é preciso aproximar-se de um objeto, cercá-lo, defini-lo. Para isso, será necessário emprestar-lhe contornos que têm uma estrutura distinta daquela encontrada na oralidade das *brincadeiras dramáticas do Brasil*, chamadas assim por Mário de Andrade, em seu livro *Danças Dramáticas do Brasil* (Andrade, 1959).⁴⁰

São justamente essas danças ou brincadeiras dramáticas que se constituem no universo da citada personagem. Catirina, também conhecida como Mãe Catirina, é personagem integrante do Auto do Bumba-meu-boi. Geralmente é caracterizada como uma mulher grávida, com barriga postiça. Suas ações, muitas vezes, são exageradas. É comum encontrá-la usando uma máscara de tecido preto, com corte rústico e pouco preciso. Muitos brincantes usam também peruca. Não raro, o conjunto desses apetrechos leva a um resultado um pouco grotesco. No entanto, a variação de caracterização acontece bastante, sendo possível encontrar Catirinas sem peruca, sem máscara e até mesmo sem barriga, ainda que se digam grávidas.

Alguns brincantes se incomodam bastante com a falta de alguns elementos na vestimenta da personagem. É o caso de Dona Vitória. Para ela: “Ah, sem máscara não dá. Tem que ter. Porque ela fica diferente dos que tão no cordão”. Ao descrever as vestimentas de Catirina e Pai Francisco, Dona Vitória ressalta também a característica grotesca dos dois personagens:

O orijo do Boi, olha, a Catirina, o Pai Francisco não é aquela beleza que eles querem fazê aí. Aí, bota aquela Catirina toda chique. Não é. Não é. Lá na minha terra, não é. A Catirina, o Pai Francisco, eles veste uma roupa... só o nome Pai Francisco, ele veste uma roupa rasgada, é um cofo nas costas, assim é que é o Pai Francisco.

Na fala de Dona Vitória, é possível perceber certa crítica à tendência de embelezar os personagens.

³⁹ VIANNA, Hermano. “A circulação da brincadeira”. Artigo publicado na *Folha on Line*, em 14 de fevereiro de 1999 (www.folhaonline.com.br)

⁴⁰ Na oralidade, o conhecimento se dá dentro do contexto da performance, no processo de interação face-a-face, não sendo fragmentado. No registro escrito, os objetos tendem a tornar-se mais fragmentados, explicados, já que estes não estão presentes, mas representados.



Catirinas dos Bois Tradição de São Bento e Liberdade, respectivamente, com vestimentas tradicionais da brincadeira (São Luís-MA, 2005)



Performer Uimar Júnior e sua releitura de Catirina, trazendo na barriga as gêmeas Rósea e Alexia, uma referência à disputa política entre Roseana Sarney e Alexandra, esposa do atual governador do Maranhão (São Luís- MA, 2005)

Não é apenas a caracterização da personagem que varia, mas também a região do país em que aparece, o tipo de folguedo de que participa, a maneira com que se dá tal participação e até mesmo o próprio nome. Catirina está presente com uma força muito grande no Boi do Maranhão. No entanto, também é possível encontrá-la no Boi-bumbá do norte do país ou no Cavalo-marinho pernambucano, só para citar brincadeiras em que sua presença é mais conhecida. Embora haja notícias de que, no Boi-bumbá de Parintins (AM), a personagem já tenha tido participação mais abrangente, atualmente esta se limita a desfilar, muitas vezes em cima dos carros alegóricos. No Cavalo-marinho, Catirina chegou mais recentemente, tendo a função de bailante.

Sobre isso, o próprio Hermano Vianna brinca:

Nos anos 90, Catirina mudou. Cansada de língua do boi, ela partiu para buscar diversão e alimento em outras brincadeiras. Muitos folcloristas não admitem esse seu capricho a mais. Em Parintins, por exemplo, Catirina é obrigada a comparecer ao bumbódromo apenas “para manter a tradição”. Mas todo espectador percebe: ela participa de toda aquela festa pop-indígena sem a menor empolgação, como se tivesse contando os minutos para sair de cena. Na Zona da Mata pernambucana, região tida como local de origem do folguedo do boi, Catirina realizou seu desejo e trocou de brincadeira: quase não comparece mais às encenações bovinas e gasta todas suas energias brincando feito uma louca, sem função explícita, nos maracatus rurais (Vianna, 1999).

Quanto aos nomes, Américo de Azevedo Neto registra as seguintes variações: “Mãe Maria, Mãe Guiná, Dona Maria, Rosa, Mariquinha, Cazuzza, Zabelinha, Catirina etc.” (1983, 65).

No Boi do Maranhão, sua participação é um pouco mais abrangente, sendo personagem muito importante do Auto do Boi. Seu parceiro principal de brincadeira

e peripécias é Pai Francisco, seu marido na história do Auto, que já foi citado acima. Juntos, os dois fazem, no dizer dos próprios brincantes, “a graça” da brincadeira.

Mais do que um papel importante no Auto, Catirina é, de certa forma, o símbolo do próprio mote da brincadeira. É o desejo de mulher grávida sentido por ela, sua ânsia por comer a língua do boi preferido do patrão, boi sagrado, guardado e alimentado para ser sacrificado nas festas de São João, que faz com que Pai Francisco roube e mate o animal.

Catirina, grávida e “à beira de um ataque de nervos”, quer comer o que há de melhor. Seu desejo é muito refinado e não se contenta com pouco: ela só pensa em saborear a língua do boi mais querido do patrão do seu marido. Foi esse desejo, extremamente caprichoso, que, em muitos lugares do Brasil, desencadeou a saga da brincadeira do boi, aquela descrita por Luís da Câmara Cascudo como “o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso” (Vianna, 1999).

Morto o boi, dá-se o processo iniciático *nascimento-morte-nascimento* característico desse folguedo, em que a morte é condição *sine qua non* para que surja a nova vida.⁴¹ Catirina está, portanto, intimamente relacionada ao cerne do Boi do Maranhão e, mais ainda, ao mote das festas populares de forma universal. Sobre a essência das festas populares, Mikhail Bakhtin nos diz que “a morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa (Bakhtin, 1993, 8). E ainda que, nessas mesmas festas: “quando se elimina e se rejeita o velho corpo que morre, corta-se ao mesmo tempo o cordão umbilical do corpo novo e jovem. Trata-se de um único e mesmo ato” (Idem, 179).

Apesar de toda essa força simbólica, Catirina ficou meio desaparecida da brincadeira de Boi por um período. Nos anos 1980, Américo de Azevedo Neto diz ser raro verem-se Bois com sua presença (1983, 56). No entanto, foi possível constatar com a presente pesquisa que, nos últimos anos, Catirina tem reaparecido em vários grupos de Boi, sendo que, em alguns deles, apenas dança, não sendo realizado o Auto. Originalmente, os brincantes que faziam a personagem eram exclusivamente do sexo masculino. Aliás, as mulheres não participavam diretamente da brincadeira do Boi. Seu papel era o de *torcedoras* e eram conhecidas como *mutucas*, nome inspirado nas pequenas moscas que, nos rebanhos, ficam voando ao redor dos bois. A partir das décadas de 1950 e 1960, essa separação foi ficando

⁴¹ Inicialmente o boi costumava morrer durante o Auto. Contudo, ao longo da história do Bumba, esse episódio nem sempre foi contado assim, já que alguns grupos de Boi não concordam com esse “negócio de morto reviver” (Carvalho, 1995, 119)

mais tênue e as mulheres passaram a brincar também no Boi. Atualmente, embora em vários grupos os homens ainda façam o papel, é possível encontrar muitas Catirinas brincadas por mulheres. Dona Vitória confirma isso:

Olha, aqui den' do Maranhão, esses anos todo que a gente brinca, só tinha uma mulhé... duas mulhé que brincava Boi.⁴² Assim... uns 20, uns 30 ano pra trás. Sou eu e uma que brincava lá no Boi do finado Lauro.⁴³ Era só nós duas. A menina que brincava lá, a mulhé. E eu brincava aqui. Aqui, no Maranhão todo, só nós duas que brincava. Hoje em dia, a maior parte é tudo mulhé.

Segundo os depoimentos dos brincantes, embora a origem dessa relação de gênero esteja no tipo de espaço que era destinado aos homens e vetado às mulheres na sociedade num determinado momento da história do Maranhão, atualmente a opção por brincantes homens tem também relação com a comicidade da situação do homem *travestido* de mulher.

Os depoimentos dos brincantes, colhidos por Michol de Carvalho, e transcritos a seguir, possibilitam vislumbrar esses fatores: “A gente achava esquisito mulher ali no meio de nós homem, de igual pra igual, fazendo tudo do mesmo jeito, até bebendo cachaça...” (Carvalho, 1995, 98) ou ainda “Olha, mesmo os papéis de mulher nas comédias eram feitos por homem vestido de mulher, fazendo às veze [sic] de mulher, o que ficava muito engraçado” (Idem).

Justificativa similar foi dada por Seu Betinho, em entrevista colhida ao longo desta pesquisa:

Agora, eu digo assim: depois que eu fui começando a entendê, eu passei vê que..., principalmente agora, que pra mim, a muié... ela... hoje, de acordo cua força de vontade que tem e o preconceito que ela tem deixado, eu acho, assim... mais importante. Sa por que? Porque até mesmo aquela barriga que a Mãe Catirina tem que saí, o homi já num sabe fazê, e a muié, já ela tem aquela pinta. Ela vai fazê direitin. Ela não... num tem vergonha de saí. Eu acho que... que aquilo também é um preconceito dos homi. Às vez, eles num quere saí com a barriga. Tu tá entendeno?

Embora não seja o enfoque desta dissertação tratar, de maneira aprofundada, da questão de gênero, tal questão é valiosa na abordagem dos elementos envolvidos no lugar ocupado pelo jogo (cômico ou não) no fazer de cada brincante.⁴⁴

⁴² Quando D. Vitória fala sobre brincar o Boi, nesse caso, está se referindo a brincar como Catirina, que era o que a pergunta feita havia questionado.

⁴³ O Boi de Lauro, chamado Mimo de São João, também de sotaque de zabumba, tem sua sede no bairro Ivar Saldanha. Seu Lauro também foi o responsável pela criação de outra brincadeira Maranhense, *vizinha* do Boi, o Cacuriá.

⁴⁴ Aos leitores interessados em aprofundar a leitura sobre as relações de gênero no Bumba-meu-boi do Maranhão, sugiro o artigo “As mulheres no Bumba-meu-boi: saindo detrás das cortinas”, de Maria

Contudo, além do gênero do brincante que faz a personagem, há ainda uma outra questão relacionada com a figura feminina, que salta aos olhos quando analisamos Catirina e seu papel no folgado do Bumba-meu-boi: além de ser mulher (mesmo quando representada por homens), Catirina é mãe, o que revela uma característica arquetípica que não pode ser ignorada aqui. Além do que já foi dito neste tópico, há mais elementos simbólicos marcantes, que saltam aos olhos diante dessa personagem.

2.2.1 Catirina: símbolo e arquétipo

O conceito de uma Mãe Terra, Deusa Mãe ou Grande Deusa está claramente presente nas culturas grega e romana. Entretanto, há indícios arqueológicos da transmissão da idéia da fecundidade feminina transbordante desde o Paleolítico Superior até o Neolítico Inferior. Há diversos ídolos e estatuetas femininas, encontradas em escavações, que levam a ciência arqueológica a tal conclusão. A mais conhecida delas é a Vênus de Willendorf, encontrada em 1908, na Áustria, e com datação estimada entre 24.000 e 22.000 AC. Tais estatuetas mostram frequentemente figuras femininas sem destaque para as feições do rosto, mas com grande destaque para o tamanho do ventre, dos seios e algumas vezes da vulva, o que levou a conclusões de sua representação do princípio feminino da fertilidade e da geração e manutenção da vida.⁴⁵

É interessante notar que essas características são semelhantes àquelas já mencionadas como sendo a caracterização mais difundida de Catirina (máscara que deixa o rosto pouco definido e ventre grávido protuberante). Vale mencionar também a larga presença de artefatos pré-históricos que apresentam temas femininos, na Amazônia, especialmente na cultura Marajoara que, só a título de curiosidade, tem sua localização no estado do Pará, ao lado do Maranhão. Certamente este trabalho não tem a pretensão de falar com propriedade, em tão curto espaço, de assunto tão profundo. No entanto, uma vez que a faceta de mãe geradora da vida, de criadora, é

Michol de Carvalho, in NUNES, Izaurina de Azevedo (org). *Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

⁴⁵ Para maiores informações a respeito do arquétipo feminino na pré-história ver: ANTES – Histórias da Pré-história. CBBB. São Paulo, 2004; ou ainda Witcombe, Christopher. "The Venus of Willendorf", in *The Scout Report for Social Sciences*. Sweet Briar College. Virginia, 2000.

bastante forte na simbologia trazida por Catirina, não poderia deixar de ser mencionada.

Da mesma forma, essa personagem é símbolo de outros aspectos relevantes envolvidos na brincadeira. Dizer que as personagens e o enredo do Auto simbolizam elementos de uma determinada ordem social não é novidade. Muitos autores, ao falarem do Boi, fazem essa afirmação (Azevedo Neto, 1983; Carvalho, 1995; Bueno, 2001; Camarotti, 2001). No entanto, Catirina, nesses casos, é uma personagem pouco citada. É comum ver Pai Francisco sendo considerado a encarnação do elemento social da colônia, do negro escravo, mas é bem mais raro ver menção à Catirina nesse sentido. Todavia, a personagem não só figura tranqüilamente nesse mesmo lugar em que seu marido é posicionado, como dá voz a esse elemento social. As *manhas e querer*es de Catirina talvez possam ser considerados o símbolo da detonação do movimento, da modificação da estrutura social.

Catirina é aquela que sabe que o novo não espera, exige. É aquela que sente o novo mexer e chutar sua barriga. Mais ainda, seu argumento de que o filho possa nascer com cara de língua, ou seja, desprovido da própria autonomia, caso não tenha acesso ao tão cobiçado alimento, valoriza um conhecimento que oficialmente é crendice. No entanto, é esse saber que convence Chico a ser o agente da transformação clamada por Catirina. A transformação então se dá por meio do boi. Somente depois de ser roubado, morto e ressuscitado, o boi pode dançar e celebrar com todo o povo da fazenda, ou seja, é nesse momento pós-transformação que o boi passa a ser de todos. Vale aqui lembrar as reflexões de Peter Burke (1995) e Gilberto Freyre (1977), mencionadas no primeiro capítulo, que apresentam o fato da mulher ser um elemento de ligação. Neste caso, a ligação estabelecida é entre o velho e o novo.

A fim de estabelecer uma conexão entre o que já foi dito até aqui e uma outra faceta possível de vislumbrar na presença simbólica de Catirina, faz-se necessário citar novamente Bakhtin. Ele nos diz que “no realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível” (Bakhtin, 1993, 17).

Ora, vimos acima características que aproximam Catirina daquilo que Bakhtin chama de cósmico e social. Todavia, o terceiro elemento, o corporal, também se aplica visivelmente a essa personagem. “O traço marcante do realismo grotesco é o

rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 1993,17).

Se, como dissemos anteriormente, é possível relacionar o ventre grávido de Catirina e sua fertilidade exuberante com a mãe, com a terra, com o princípio gerador, então talvez possamos concluir que ela, no Auto, é um dos fortes símbolos dessa característica de rebaixamento bakhtiniano. Ousando um pouco mais, pode-se dizer que Catirina, de alguma maneira, simboliza o próprio corpo, com todas as suas contradições e surpresas:

É em atos como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro (Bakhtin, 1993,17).

E em sua dualidade grávida, esse corpo ainda apresenta aquilo que, logo na seqüência, o mesmo autor chama de “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo” que “consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo”. Sendo assim, Catirina talvez simbolize um corpo-fluxo, que desaparece ao fazer surgir a nova vida e que, no entanto, segue existindo transformado, no bojo dessa nova vida. O corpo de Catirina é, então, um *entremundo*.

Falar da simbologia de Catirina como *corpo-físico-fluxo* é extremamente útil a este trabalho, pois é, entre outras coisas, o universo do corpo-fluxo dos brincantes que será explorado a seguir como caminho de contribuição para os processos de formação de atores. Indo mais longe, talvez seja possível relacionar Catirina simbolicamente com a própria figura do ator, que atua nesse espaço-entre de fluxo criador e geração de novas formas. Sobre isso, Renato Ferracini diz:

Para que eu possa dar início a um pensamento sobre o trabalho do ator, ao menos do trabalho de ator como eu o vejo, enquanto multiplicidade de linhas e fluxos, devo ter em mente que esses pólos FORMA/VIDA não são pontos extremos de uma linha que deve ser dobrada, mas de um “espaço” comum, um “ponto de convergência dimensional” no qual cada dimensão se confunde e se funde com a outra. Não são pólos distantes e contraditórios entre si, mas são centros, pontos, que podem ser trabalhados, na prática cotidiana, de maneira conjunta, mesmo que, no plano conceitual, eles sejam pólos opostos. Na verdade, na dimensão prática de trabalho, não há oposição, mas complementaridade. No corpo, “ponto” por excelência de confluências, não existe polaridade, mas uma multiplicidade dimensional (formal, vital, técnica, relacional etc) (Ferracini, 2004, 70).

Contudo, a relação do universo dos brincantes de Boi com o corpo do ator será aprofundada no quarto capítulo deste trabalho. Antes disso, no entanto, é importante citar com mais clareza as brincadeiras vizinhas ao Boi, que também serão consideradas na presente pesquisa.

2.3 A boa vizinhança

Como foi mencionado anteriormente, o universo do Boi pressupõe uma vizinhança de brincadeiras. Da mesma maneira que, dentro de um grupo de Boi, um brincante pode desempenhar diversos papéis diferentes (tocador, palhaceiro, dançarino etc), muitos brincantes estão envolvidos com outras brincadeiras. Isso ajuda a compor sua característica de brincante, seu repertório, bem como os caminhos para criar dentro do brinquedo. Mais adiante, na descrição da aplicação prática deste trabalho, essa *vizinhança* com outras brincadeiras pode ficar mais clara.

Neste caso, as *vizinhas* consideradas serão o Tambor de Crioula e as brincadeiras derivadas do carimbó das caixeiras, mais especificamente o Cacuriá e o Caroço. No entanto, é importante ressaltar que, assim como no cotidiano do Boi essas brincadeiras são vizinhas, aqui elas também não serão o centro da investigação, mas se constituirão mais especificamente como um recurso prático de suporte tanto para a aplicação da pesquisa com alunos-atores como para a relativização e reflexão sobre o contexto de formação do brincante. Digamos que, quando for necessário, as vizinhas emprestarão *uma xícara de açúcar* para a pesquisa. Sendo assim, tais brincadeiras serão descritas aqui muito brevemente, sem o objetivo ou pretensão de tentar exaurir ou aprofundar o assunto, mas a fim de localizar o leitor.

O Tambor de Crioula é um folguedo que envolve música e dança, provavelmente nascido entre os escravos brasileiros. Dona Vitória, brincante já citada várias vezes, postula sua versão para o nascimento desse brinquedo:

Porque Tambor já é coisa de escravo. Começo... O orijo do Tambor foi o escravo. Foi o escravo, o orijo. Os escravo, lá na quinta dele, ele tirava aquele bangu, fazia o buraco, cobria, fazia aquilo e ia batendo. O Tambor foi do escravo. Aqui ninguém sabe disso, gente, ninguém sabe. Aí eles falam alto aí, por aí. Falam besteira sem saber das coisas.

Em sua versão mais difundida, a dança acontece numa roda formada por mulheres denominadas *coreiras*, vestidas com saias rodadas. Uma de cada vez, as mulheres entram no meio da roda e dançam diante dos três tambores usados para tocar a música da brincadeira.⁴⁶ A troca da *coreira* que está no meio da roda se dá no momento em que outra *coreira* entra na roda e chama a primeira para a 'punga', que é uma espécie de umbigada entre as duas brincantes. Até se concretizar a umbigada, muitas vezes, as duas *coreiras* dançam juntas e se desafiam a determinados movimentos da dança. Depois da umbigada, a primeira sai da roda e a segunda permanece até que outra *coreira* venha tirá-la. Toda a dança acontece direcionada para o *tambor grande*, que marca o tempo da 'punga'. As toadas são sempre puxadas por um dos cantadores e respondidas pelo coro, formado tanto pelas mulheres como pelos homens. De acordo com a tradição, apenas mulheres dançam e somente homens tocam. Essa é a estrutura mais comum, mas há notícias de tambores dançados por homens (também conhecidos como Tambor de Pernada), bem como de mulheres que tocam o tambor. Muitas vezes, a roda de tambor é feita para pagar uma promessa realizada para o santo, podendo acontecer em qualquer época do ano. Grande parte dos grupos de Bumba-meu-boi, no Maranhão, brinca também o Tambor de Crioula. Muitos deles fazem inclusive apresentações de Tambor.

As brincadeiras derivadas do carimbó das caixeiras estão relacionadas com uma outra festa maranhense, a Festa do Divino Espírito Santo, que é uma festa religiosa, de herança portuguesa, que celebra o Pentecostes. No Maranhão, a festa tem um ritual próprio, no qual uma parte extremamente importante é a presença das caixeiras, que recebem esse nome devido ao instrumento que tocam, chamado caixa, que é um tambor de duas peles, tocado com baquetas. As caixeiras conhecem todas as etapas da festa. Com seus toques e cantos, essas mulheres conduzem o andamento desse rito. Como tradicionalmente a festa durava muitos dias, havia momentos de intervalo, ou mesmo após o encerramento da festa, em que as caixeiras se reuniam para toques mais *profanos*, ou seja, para cantar, dançar e brincar. Desses momentos, nasceu o carimbó das caixeiras que depois se derivou em outras brincadeiras. Uma delas é o Cacuriá.

⁴⁶ Geralmente, os tambores são chamados de *crivador*, *meião* e *tambor grande*.

O Cacuriá foi criado, a partir do carimbó das caixeiras, por seu Lauro, nos anos 1970, sendo brincado inicialmente pelos mesmos brincantes do grupo de Boi de Seu Lauro.⁴⁷ Ao som do mesmo tipo de instrumento utilizado pelas caixeiras na Festa do Divino, o Cacuriá é uma dança circular, que se dança em par. Algumas músicas têm inclusive coreografia específica.

O Carçoço, outra brincadeira tocada com a mesma caixa do Divino, está localizado principalmente na cidade de Tutóia (MA). Também é uma dança circular, mas sem a ênfase nos pares. Em geral, o cantador costuma improvisar muitos versos. Os brincantes dançam e respondem o canto, formando um coro.

Como é possível perceber, a brincadeira do Boi, com sua história, seus personagens, suas figuras e seu contexto de vizinhança, é extremamente rico e pleno de oportunidades para a construção de um diálogo com o trabalho de formação e criação em arte. Considerando tudo isso, no capítulo seguinte, podemos nos aproximar um pouco mais do universo do ator.

*Ô vaqueiro tu tange boiada
E abóia teu gado primeiro
Lá vai boi, lá vai boi, lá vai boi
Morena, visitar seu terreiro
(Toada de Coxinho – Boi de Pindaré)*

⁴⁷ Alauriano Campos de Almeida, dono do Boi Mimo de São João, já mencionado acima em trecho de entrevista com Dona Vitória.

Capítulo 3 – Caminhos já trilhados

Conforme mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, não são poucos os artistas e pesquisadores teatrais que acreditaram e acreditam no encontro com as tradições, folguedos e festas populares como espaço fértil para a busca de elementos que contribuam para o fazer teatral. Essa contribuição pode se dar tanto no que diz respeito às metodologias de formação de atores, como no que tange à coleta de material para o trabalho de criação. Quem sabe até seja possível dizer que, em alguns casos, há um outro nível de contribuição advinda desse contato, que é a ampliação da compreensão da totalidade do evento teatral. Mas isso será discutido mais adiante.

Pode-se encontrar vários nomes reconhecidos na história do teatro ocidental no século XX, tais como os já citados Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Berthold Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski Eugenio Barba e La Fura dels Baus que, em sua trajetória artística, se conectaram de uma maneira ou de outra com tradições populares como parte de seu caminho de investigação. No Brasil, trabalhos como os dos grupos Lume, em Campinas, Piolin, na Paraíba; e de artistas como Antônio Nóbrega e Helder Vasconcelos, em Pernambuco, e outros menos conhecidos, mas não menos consistentes, partem de princípios bem semelhantes. Mais recentemente, começam a aparecer resultados de pesquisas acadêmicas que relacionam saberes tradicionais populares ao fazer do ator e do artista cênico em geral. É o caso da etnocenologia e de algumas vertentes dos estudos da performance, bem como de pesquisadores e professores que realizam suas próprias investigações e/ou orientam trabalhos de alunos nessa direção. Entre esses pesquisadores, estão nomes como Beti Rabetti (UNIRIO), Zeca Ligiéro (UNIRIO), Eliene Benício (UFBA), Oswald Barroso (Ceará), Inês Alcaraz Marocco (UFRGS), Isa Trigo (UnEB), Renato Ferracini (UNICAMP), Armindo Bião (UFBA) e Izabela Brochado (UnB), além de investigadores da área da dança, como Ciane Fernandes (UFBA), Graziella Rodrigues (UNICAMP), Regina Pollo Müller (UNICAMP), apenas para mencionar alguns.⁴⁸

É possível citar ainda buscas mais antigas, como a que foi desenvolvida nos anos 1940, em Pernambuco, pelo Movimento Armorial, no Teatro do Estudante

⁴⁸ Alguns resultados de pesquisa de boa parte desses pesquisadores pode ser lidos nos anais da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Pernambucano (TEP), que trazia entre seus integrantes figuras como Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Segundo Idellete Muzart Fonseca dos Santos, “o principal compromisso do TEP, no plano literário e teatral, é com a cultura popular nordestina. E o primeiro trabalho realizado é uma pesquisa, uma descoberta atenta e apaixonada da poesia e dos artistas populares” (Santos, 1999, 39).

Detalhar de que forma cada um desses artistas, pesquisadores, grupos, ou movimentos ligaram seu fazer às manifestações das culturas de tradição popular seria, pela relevância e tamanho da tarefa, tema para, no mínimo, uma dissertação inteira. Embora o presente trabalho não tenha a intenção de realizar essa historiografia mais aprofundada, é necessário discutir com mais atenção alguns casos entre os acima mencionados. Tal discussão surge no sentido de construir o suporte necessário para o entendimento de alguns princípios comuns ao fazer do brincante popular e do ator, que serão desenhados no capítulo 4.

Sendo assim, a partir de agora, serão levantados pontos de interface entre o teatro e a cultura popular, nos trabalhos de três artistas/grupos dos séculos XX e XXI entre os que foram citados acima. São eles Vsevolod Meyerhold; Eugênio Barba, o Odin Teatre e a Antropologia Teatral; Luís Otávio Burnier e o Grupo Lume. Tal levantamento é importante a fim de desenhar uma breve perspectiva histórica de possibilidades de troca, muito anteriores ao recorte da presente pesquisa, entre o teatro e a tradição das festas e brincadeiras populares. Novamente, é indispensável dizer que o trabalho de cada um desses artistas/grupos é um universo riquíssimo, digno de reflexão aprofundada que não caberá aqui. O foco, para falar de cada um desses criadores será especificamente a relação de suas investigações com elementos presentes na cultura popular. A opção pelos artistas escolhidos está relacionada com a afinidade desta pesquisa, mas também com a existência de um fio, às vezes sutil e outras vezes explícito, que conecta as três experiências.

Tanto em Meyerhold quanto no Odin Teatret e no Lume, é perceptível a intenção da construção de uma metodologia para o treinamento e processo criativo do ator. Metodologias que se firmaram e se difundiram, cada uma a sua maneira, influenciando outros criadores e pesquisadores, em lugares e épocas distintas. Há, nas três trajetórias mencionadas acima, um olhar semelhante ao citado por Matteo Bonfitto, em seu livro *O ator compositor*, que não “reforça o culto à personalidade ou os *mistérios* ligados à performance dos grandes atores, mas um olhar que vê o

trabalho do ator e a expressão humana como objeto de conhecimento, como arte” (Bonfio, 2006, XVII).

O trabalho de Meyerhold trouxe influências para o trabalho do Odin Teatre que, por sua vez, também influenciou o Lume. Pode-se dizer então que esses três trabalhos estão também conectados ao de Constantin Stanislávski, ao de Grotowski e à Commedia dell’Arte, entre tantos outros. Certamente, a afirmação seria pertinente, mesmo considerando que as conexões existentes entre os três trabalhos não param por aí. Entretanto, a opção da presente pesquisa é ater-se às três trajetórias mencionadas, pela clareza com que despontam nelas as conexões com a cultura popular.

É possível que a busca de uma metodologia com especial atenção para a codificação corporal e vocal tenha sido uma das responsáveis pelo contato com as tradições populares, carregadas de códigos, ritos e símbolos. No entanto, talvez valha refletir também que entender o processo de criação teatral como um caminho de aprendizado, construção e conhecimento passível de ser trilhado por todos que o desejarem pode ser outro ponto que favorece o contato com a natureza inclusiva das manifestações das tradições populares.

Além disso, no âmbito do presente trabalho, ter referências metodológicas consistentes passa a ser pré-requisito fundamental para estabelecer ligações entre o teatro e os elementos presentes no fazer dos brincantes populares. Especificamente para esta pesquisa, a metodologia construída pelo grupo Lume foi a referência mais determinante, como poderá ser confirmado no capítulo 4. No entanto, essa metodologia está claramente relacionada ao trabalho de Meyerhold e à Antropologia Teatral. Como afirma o ator pesquisador do Lume, Renato Ferracini, estudando o material produzido por Meyerhold, é possível perceber, “nos exercícios e aplicações da biomecânica, elementos pré-expressivos trabalhados pelo Lume e estudados pela Antropologia Teatral, como princípios recorrentes nas técnicas codificadas de representação, tanto ocidentais como orientais” (Ferracini, 2001, 73).⁴⁹

⁴⁹ Raquel Scotti Hirson, também integrante do Lume, menciona um fato que já havia sido descrito por Barba em um de seus livros, e que ajuda a ilustrar a identificação existente entre os três trabalhos citados. Ela fala de um fato acontecido “na sala de espera do aeroporto de Congonhas, em São Paulo, em que, diante da presença de todos, Burnier demonstrava efusivamente exercícios de Decroux como ilustração à discussão que os dois [Burnier e Barba] travavam a respeito dos ‘pontos de encontro entre Decroux, Meyerhold, japoneses e Odin Teatret’” (Hirson, 2003, 30).

As especificidades desses três trabalhos, bem como as relações possíveis de estabelecer entre os mesmos, ficarão mais claras nas seções seguintes, onde serão discutidos alguns princípios e características de cada um deles.

3.1 Meyerhold – o ritmo, a música, a composição, o espaço e a celebração com o público

Vsevolod Meyerhold nasceu na cidade de Penza, sudoeste de Moscou, em 1875, e morreu em 1940. Foi aluno de Nemiróvitch-Dântchenko e de Stanislávski, no Teatro de Arte de Moscou, mas logo deixou o TAM para trilhar seus próprios caminhos. No âmbito desta pesquisa, interessa menos um aprofundamento na biografia desse criador e mais a reflexão sobre alguns fundamentos norteadores de suas propostas.

Um dos elementos importantes que podemos identificar nessas propostas é a visão do lugar fundamental que o ator ocupa no teatro e, conseqüentemente, a busca da construção de caminhos para constituir um tipo de ator que possa ocupar esse lugar da maneira abrangente entendida por Meyerhold. Em sua opinião, “se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continua a ser teatro” (Meyerhold *in* Picon-Vallin, 2006, 23-4). Essa visão, compartilhada por Barba e por Burnier, foi parte do alimento para a elaboração de ricos caminhos metodológicos de formação e criação teatral. Entre esses caminhos está a Biomecânica, já mencionada no capítulo 1 deste trabalho.⁵⁰

Entender o ator “como criador”, ou ainda “como seu próprio encenador, tornando-o plenamente responsável por sua própria atuação” (Idem, 26) é algo que, no caso de Meyerhold, está conectado a uma visão também específica do papel do encenador e mesmo do texto teatral, que até então ocupava o lugar central no processo de montagem do espetáculo. No trabalho de Meyerhold, a função do ator pressupõe uma consciência crescente:

Ele sublinha a maneira pela qual só uma organização consciente do movimento do ator pode engendrar no espectador uma emoção dramática – seu movimento inorganizado, natural, produz emoções de um outro tipo e, antes de tudo, estéticas. Portanto, o objetivo precípua do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os

⁵⁰ Para maiores informações a respeito da vida e obra de Meyerhold, são bastante completos os livros de Hormigón (1998), Braun (1991), Guinsburg (2001) e Picon-Vallin (2006).

meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslançar os processos que convocam imaginação e reflexão, pôr em jogo uma forte atividade associativa de seu *parceiro-espectador* sem o qual o espetáculo não existiria: é nele que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem os experimentar, tem condições de suscitar (Picon-Vallin, 2006, 30).

Esse intuito de agir para despertar as emoções no espectador pode ser relacionado com o tratado da tradição teatral indiana *Natya-Sastra*, já mencionado no primeiro capítulo, e que traz a codificação de uma série de ações sistematizadas exatamente com a intenção de causar reações e emoções específicas no espectador. No entanto, sem psicologizar nem sentimentalizar, o ator meyerholdiano parte de um estado cênico de base, a alegria, o prazer de atuar (Idem). Nesse sentido, aproxima-se novamente do universo da brincadeira popular.

Meyerhold afirma ser “preciso primeiro formar um ator novo, depois propor-lhe novos objetivos” (Meyerhold *in* Picon-Vallin, 2006, 19). Soma-se a essa intenção de formar um novo ator, a visão do teatro como ‘obra de arte comum’, síntese das artes (Idem). Essa visão ampliada do teatro cria novas possibilidades, como é o caso do uso da citada partitura pelos atores, recurso semelhante ao da linguagem musical e que, posteriormente, será usado também pelo Odin Teatret e pelo Lume. Béatrice Picon-Vallin completa, dizendo ainda que “seu método de formação vai unir o estudo das épocas e tradições ‘autenticamente teatrais’ e as disciplinas capazes de desenvolver as habilidades físicas e musicais do ator” (Picon-Vallin, 2006, 19).

Para Meyerhold, as tradições populares eram referências valiosas.

Ao contrário dos futuristas, que desejavam negar toda a arte produzida anteriormente, para Meyerhold, o estudo sobre os teatros do passado era fundamental. Só a partir de tal estudo o teatro poderia encontrar soluções para os problemas ligados à [sic] sua prática, e renovar-se a partir disso. Meyerhold, nesse sentido, elege várias formas teatrais: a *Commedia dell’arte*; os teatros orientais, sobretudo o kabuki japonês e a Ópera de Pequim chinesa; o teatro do Século de Ouro espanhol; o teatro elisabetano, sobretudo Shakespeare; e as formas teatrais populares – teatro de feira... (Bonfito, 2006, 40)

O ator deve então “mergulhar no estudo das fabulosas técnicas das épocas em que o teatro era teatral, graças a uma abordagem comparativa das diferentes tradições” (Picon-Vallin, 2006, 41). A busca do antigo é, contudo, uma busca a fim de construir o novo. O ator meyerholdiano é, ao mesmo tempo, “portador de um personagem contemporâneo e de uma máscara teatral tradicional” (Idem, 46).

A valorização das referências do teatro popular pode estar relacionada com a presença neste de alguns princípios ligados ao fazer teatral, fundamentais na proposta meyerholdiana, e que, junto com alguns outros, serão sistematizados no capítulo 4. Um dos princípios é a forma com que se dá a relação dos atores e da encenação com o espaço da cena. Num momento histórico em que predomina absoluta a cena naturalista criada a partir de uma única perspectiva, Meyerhold propõe uma espécie de revolução da encenação, trazendo a possibilidade do espaço simultâneo e da igual importância para todos os elementos presentes. O espaço não é somente reprodutivo da realidade, mas um imaginário vivo e dinâmico que dialoga com os atores e com o público. E foi por acreditar nisso que Meyerhold

não se restringiu ao espaço formalmente reservado à cena, envolvendo na ação encenante, além do tablado, a sala da platéia e o edifício teatral em conjunto, tomados como âmbitos integrantes da realização cênica. Sua imaginação, aparentemente, já estava em busca de totalizações teatrais que ultrapassassem as limitações do palco 'artístico' tradicional e o isolamento da obra dramática na pura exibição visual do espetáculo apolíneo (Guinsburg, 2001, 35-6).

Inspirado também no princípio *partire del terreno*, do coreógrafo italiano Guglielmo Ebreo di Pesaro, em que o espaço cênico pode ser ponto de partida para o trabalho do próprio ator, Meyerhold busca aprofundar as relações entre o movimento e a forma ou dimensão do espaço cênico (Picon-Vallin, 2006, 55). O teatro popular, bem como os folguedos e brincadeiras, além de também desafiarem essa construção de consciência espacial, na qual é necessário que o brincante perceba o espaço e consiga movimentar seu corpo nele, muitas vezes subvertem o espaço naturalista, já que seus domínios são as ruas, praças e terreiros.

Nessa construção do todo da encenação realizada por Meyerhold, não só o espaço é repensado, mas todos os elementos que integram a experiência teatral. Elementos esses que podem ser manipulados, cortados, divididos, reconstruídos, num processo de composição parecido com aquele do universo musical ou da edição cinematográfica. Por si só, a estratégia de composição já se relaciona com o fazer das brincadeiras populares, que vão sendo compostas com as diversas referências de todos aqueles que passam por elas, ao longo de gerações e gerações, muitas vezes inclusive assimilando elementos de outras brincadeiras.

Essa possibilidade de composição remete novamente à idéia de *obra de arte total* ou *Ciranda das artes irmãs*, proposta por Richard Wagner e encampada por

Adolphe Appia e Meyerhold. Está atada a isso uma proposição de integração entre as artes, mas uma integração que supõe rearranjos, combinações, transformações.

A representação teatral parece ser, então, uma figura emblemática da heterogeneidade artística, sendo o palco um lugar de convocações, reuniões, uniões, fusões, acordos, conversas a distância, comunicações, montagens, interações de todas as artes que colaboram para a obra comum, transformando-se, ou não, visando uma criação de tipo homogêneo ou dissonante, em ruptura (Picon-Vallin, 2006, 68).

Novamente, desenha-se aí uma ligação entre o que propõe Meyerhold em relação à composição e a integração existente nos folguedos e brincadeiras populares. Essa integração deve estar presente na encenação como um todo, mas também no próprio corpo do ator. Uma das características buscadas pela Biomecânica é a “participação total do corpo no menor gesto executado em cena” (Picon-Vallin, 2006, 43). Na busca dessa participação total, surgem princípios como o do *Otkaz*, que vem da pesquisa sobre a *Commedia dell’Arte* e também é utilizado pela Antropologia Teatral, onde é entendido como Princípio das Oposições; o trabalho sobre o deslocamento do centro de gravidade; o valor expressivo do olhar, tão presente nas tradições orientais; a correlação entre “o corpo e o objeto, o corpo e o espaço, o corpo e o(s) parceiro(s), o corpo e o tempo, o movimento e a palavra” (Idem, 62); as pernas como ponto de apoio para o centro de gravidade e molas para o seu deslocamento. Alguns desses princípios serão discutidos no próximo capítulo, no contexto da brincadeira popular, já que identificá-los nesse contexto ajudará a perceber as contribuições dessas mesmas brincadeiras para o fazer do ator.

Além disso, se analisarmos a base musical do processo de composição, chegaremos a outro elemento muitíssimo presente na proposta de Meyerhold para o teatro: a música e, mais especialmente, o ritmo. Para ele, a musicalidade da cena estava muito além das canções utilizadas, sendo essas últimas apenas mais um dos elementos que compunham a musicalidade da encenação. Em seu livro *Meyerhold on Theatre*, Edward Braun afirma que, “mais do que qualquer coisa, foi essa concepção de ‘musicalidade’ que distinguiu Meyerhold de qualquer outro diretor teatral de seu tempo” (Braun, 1991, 217).⁵¹ Meyerhold acreditava na música como uma ferramenta vital para o teatro, tão importante como a palavra, os gestos ou os movimentos. “Mesmo nas cenas em que nenhuma música era usada, Meyerhold

⁵¹ “More than anything it was this concept of ‘musicality’ that set Meyerhold apart from every other stage-director of his time”.

queria que o ator sentisse o tempo no palco da mesma maneira que sente um músico. É por isso que o tempo e a precisão rítmica são tão fundamentais nos exercícios biomecânicos” (Law e Gordon, 1996, 50).⁵² Meyerhold deixa isso claro.

Segundo ele:

o treinamento biomecânico representa para o ator o mesmo que o treinamento do músico. O músico estuda, ele tem exercícios para dar agilidade aos dedos, para trabalhar a posição de todo o seu corpo. Ele treina o balançar rítmico da cabeça, seu modo de operar o pedal etc. Há intérpretes que, quando tocam em concertos, não sabem se libertar desses elementos de treinamento. Dizemos então: “Bom pianista, mas excesso de ginástica, de acrobacia, de virtuosismo”. [...] Mas há pianistas que sabem estabelecer uma fronteira clara entre os exercícios de ontem e o concerto de hoje. Durante o concerto, não resta nenhum indício desses exercícios. Eles são extraordinariamente preparados para executar uma obra musical determinada. A técnica deles não esconde sua visão do mundo, ao contrário, revela-a (Meyerhold *in* Picon-Vallin, 2006, 52).

Nesse sentido, voltamos à idéia de jogo, explorada no primeiro capítulo, segundo a qual conhecer bem as regras é a condição para jogar com liberdade. Para Meyerhold, a busca da tradição é, em parte, conseqüência da idéia de que um bom ator é o resultado de tempo e estudo, assim como, na brincadeira, a boa execução depende de tempo e experiência.

Alma Law e Mel Gordon mencionam ainda uma afirmação do próprio Meyerhold, dizendo que, “com a ajuda de uma bagagem rítmica de música, o trabalho do ator adquire precisão... O ator necessita de uma bagagem musical a fim de ser treinado para prestar atenção ao fluxo de tempo no palco (Idem).⁵³ A busca da precisão é uma característica recorrente num trabalho em que “o jogo, tanto plástico como vocal, deseja ser muito preciso e, recusando a imprecisão, tende para os ângulos, as linhas retas” (Picon-Vallin, 2006, 14). Em relação à importância rítmica, Meyerhold afirma ainda, ao defender o teatro da ‘convenção’, que esse tipo de teatro “colocará encenação e platéia no mesmo nível, e apoiando a dicção e o movimento dos atores sobre o ritmo, ativará o renascimento da *danza*. Neste teatro, a palavra se transformará facilmente em um grito melódico, em um silêncio melódico” (Meyerhold *in* Hormigon, 1998, 176).⁵⁴

⁵² “Even in scenes where no music was used, Meyerhold wanted the actor to feel time on the stage the way a musician does. This is why tempo and precise timing are so fundamental to the biomechanical exercises”.

⁵³ “Supported by a rhythmical background of music, the actor’s playing acquires precision... The actor needs a background of music in order to train him to pay attention to the flow of time on the stage”.

⁵⁴ “El teatro de la ‘convención’ pondrá la escena al nivel de la platea, y apoyando la dicción y el movimiento de los actores sobre el ritmo, activará el renacimiento de la *danza*. En este teatro la palabra se transformará fácilmente en un grito melódico, en un silencio melódico”.

Essa presença da música como fator organizador é clara nos folguedos e brincadeiras populares. Neles, a música atua, muitas vezes, como o elemento que costura o todo e, em outras, é também geradora de movimento, de encenação e de relação. O papel da música e do ritmo no folguedo será mais bem discutido no próximo capítulo.

Vale mencionar ainda a abordagem de Meyerhold no que tange à relação entre atores e espectadores. Nesse sentido, o artista foi bastante influenciado pelas idéias de George Fuchs, que “pregava, por exemplo, na esteira da visão nietzschiana, a reconsagração do encontro teatral entre atores e espectadores aos espíritos da celebração orgiástica no ritual festivo do espetáculo cênico” (Guinsburg, 2001, 35). Para Meyerhold e o grupo de simbolistas no qual este se inseria,

o naturalismo e o psicologismo estavam esgotados como propostas de arte dramática, tendo atentado contra sua essência ao tornarem espectador e ator estranhos entre si e ao fazerem o teatro perder sua significação social, e que era chegada a hora de converter em realidade um palco de *pathos* trágico e transcendência mística que revivesse o espírito de Dioniso num drama ritualístico comunal, que tornasse o espectador ativo copartícipe da representação e produzisse, não propriamente espetáculos, mas criação conjunta, visão pública (Idem, 32).

Para ele, a platéia é co-criadora. Afirma que em seu teatro se pressupõe um “quarto *criador* depois do autor, do diretor e do ator: o *espectador*” (Meyerhold *in* Hormigon, 1998, 176). É diante do olhar desse quarto criador que “o conjunto dos elementos do espetáculo se combina e se fixa” (Picon-Vallin, 2006, 69). Essas proposições diferiam grandemente da idéia de quarta parede, proposta por Sanislávski, largamente difundida na época. Por outro lado, essa comunhão com o público é parte da própria natureza dos folguedos e manifestações populares, conforme já foi levantado no primeiro capítulo.

Outro ponto de conexão entre o trabalho de Meyerhold e as culturas populares é o conceito de *Grotesco*. Segundo Bonfitto, o artista

usa o conceito de grotesco para definir a própria teatralidade. Mas Meyerhold não considera o grotesco somente como um estilo; ele o considera um método: Grotesco: Exageração e transformação intencional (alteração) de dados naturais, além de associar objetos que a própria natureza ou a nossa experiência cotidiana habitualmente não conciliam, coloca em relevo as características de uma acentuada deformação (Bonfitto, 2006, 42).

Para ele, uma obra grotesca reúne em si mesma, sem leis aparentes, os conceitos mais heterogêneos, pois ignorando os detalhes, brinca com a própria originalidade, abrindo caminhos para a criação artística (Meyerhold *in* Hormigon, 1998, 194).

É novamente Bonfitto que afirma que “Meierhold parece reconhecer no grotesco a possibilidade de dar uma unidade às [sic] suas pesquisas, de ser um denominador comum resultante da observação e do estudo de diferentes formas teatrais. O grotesco enquanto revelador de estruturas profundas da realidade a partir da utilização de contrastes: cômico e trágico” (Idem). Volta-se assim ao reino das oposições. Essas oposições permitem o envolvimento da platéia, como diz Béatrice Picon-Vallin:

Meyerhold designa sua pesquisa sob o termo genérico de “grotesco” – procedimento ou estilo – que ele define sintomaticamente por seu impacto sobre o público, “pelo modo constante pelo qual ele arranca o espectador de um plano de percepção que ele mal havia acabado de adivinhar, levando-o para um outro que ele não esperava” (Picon-Vallin, 2006, 35).

Essa ênfase na idéia de grotesco está ligada também à visão de ator enfatizada por Meyerhold, já que, para ele, o grotesco surge ainda “enquanto definição de um tipo de ator, um *ator sintético* – capaz de interpretar e passar facilmente pelos dois registros (trágico e cômico), além de ter domínio de seu aparato biológico e de diferentes habilidades: *clown*, acrobacia, mágica, dança, canto, atletismo” (Idem). A característica abrangente da formação do ator meyerholdiano leva novamente a um ponto de contato com a brincadeira popular, pois conforme já foi mencionado e será ainda aprofundado no próximo capítulo, o brincante aprende todas as facetas da brincadeira para que possa ter domínio da mesma. O ator, por sua vez, precisa ter o domínio da linguagem teatral como um todo.

A busca de Meyerhold pela unidade não se relaciona somente com a idéia de grotesco, mas permeia toda a sua construção no teatro. Ao falar da fragmentação do teatro de seu tempo, ele afirma que “nosso teatro se dividiu em tragédia e comédia, enquanto o teatro antigo era unitário”, dizendo ainda que “parece que precisamente esse fracionamento do teatro unitário em teatros intimistas obstaculiza o renascimento do teatro popular, do teatro-ação, do teatro-festa” (Meyerhold *in* Hormigon, 1998,175)⁵⁵. Na festa popular, na brincadeira, essa unidade de oposições está bastante presente, criando uma experiência não fragmentada.

⁵⁵ “Nuestro teatro se ha dividido en tragedia y comedia, mientras que el teatro antiguo era unitario, y me parece que precisamente este fraccionamiento del teatro unitario en teatros intimistas obstaculiza el renacimiento del teatro popular, del teatro-acción, del teatro-fiesta”.

Ainda refletindo sobre essa capacidade de síntese do grotesco, Meyerhold menciona um cortejo fúnebre e trágico que segue um caixão. Entre os acompanhantes do cortejo, está um homem que subitamente tem seu chapéu carregado pelo vento. Cada vez que o homem se aproxima do chapéu para pegá-lo, o vento o leva mais longe. O homem então se contorce de forma cômica nas inúmeras tentativas de pegar seu chapéu, transformando a ocasião em multidão festiva (Idem, 195). Ora, esse acontecimento remete a festas populares como a do próprio Bumba-meu-boi, com sua característica sintética de vida e morte, conforme já foi explorado no segundo capítulo. Ainda sobre a complementaridade da vida e da morte, Picon-Vallin diz “que as forças da morte que se revelaram como condições do surgimento do que é vivo na cena vão se tornar daí por diante uma das componentes do teatro meyerholdiano cuja organicidade se edificará sobre essa dicotomia” (Picon-Vallin, 2006, 21).

É importante transcrever aqui ainda uma afirmação de Béatrice Picon-Vallin que aborda o ator de Meyerhold de forma a aproximá-lo muito da idéia de entremundo proposta nesta dissertação. Segundo ela, o ator meyerholdiano

deve construir sua existência cênica *entre* improvisação e autolimitação [...]. *Entre* conservação e inovação [...]. *Entre* a vivacidade de uma arte popular e o refinamento de uma arte elitista. *Entre* a figura do ator-mediador [...] e a de um cidadão engajado. *Entre* a eternidade do teatro de feira e a atualidade dos tabladros construtivistas. *Entre* o trágico e o cômico, *entre* o familiar e o estranho, *entre* o cômico e o horrível, *entre* o belo e o monstruoso [...]. Organizar seu corpo, pensar sua atuação e estrutura-lá em função dessas séries de oposições, cuja lista fornecida acima está longe de ser exaustiva, são operações geradoras de *distâncias variáveis*, necessárias à *criação – para o espectador – de dispositivos de visão ativa, não fusional, estrangeirizante* (Picon-Vallin, 2006, 34).

Certamente, não será possível esgotar, neste trabalho, todas as possíveis conexões, diretas e indiretas, entre a obra de Meyerhold e o universo das brincadeiras populares. De qualquer maneira, os elementos acima pontuados já compõem pistas iniciais para esse estabelecimento de relações. Vejamos como isso se dá no caso de Eugenio Barba, do Odin Teatret e da Antropologia Teatral.

3.2 Eugenio Barba, Odin Teatret e a Antropologia Teatral

Assim como Meyerhold, Eugenio Barba trouxe grande contribuição para o teatro contemporâneo. Nascido na Itália, em 1936, Barba passou por vários lugares e ocupações antes de direcionar-se para atividades teatrais. No teatro, uma de suas

fortes referências foi o trabalho de Jerzy Grotowski, que ele acompanhou por cerca de dois anos, e do qual foi um grande divulgador.

Em 1964, na Noruega, Barba reúne um grupo de jovens reprovados na seleção para a Escola de Teatro e inicia um trabalho de treinamento que vai originar o Odin Teatret, grupo que ele dirige até hoje e que é uma referência para o fazer teatral na atualidade. Pouco tempo depois de sua fundação, o grupo mudou-se para a cidade de Holstebro, na Dinamarca, onde ainda vive e trabalha. Atualmente, o Odin tem como seus integrantes os atores Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal and Frans Winther, além do próprio Barba como diretor.

No início de sua existência, o Odin trabalhou em isolamento, na *contra-mão* do teatro socialmente aceito na Noruega da época. Esse isolamento gerou também uma espécie de autodidatismo, buscando “inspiração nos livros dos grandes mestres, particularmente Stanislavski e Meyerhold” (Taviani *in* Barba, 1991, 227). Eugenio Barba trouxe também para o Odin outra experiência importante que vivera antes da formação do grupo, quando passara alguns meses na Índia, em contato com o kathakali, popular estilo de teatro-dança da tradição indiana. Para Barba, era fundamental o fato do universo do ator de kathakali ser “um universo teatral que é contíguo a um universo religioso”. Não somente “uma questão de ofício, mas de uma missão”. Barba afirma ainda que o ator de kathakali, em consequência dessa natureza ritual da manifestação, bem como de seu processo de treinamento e preparação, adquire “uma sensibilidade profundamente diferente da sensibilidade profana” (Barba, 1991, 228).

Certamente, o khatakali não é a única manifestação cênica da tradição popular que está vinculada a uma intenção de religiosidade. Grande parte das encenações, folguedos e brincadeiras populares se constitui nesse tipo de ligação. Portanto, é possível imaginar que o brincante de Bumba-meu-boi, por exemplo, traga também em si essa sensibilidade específica mencionada por Barba.

Além dessa idéia de teatro como um exercício não profano, interessava a Barba a habilidade, percebida nos atores da dança ritual indiana, para viver como um ator sem viver para os espetáculos (Idem). A experiência de grupo do Odin talvez tenha contribuído para que eles construíssem também uma vida de ator que não está à mercê da montagem de espetáculos. Isolados em seu cotidiano de trabalho e treinamento, atores e diretor criaram uma espécie de cultura de grupo,

uma experiência comunitária, de algum modo semelhante àquela vivida pelos brincantes que, num pequeno núcleo familiar ou comunitário, mantêm uma brincadeira com seus ritos e símbolos. Mostrá-la é mais uma consequência do processo conjunto do que a exclusiva razão do fazer coletivo.

Em outra etapa de sua trajetória, o grupo começa a intercambiar conhecimentos com o mundo exterior, apresentando espetáculos fora da Dinamarca, fazendo demonstrações de trabalho, mas principalmente realizando o que chamaram de *trocas*. Essas trocas incluíam apresentações feitas em comunidades que, em retribuição, apresentavam suas próprias danças, cantos e cerimônias. Além das trocas, os integrantes passam a fazer viagens, individualmente ou em pequenos grupos, para outros países e culturas, de onde voltam cheios de referências das manifestações espetaculares tradicionais dessas outras culturas.

Esse contato com manifestações espetaculares tradicionalmente codificadas influenciou a elaboração do treinamento dos atores do Odin, tanto em seu conteúdo como na abordagem dos próprios atores em relação ao treinamento. No entanto, não é somente aí que se pode perceber vestígios da interface com as tradições de cada cultura. Alguns espetáculos do grupo trazem também, em sua temática, questões ligadas a esse universo. É o caso de *Come and the day will be ours*, montado em 1976, que “é uma reflexão sobre o que o Odin viu enquanto viajava: a destruição de culturas, a eliminação daquilo que é diferente e o golpe final aos que já estão destruídos através do uso de sua cultura como folclore” (Taviani *in* Barba, 1991, 241).

Outro espetáculo, *O Milhão*, montado em 1978 “é o recontar de uma viagem através das danças e celebrações de diferentes populações, entre o ouro do ano novo oriental e os ritmos do carnaval sul-americano, as lendas indianas e as distintas danças do ocidente burguês” (Idem, 243).

A criação da Antropologia Teatral é mais um fruto do trabalho de Barba e do Odin, em conjunto com vários outros artistas e pesquisadores, que traz novas luzes à maneira com que atores vêem as manifestações tradicionais de suas e de outras culturas. Segundo Eugenio Barba, “a antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo como os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana” (Barba, 1995, 5). Ou seja, busca-se estudar quais os princípios extracotidianos utilizados no fazer do ator-bailarino que são

comuns para todos os atores, independente da época e do lugar em que esses estejam inseridos, bem como das formas estilísticas específicas das tradições de cada um.

Paradoxalmente, investigar os princípios comuns leva a explorar os contextos diferentes. Barba menciona Etienne Decroux, que afirma que “as artes parecem-se entre si por seus princípios, não por seus espetáculos” (Barba, 1995, 9). O diretor do Odin sugere, no entanto, que o teatro seja “aberto às experiências de outros teatros, não para misturar diferentes meios de fazer representações, mas com a finalidade de encontrar princípios básicos comuns e transmitir esses princípios por meio de suas próprias experiências”. Diz ainda que “considerar a possibilidade de uma base pedagógica comum, mesmo de maneira abstrata e teórica, não significa, de fato, considerar um meio comum de fazer teatro” (Idem).

Por outro lado, seu interesse pelo teatro tradicional oriental não está somente no fato de poder perceber os já mencionados princípios comuns. Barba encontra, nesse tipo de teatro, uma consciência maior dos princípios envolvidos no fazer do intérprete. Para ele:

Os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de ‘conselhos’ para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida geralmente um texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de ação que, embora não limitando sua liberdade artística, os auxiliam em suas diferentes tarefas. O ator oriental tradicional, em contrapartida, possui uma base orgânica e bem testada de ‘conselho absoluto’, isto é, regras de arte que codificam um estilo de representação fechado ao qual todos os atores de um determinado gênero devem adequar-se (Barba, 1995, 8).

Certamente a tradição popular brasileira não é tão antiga quanto as tradições da Índia ou do Japão. Pelo menos não da maneira com que cada manifestação foi constituída em nosso país desde o processo de colonização. No entanto, certamente possui um caminho de codificação suficientemente rico para oferecer um conjunto de ‘bons conselhos’ ao ator brasileiro e, mais do que isso, uma possibilidade de vivência e experiência de princípios fundamentais para o teatro.

Junto com a Antropologia Teatral foi fundada a ISTA – International School of Theatre Anthropology. A ISTA, dirigida pelo próprio Barba, reúne, em encontros de pesquisa, socialização e investigação, biólogos, psicólogos, psicolingüistas, semiólogos, historiadores do teatro, antropólogos e principalmente especialistas altamente qualificados em dança e teatro, tanto orientais como ocidentais,

estabelecendo trocas entre o teatro ocidental e os teatros japonês, chinês, hindu e balinês (Barba, 1995, 270).

Além de toda a pesquisa desenvolvida pela ISTA, uma outra relação que pode ser estabelecida entre as proposições de Eugenio Barba e o universo das culturas populares diz respeito a sua idéia de Terceiro Teatro. Em sua definição,

o terceiro teatro vive à margem, com freqüência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias; um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral, e que, portanto, não são ao menos reconhecidos como profissionais (Barba, 1991, 143).

Essa localização periférica do que Barba denomina terceiro teatro se assemelha bastante ao lugar que a cultura dominante destina às chamadas culturas populares.

Finalmente, é indispensável ressaltar alguns dos princípios comuns ao fazer do ator, levantados pela ISTA, e que também podem ser encontrados no fazer dos brincantes populares brasileiros, conforme será discutido no próximo capítulo. Tais princípios estão bem detalhados por Barba, Nicola Savarese e outros colaboradores no livro *A arte secreta do ator* (1995). Um desses princípios é o da *Energia do ator*, mais especificamente, “os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas” (Barba, 1995, 74). Essa qualidade energética pode receber diversos nomes. Dependendo da cultura, é aquilo que os indianos chamam *prana*, os japoneses chamam *koshi*, os chineses, *kung-fu*⁵⁶ e os praticantes de capoeira angola, *dendê*.

Outro princípio importante levantado pela ISTA é o princípio do ritmo, que já havia sido explorado pelas pesquisas de Meyerhold. Na concepção de ritmo de Barba, “o ator ou dançarino é quem sabe como esculpir o tempo. Concretamente: ele esculpe o tempo em ritmo, dilatando ou contraindo suas ações. A palavra ritmo vem do verbo grego *rheo*, significando correr, fluir. Literalmente, ritmo significa ‘um meio particular de fluir’” (Barba, 1995, 211). Dessa maneira, o ator conduz o ritmo do

⁵⁶ Em chinês, *kung-fu*, conhecido no ocidente como uma técnica de combate, significa literalmente ‘a habilidade para resistir’. Ele tem, entretanto, muitos outros significados: é o nome da arte marcial nacional, mas também se refere a qualquer disciplina, capacidade ou habilidade que é dominada somente por esforço contínuo. Pode significar trabalho que é executado, cumprido, e potência, mas também um resultado de um estudioso em qualquer campo intelectual (o nome do filósofo chinês Confúcio é uma adaptação ocidental de *kug-fu-tsu*). Assim não existe uma interpretação exata do significado: tudo depende do contexto no qual é usado. *Kung-fu* é frequentemente empregado como expressão genérica de exercício; cada mestre de qualquer arte ou ciência peculiar pode ser descrito como possuidor de *kung-fu* (Barba, 1995, 74-5).

que será revelado ao público por meio da combinação de ações, transições e pausas.

De acordo com o conceito japonês de *Jo-ha-kyu*⁵⁷, essa cadência rítmica é relacionada não só com a atuação do ator, “mas também é parte de vários níveis de organização da representação: é aplicada ao gesto, à música, a cada drama singular, bem como ao alternar-se das peças executadas; e, por último, determina o ritmo inteiro da jornada” (Idem, 214). Essa percepção de ritmo irá determinar, tanto no caso de Meyerhold como no do Odin ou do Lume, elementos fundamentais na metodologia de preparação e criação do ator.

Além desses dois princípios mencionados, há ainda a atenção dada pela ISTA ao papel dos pés no trabalho do ator, bem como ao centro energético do corpo. No âmbito deste trabalho, esses dois pontos serão mais bem explorados no próximo capítulo. Antes disso, vale refletir sobre como princípios presentes no fazer da cultura popular se encontram no trabalho de Luís Otávio Burnier e do grupo Lume, terceira e última parte deste breve recorte histórico.

3.3 Luís Otávio Burnier e o Lume – uma experiência brasileira

Dentre as três trajetórias levantadas neste capítulo, há um sentido especial em falar do Lume, bem como dos princípios presentes em seu trabalho que esbarram no fazer dos brincantes populares. Esse sentido especial dá-se principalmente pelo fato da experiência do Lume ser extremamente brasileira, ainda que com referências vindas de muitas culturas não brasileiras.

É importante deixar claro, contudo, que o trabalho do grupo não é diretamente voltado para a investigação das tradições populares brasileiras ou de sua relação com o teatro. Recentemente começa a se delinear uma possível linha de pesquisa nessa direção dentro das atividades do grupo, mais especificamente de interesse de alguns de seus integrantes. Esses indícios nascentes serão discutidos no próximo capítulo, pois se relacionam diretamente como a aplicação da presente proposta de mestrado. No entanto, será possível perceber adiante que, desde a fundação do grupo, elementos relacionados às tradições populares já se faziam presentes nas

⁵⁷ *Jo-ha-kyu* é um princípio de representação bastante utilizado no teatro Nô, que representa três etapas distintas da ação: a progressão/abertura, o desenvolvimento e o final (Zeami *in* Giroux, 1991, 174). Vale ressaltar ainda que, para o próprio Zeami, a música é a base da representação.

intenções de seu criador, bem como despontaram em outros momentos de sua trajetória.

O Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp foi criado por Luís Otávio Burnier (1956-1995), em 1985, e “vem se dedicando a elaborar e codificar técnicas corpóreas e vocais de representação, redimensionando o teatro, enquanto ofício, como uma arte do fazer e o ator como um artesão que executa ações” (Colla, 2003, 10). Atualmente, o núcleo conta com a participação dos atores-pesquisadores Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Ana Cristina Colla, Jesser de Sousa, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Naomi Silman, e desenvolve suas atividades em Barão Geraldo, na cidade de Campinas. “Hoje, como resultado de suas pesquisas, o núcleo possui uma metodologia para desenvolvimento de técnicas pessoais de representação para o ator; uma maneira particular de se trabalhar o clown e a utilização cômica do corpo; bem como a Mímesis Corpórea: imitação e tecnificação das ações do cotidiano” (Idem).

Antes de criar o Lume, Luís Otávio Burnier havia estudado com Etienne Decroux e trabalhado com Barba, Grotowski, Jacques Lecoq e com mestres do teatro oriental, entre outros. Ao voltar para o Brasil, Burnier tinha objetivos claros, que ele próprio ressalta abaixo:

Meu objetivo principal era realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica. Também pensava em estudar a cultura brasileira, corporeidades do brasileiro, como as encontradas em manifestações espetaculares populares de bumba-meu-boi, folia de reis, maracatu, congada, batuque de Minas, capoeira, candomblé, umbanda, entre outras (Burnier, 1994, 11).

No entanto, para chegar a esses objetivos, ainda seria preciso que esse jovem criador trilhasse um longo caminho:

A primeira constatação a que cheguei foi a de que o fato de nossos atores não serem munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas, impossibilitava uma busca objetiva de elaboração técnica a partir de elementos encontrados em nossa cultura. Urgia, portanto, dar um passo atrás. Foi assim que redimensionei minhas pesquisas sem, no entanto, perder de vista os objetivos principais. Antes de elaborar uma técnica a partir de estudos sobre corporeidades da cultura brasileira, deveria delinear caminhos operativos visando uma edificação técnica para o ator. Esses caminhos não poderiam ser teóricos, mas práticos: para encontrá-los, deveria percorrê-los (Idem, 11-12).

Percorrer esses caminhos mencionados por Burnier fez com que o Lume construísse uma rica metodologia não somente de preparação do ator, mas também

de suporte ao processo de criação de espetáculos.⁵⁸ No entanto, essa metodologia, embora bastante consistente, “não se predispõe a formar e ‘dar’ aos atores uma técnica pré-codificada, mas ao contrário, busca fazer com que esses mesmos atores descubram, por si e em si, as maneiras de articulação de sua arte” (Ferracini, 2001, 133).

Essa abordagem que permite ao ator a construção de uma *técnica pessoal* é muito semelhante àquela que fez com que Burnier optasse por não transpor simplesmente os elementos trazidos de outras culturas. A esse respeito, vale a pena transcrever, ainda que seja um trecho longo, suas afirmações:

Quando regresssei da Europa, era depositário de um certo *know how* técnico considerável. No entanto, essas técnicas que estudei e aprendi haviam sido elaboradas em contexto cultural específico, pertenciam a culturas precisas (européia, indiana, chinesa...). Ensiná-las a atores brasileiros acarretaria no mínimo em um risco de se operar a mais um processo de aculturalismo, ou seja, valorizar outras culturas em detrimento da nossa, o que estava longe de ser minha intenção. Na técnica de Decroux, no Khatakali e na Ópera de Pequim existia um conjunto de elementos, de princípios, que, no meu entender, eram importantes, mais do que *úteis*, eram operativos, objetivos. Elementos técnicos utilizados para nortear o trabalho do ator, fornecendo-lhe instrumentos concretos com os quais poderia edificar sua arte. Como resolver essa questão? Como ensinar uma técnica sem ensiná-la? Haveria um meio de *aculturar*, romper com a dimensão cotidiana e introduzir uma outra, artística, sem ir de encontro à própria cultura? Aculturar sem aculturar? Foi então que me coloquei a seguinte questão: será que a maneira particular de um indivíduo agir, de se colocar, de se mover no espaço e no tempo, ou seja, de *ser* corporeamente e de *corporificar* suas energias potenciais não poderia conter um germe de uma técnica particular de uso do corpo? Esta *técnica particular* por se manifestar somente ou prioritariamente numa dimensão cotidiana, isto é, não dilatada, não projetada, teria elementos particulares, pessoais e culturais que não seriam visíveis e nem se encontrariam conscientemente estruturados. No entanto, uma vez trabalhados, dilatados e transferidos para o contexto teatral, poderiam compor uma base de elaboração técnica para o ator condizente com sua pessoa e com sua cultura (Burnier, 1994, 82-3)

Ora, se o ator brasileiro vai buscar uma ‘técnica pessoal de representação’, desvendando e aproximando-se de seu próprio universo, pode fazer sentido também procurar referências nas tradições codificadas pela cultura popular brasileira. Obviamente, essas referências não servirão somente para atores brasileiros, mas para atores de diferentes procedências e com diferentes objetivos, da mesma forma que têm funcionado as referências encontradas nas tradições orientais.

No caso do Lume, há um caminho trilhado a partir da experiência de Burnier e, depois, do contato dos próprios atores com as propostas de Grotowski, do Odin Teatret, bem como com os princípios da tradição oriental. Isso é visível em etapas

⁵⁸ Para saber mais detalhes a respeito dessa metodologia ver Ferracini (2001).

do trabalho, tal como o treinamento energético, ou em elementos do treinamento técnico, tais como o trabalho com a dilatação corpórea, a oposição, a base, entre outros.

No entanto, além dessas referências, é possível que, depois de codificado um caminho metodológico, a proximidade com elementos da tradição brasileira tenha se iniciado no grupo como consequência da própria intenção inicial de Luís Otávio Burnier, ou quem sabe como desenrolar de uma das linhas de pesquisa do grupo, a mimese corpórea⁵⁹, ou ainda do interesse pessoal de integrantes do grupo. Quem sabe, sejam todos esses elementos juntos.

A pesquisa com a mimese corpórea, que já vinha sendo desenvolvida e aplicada pelo Lume, foi utilizada, em 1993, na montagem de fim de curso de uma turma da Graduação em Artes Cênicas da Unicamp, que convidou Burnier para dirigir seu projeto final. O espetáculo se chamava *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* e tinha como mote contos e lendas brasileiros.⁶⁰ A fim de colher o material para o trabalho, os alunos viajaram por algumas regiões do país, coletando histórias, lendas, mas mais ainda observando corporeidades⁶¹ que seriam esmiuçadas em sala de trabalho por meio da mimese corpórea.

Somente o contato com todos esses universos visitados durante a viagem de cada aluno já seria uma possibilidade de interface com a tradição brasileira. Embora ainda não fosse um aprofundamento dessa interface. Do grupo que integrou essa montagem, alguns alunos acabaram por juntar-se definitivamente ao Lume. E atualmente são eles que possuem maior aprofundamento na pesquisa de mimese corpórea dentro do grupo. Depois desse espetáculo, outros dois realizados pelo grupo a partir da mimese tinham temáticas bem relacionadas com o universo das culturas populares. São eles *Contadores de Estórias* (1995-1998) e *Café com Queijo*

⁵⁹ Para uma explicação detalhada sobre o trabalho com mimese corpórea no Lume ver Ferracini (2001 e 2004).

⁶⁰ Para uma descrição detalhada do processo de construção do espetáculo, ver Hirson (2003).

⁶¹ É importante observar a definição de Burnier de corporeidade: “por corporeidade entendo o uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age, como ele intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais. Ela, como vimos em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade. A fisicidade é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A fisicidade de uma ação é portanto para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário de uma ação, já a corporeidade, além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa. Assim a corporeidade envolve também as qualidades de vibrações que emanam deste corpo, as cores que ele, por meio de suas ações físicas irradiam” (Burnier, 2001, 184).

(1999 até hoje).⁶² “Os objetos de pesquisa dos dois espetáculos possuem diversos pontos em comum, determinados pela corporeidade do brasileiro do interior do país” (Colla, 2003, 103).

Além de observar sujeitos inseridos no universo popular brasileiro para realizar o trabalho de imitação de suas corporeidades, muitas vezes os atores coletaram cantigas tradicionais, passos de dança, além dos contos e causos já mencionados. Note-se que essa coleta é distinta daquela do historiador que registra e cataloga. Aqui o material coletado será vivenciado no próprio corpo. As cantigas coletadas (pelo menos parte delas) serão cantadas. Os causos serão contados. E nesse cantar-contar, a voz será trabalhada carregando elementos de uma corporeidade fértil de contexto cultural. Os passos serão dançados. Talvez não exatamente da maneira com que foram vistos, mas já recriados pela vida de cada ator, num diálogo entre o contexto cultural de onde o material saiu e aquele para onde foi levado.

Pensando em tudo isso, salta aos olhos outro elemento muito presente no fazer do Lume, que também está na estrutura do fazer do brincante popular. Na brincadeira popular, o pensamento sobre o aprendizado é um pensamento em vivência, é o corpo como multiplicidade orgânica que pensa. Só depois de muito brincar é que o brincante pode talvez explicar racionalmente seu fazer. E mesmo assim, essa *explicação* será provavelmente mais próxima de uma demonstração. Até porque não há onde consultar métodos sobre um saber de transmissão oral.

Ana Cristina Colla, ao falar de sua vivência e aprendizado no Lume, descreve uma situação semelhante, na qual “palavras como *treinamento energético* e *dança pessoal*, foram primeiro experimentadas pelo [seu] corpo, antes de qualquer compreensão racional sobre o tema” (Colla, 2003, 34).

Citando a mesma autora-atriz-pesquisadora, revela-se uma outra questão que, quem sabe, possibilite uma reflexão sobre o trabalho com as brincadeiras populares. Ao falar das dificuldades encontradas no trabalho de construção de sua trajetória pessoal dentro da metodologia proposta pelo Lume, Cris Colla reflete e se pergunta “se é necessária tanta dor. Se não existe um caminho mais curto, ao menos sem tantas pedras, sem perder em profundidade”, questionando ainda se as

⁶² Para uma descrição mais detalhada desses dois processos de montagem, ver Ferracini (2004).

dificuldades do caminho não seriam “criadas pelo caminhante mais do que pelo caminho em si” (Idem, 39). Em outro momento, ao falar sobre o trabalho com jogos e brincadeiras infantis propostos pela dançarina japonesa de Butoh Natsu Nakajima, em trabalho de intercâmbio com o grupo, a mesma atriz explica que o argumento de “Natsu para adotar os jogos como tema do encontro era que o LUME ‘estava muito sério’” (Idem, 55).

Tudo isso leva a pensar se o elemento da brincadeira, do jogo, contido no caminho dos folguedos populares não traria em si a semente para lidar com a seriedade e os trechos doloridos. Mesmo sem eliminá-los. É possível perceber essa força da brincadeira quando os brincantes falam da superação de suas próprias dificuldades, como no caso de Seu Betinho, que conta como foi difícil sair do interior para ir fazer a brincadeira do Boi na capital:

Então, de pesca eu não podia viver. Eu não tinha condições de viver eu só com a mulhé. E... vim. Graças a Deus, criei meus filho. Comprei uma casa, lá no Monte Castelo. Então, é por isso que eu digo que, às vezes, as pessoas que têm uma devoção, ele acreditano, e siguino normalmente aquela determinação, ele consegue aquilo que o santo tem prometido pra ele. Mas se ele não seguí, ele termina se apertano e vivendo apertado todo tempo. Eu vim pra cá, graças a Deus, num teve muito isso, não. Quando eu cheguei, aí, eu fui brincá o Boi de Lauro.

Essa mesma força se percebe quando os filhos de Seu Newton Corrêa, finado dono de Boi de Zabumba de São Luís (MA), falam sobre as saídas do grupo de Boi conduzido pelo pai: “Andávamos a noite inteira a pé pela cidade. Nesse tempo, não existia luz elétrica em todos os bairros; levávamos lampiões. Naquele tempo, não tinha ajuda do governo. Quem fardava e fazia o boi era o dono, que tinha raça para fazer a brincadeira” (Maranhão, 1999, 38-9).

É possível relacionar outros elementos e princípios propostos na metodologia do Lume com aqueles presentes no fazer do brincante popular. Obviamente, os elementos e princípios que serão mencionados aqui não incluem todos os que estão presentes no trabalho desenvolvido pelo grupo. Serão citados apenas alguns, com o intuito de relacioná-los com aqueles propostos no próximo capítulo, como resultado de uma pesquisa que ainda está em andamento e terá muito caminho pela frente até que seja suficientemente aprofundada.

Um dos elementos mencionados por Ferracini como sendo componente do *conteúdo* da ação do ator é a energia, que ele define, entre outras coisas, como fluxo, radiação, vibração, ao mesmo tempo palpável e efêmera (Ferracini, 2001,

107). No Lume, são praticadas técnicas diversas direcionadas para a dinamização e manipulação dessa energia pelo ator. O treinamento energético é um caminho para essa dinamização. “Um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com as energias potenciais do ator” (Burnier, 1994, 33). Lá, o treinamento energético não possui muitas regras formais, já que pretende dinamizar as energias potenciais de cada ator, que diferem de uma pessoa para outra. No entanto, ele é contínuo, possui um fluxo que não deve parar. Há outros tipos de exercícios que também dinamizam energias potenciais, mas são um pouco mais formalizados, como é o caso da Dança dos Ventos⁶³, que possui uma formalização rítmica e de movimento, citada por Ferracini como sendo uma espécie de *energético com trilhos*.⁶⁴

É importante mencionar a etapa de dinamização da energia, no contexto deste trabalho, para que possamos questionar mais adiante a possibilidade de realizar tal dinamização por meio das danças e brincadeiras populares.

Dinamizada a energia, é necessário aprender como dilatá-la e manipulá-la, afim de que chegue ao seu destino. Para que isso aconteça, serão trabalhados, no treinamento, princípios como o de oposição, de equilíbrio, de base, entre outros. Especialmente esses três últimos serão discutidos no contexto das brincadeiras populares.

Todavia, ainda no que tange à energia e ao trabalho com as oposições, é interessante ressaltar que, ao trabalhar oposições musculares de suas ações físicas, o ator está também manipulando qualidades distintas de energia, oposições de qualidades energéticas, como é o caso da energia masculina/energia feminina. Esse par de opostos complementares, tanto no Odin Teatret como no Lume, são trabalhados, entre outras coisas, com exercícios como o que constrói oposição entre a qualidade de energia da gueixa e a do samurai.

É possível que, dentro das brincadeiras populares brasileiras, encontremos elementos equivalentes a esses de referência oriental, capazes de trabalhar a mesma oposição energética. É o caso, por exemplo, da oposição de qualidade de

⁶³ A ‘dança dos ventos’ consiste, como o próprio nome sugere, numa espécie de dança que obedece a um ritmo ternário, harmonizado com respiração. A expiração deve coincidir com o tempo mais forte do ritmo e a inspiração é realizada nos dois próximos tempos. Essa sincronia entre respiração/ritmo também deve estar harmonizada com a relação peso/leveza. O ator deve afundar sua base, no sentido de *enraizar* no chão, ao mesmo tempo em que expira no tempo mais forte do ritmo ternário e, posteriormente, empurrando a raiz, deve saltar, como numa espécie de vôo, nos dois próximos tempos do ritmo (Ferracini, 2001, 171).

⁶⁴ Comentário feito no curso de ‘Dinâmica com objetos’, realizado na sede do Lume, em 1999.

energia entre danças como a do Cavalo-marinho e a do Tambor de Crioula, sendo a primeira mais carregada da energia-animus (vigorosa) e a segunda mais claramente preenchida pela energia-ânima (suave). Ou mesmo dentro da própria brincadeira do Boi, em que a dinâmica de energia construída pelo cordão de chapéus de fita é suave e agregadora, enquanto aquela produzida pelos caboclos de pena é de extremo vigor e explosão.

O trabalho com matrizes, dentro da proposta do Lume, também deve ser ressaltado aqui, já que a idéia de matriz será retomada no próximo capítulo. Renato Ferracini define matriz como sendo “material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica 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” (Ferracini, 2001, 116). Na metodologia desenvolvida pelo Lume, muitas são as formas de coleta dessas matrizes. A mimese corpórea é uma dessas possibilidades, a dança pessoal é outra e assim por diante.

Na trajetória do grupo, também recebe especial atenção o trabalho com o ritmo e a voz. A noção de ritmo está conectada com a idéia de tempo. Segundo Luís Otávio Burnier, “o ritmo é sobretudo a *pulsação* do tempo da ação e de seu movimento. Embora o ritmo se manifeste mais claramente por meio do movimento, determinando sua dinâmica (e conseqüentemente a da ação), ele pode existir separado do movimento da ação” (Burnier, 1994, 59). Voltamos aqui às questões levantadas por Meyerhold e Barba, já que novamente o ritmo passa ser um elemento fundamental para o trabalho do ator e para seu processo criativo como um todo. Está incluída aí não só a noção do ritmo da ação do ator, ou da ação do espetáculo, ou das diversas ações envolvidas na encenação. Insere-se aí também o ritmo mais amplo da criação.

Tempo. Um passo de cada vez. (...) 21, 22, 23, 24, 25 (...) A sabedoria está em se respeitar o tempo das coisas. Vários tempos correm ao mesmo tempo, em universos paralelos. "Quanto tempo o tempo tem? O tempo tem tanto tempo quanto tempo o tempo tem", emprestando o trava línguas. O criar possui um tempo próprio, diverso do tempo cotidiano. Ambos correm paralelos, mas em velocidades distintas. Dentro do criar também existem tempos distintos: tempo-recolhimento, tempo-vazio, tempo-colheita e tanto tempo quanto tempo o criar de cada um tem (Colla, 2004, 18).

A respeito do trabalho vocal desenvolvido no Lume, para a presente investigação interessa ressaltar uma faceta. A abordagem da voz como algo que

não está desvinculado do trabalho com o corpo, mas é, ela mesma, corpo. Pode-se perceber isso na afirmação transcrita abaixo:

Outra questão importante é que a voz nunca estará desvinculada do corpo. Somente se encontrarão outros focos vibratórios da voz, se o corpo, como um todo, estiver engajado no momento do trabalho de busca. Apesar de o Lume propor um treinamento específico para a voz, sabemos que o mesmo impulso que pode engendrar uma ação física, pode também engendrar uma ação vocal, ou uma ação física/vocal. Podemos afirmar inclusive que a *voz também é corpo* (Ferracini, 2001, 181).

Esse reconhecimento da unidade corpo-voz está presente no fazer da brincadeira, embora não necessariamente de forma consciente ou racional, mas simplesmente porque o todo da brincadeira é conectado e não fragmentado. Sendo assim, sempre que, no âmbito deste trabalho, forem mencionados corpo ou voz, ambos podem ser entendidos como uma unidade indissociável.

Já que foi levantada a não fragmentação da brincadeira, vale citar outra faceta dessa totalidade que tem ligação com o trabalho do Lume, mas que está mais relacionada com a integridade do próprio sujeito participante. Ao rememorar os primórdios de seu trabalho no Lume, Raquel Scotti Hirson comenta sobre o treinamento energético:

O treinamento energético existe para mexer. E mexeu. Esta fase durou um mês e treinávamos seis horas por dia. Estávamos nos trabalhando. Nos trabalhando, atores, sem dúvida, mas menos preocupados com o ser ator e mais preocupados com o ser humanos, ser gente e, como gente, viver o todo que somos. O energético visa mexer com esse todo de maneira intensa. Assim, buscamos através do empurrar dos limites do corpo, encontrar emoções, sensações e vivências também limítrofes (Hirson, 2003, 47).

A brincadeira também desafia a participação total do ser do sujeito brincante, além de, não raro, levar o corpo a limites que desafiam essa presença íntegra, como será possível ver no capítulo seguinte.

No próximo capítulo, também serão discutidas mais detalhadamente as duas experiências de montagem dos grupos Peleja e MunduRodá, dirigidas respectivamente por Ana Cristina Colla e Jesser de Souza, ambos do Lume, e que dialogam bastante com elementos da cultura popular, além de serem aprofundados os princípios comuns à brincadeira e ao fazer teatral, tantas vezes mencionados até aqui.

Capítulo 4 – Brincadeira: uma questão de princípios

Neste quarto capítulo, serão levantados alguns dos princípios identificados na observação e aplicação de elementos presentes no fazer das brincadeiras escolhidas para a pesquisa. Conforme já dito, são eles, a *Repetição*, a *Presença* e a *Integração*, a *Precisão* e o *Risco*, a *Superação dos Limites do Corpo*, a *Relação com o Outro* e o *Improviso*, a *Relação com o Espaço*, a *Relação entre Base e Eixo do Corpo*, e finalmente o *Ritmo* e a *Musicalidade*. É importante frisar que tal discussão não pretende esgotar todos os princípios possíveis de serem levantados, e nem sequer tem a pretensão de abarcar todos os argumentos que poderiam ser desenvolvidos sobre cada princípio aqui apresentado. Certamente, o objeto de estudo desta pesquisa ainda será mote para muitos anos de trabalho.

Trechos das entrevistas realizadas com os brincantes, atores e diretores, irão subsidiar a discussão dos princípios elencados, que não serão apresentados por ordem de relevância. Além disso, pontos levantados nas metodologias de treinamento/criação citadas no terceiro capítulo poderão iluminar a reflexão.

Para o levantamento dos princípios comuns ao fazer teatral e ao universo brincante, além de observadas e vivenciadas as brincadeiras, foram realizadas duas breves etapas de aplicação, conforme mencionado na Introdução desta dissertação. Tais etapas foram: uma oficina de iniciação teatral, com jovens da comunidade de São Sebastião (DF), e uma oficina, dividida em duas partes, com uma turma de Interpretação 2, do curso de Graduação em Arte Cênicas da Universidade de Brasília. Posteriormente, foi feito o acompanhamento de parte de dois processos de montagem de espetáculos, dirigidos por atores do Lume, realizados a partir de treinamento e coleta de material, feitos em interface com a prática da brincadeira popular. Essas experiências serão descritas antes da discussão dos princípios, para que possam inclusive iluminá-los.

4.1 Teatro e cultura popular: experiências

A oficina de Teatro e Cultura Popular, parte do Projeto Teatro em Movimento, da Cooperativa Brasiliense de Teatro, foi realizada em São Sebastião (DF), e teve início no dia 21 de março de 2006, estendendo-se até 16 de julho do mesmo ano, sendo finalizada com as apresentações do espetáculo resultante da oficina. A oficina foi ministrada pela própria pesquisadora, em parceria com o ator e diretor Ricardo Guti e teve carga horária de 9 horas semanais.

No primeiro mês de trabalho, foram propostas atividades visando a introdução a técnicas de produção e manipulação de energia corporal e vocal para a cena; noções iniciais de ritmo e canto popular; noções iniciais de algumas brincadeiras populares (Cacuriá, Caroço e Ciranda); atividades de instrumentalização para o jogo entre ator e platéia. A inserção das brincadeiras populares deu-se, principalmente, com o intuito de trabalhar com a produção de energia, a noção de espaço, a multiplicidade de estímulos e ações (já que a atividade exige ações simultâneas como cantar, dançar, deslocar-se em grupo pelo espaço, relacionar-se com o parceiro e com a roda, manter o ritmo, etc), as possibilidades de relação, o ritmo, o canto. Tudo isso foi trabalhado simultaneamente em outras atividades, na intenção de possibilitar que o aluno percebesse, em contextos distintos, os mesmos princípios do trabalho pré-expressivo. A seguir, foi acrescentado o trabalho com elementos da brincadeira do Boi e com uma seqüência de luta de espadas da brincadeira do Reisado.

As atividades com as brincadeiras foram propostas não só na intenção de construir caminhos para o treinamento e formação, como também serviram de espaço de coleta de matrizes. É importante repetir que, ao longo de toda a oficina, foram propostos outros tipos de exercícios e atividades, que não somente os baseados nas brincadeiras populares.

O grupo de São Sebastião iniciou as atividades com cerca de trinta alunos, número que foi decrescendo ao longo do processo. O grupo era composto, em sua maioria, de jovens com pouca ou nenhuma experiência em teatro. Na maior parte dos casos, o decréscimo decorreu do fato de alguns alunos arrumarem emprego, o que, em comunidades de baixa renda como São Sebastião, é uma realidade que adentra o cotidiano da oficina. Outros se desligaram por terem dificuldades de conciliar as atividades escolares com a oficina. Ao final do processo, tínhamos dez

alunos, todos bastante envolvidos e integrados. Atualmente, além de realizar autonomamente apresentações do espetáculo montado, o grupo também brinca publicamente, em algumas ocasiões, algumas das brincadeiras aprendidas.

A segunda oficina, realizada com os alunos da disciplina Interpretação 2, do curso de Graduação em Artes Cênicas da UnB, foi dividida em duas etapas. A primeira aconteceu no mês de maio de 2006, com três dias de trabalho, em sessões de 3 horas cada. A segunda etapa aconteceu nos dias 11 e 13 de julho, também em sessões de 3 horas cada. Antes do início da oficina, foi aplicado aos alunos um pequeno questionário⁶⁵ com as seguintes perguntas:

1- O que o ator precisa construir:

a) Em seu processo de formação?

b) Para contracenar em grupo?

c) Para se relacionar com a platéia?

2- O que você entende por pré-expressividade?

3- Como você relacionaria os conceitos abaixo?

a) Brincadeira

b) Teatro

A partir das respostas dos alunos, que também foram discutidas e socializadas com o grupo todo, foi possível perceber que estes tinham pouco ou nenhum contato com as brincadeiras populares. Sendo assim, o primeiro módulo da oficina teve como objetivo trabalhar com noções iniciais das brincadeiras do Carroço e do Bumba-meu-boi, incluindo dança, canto e toque, bem como levantar reflexões a respeito das possíveis relações entre o teatro e a prática das brincadeiras vivenciadas. As brincadeiras ocupavam o lugar do aquecimento energético, mas tinham uma função que ia além disso, já que, depois da energia produzida, passavam a ser direcionadas para a manipulação dessa mesma energia. Nesse primeiro módulo, foi possível perceber que a simultaneidade de elementos no fazer da brincadeira representava um grande desafio para os alunos. Praticamente todos se debatiam com a tarefa de tocar e cantar ao mesmo tempo. Isso se complicava bastante quando era preciso dançar e mais ainda quando era necessário relacionar-se com o outro executando tudo isso.

⁶⁵ Os questionários estão transcritos na íntegra no Anexo 2 da dissertação.

O segundo módulo da oficina foi planejado para que, além do contato com o aprendizado da estrutura da brincadeira em si, o grupo pudesse utilizá-la como contribuição para o processo de montagem que já vinha desenvolvendo na disciplina. Nessa etapa, além da retomada das brincadeiras (passos, cantos e toques), foi proposta a coleta de matrizes a partir de fotos de brincantes em ação no momento da brincadeira.

Por motivos diversos, que incluem o pouco tempo disponível para a oficina, não pudemos realizar a última etapa da proposta. Nessa etapa, pretendia-se coletar matrizes da própria prática da brincadeira, bem como colocar o material produzido em relação: entre si, com o que foi produzido pelo outro e finalmente, com o trabalho de montagem que vinha sendo realizado na disciplina. Ainda assim, foi possível perceber resultados que estarão incluídos na discussão de alguns dos princípios a seguir.

Considerando que a aplicação realizada nas duas experiências de oficina havia alcançado resultados que abarcavam somente as etapas iniciais de treinamento, a oportunidade de observar etapas posteriores de um processo semelhante pareceu bastante enriquecedora, conforme explicado na introdução do trabalho. Sendo assim, foi feita a observação de dois processos de montagem, realizados a partir do contato com a brincadeira popular e orientados pelos atores do Lume.

O primeiro processo observado é parte de uma investigação que já vem sendo realizada há vários anos pelo grupo MunduRodá, cujos integrantes são Alício Amaral e Juliana Pardo.⁶⁶ O espetáculo, que até a elaboração desta dissertação ainda estava em processo de montagem, é uma parceria entre o MunduRodá e o Lume, através da orientação e direção realizada por Jesser de Souza (Lume).

Além de entrevista realizada com Alício e Juliana e conversas com ambos e com Jesser, foram observados alguns ensaios do espetáculo, nos dias 25 e 31 de agosto e 01 de setembro de 2006. No momento em que o processo foi observado, o trabalho encontrava-se no ponto da definição dos caminhos de montagem, tanto no que diz respeito à temática a ser abordada, como ao material a ser utilizado. Sendo assim, todos os ensaios incluíam períodos de retomada das danças (Cavalomarinheiro e Maracatu Rural) e da *transformação* dessas danças a partir de estímulos

⁶⁶ Ver entrevista anexa para maiores detalhes a respeito do processo de trabalho do MunduRodá e de seus integrantes.

oferecidos pelo diretor. Tais estímulos incluíam, entre outras coisas, a leitura de textos, a relação com o outro, a inclusão ou retirada de objetos ou a sobreposição de melodias.

Alício e Juliana traziam também um repertório de fotos trabalhadas a partir da metodologia de mimese corpórea. Essas fotos haviam sido retiradas de fontes que retratam um universo similar ao daquele encontrado no cotidiano dos brincantes populares. Além disso, o repertório dos atores incluía também a mimese de sujeitos encontrados por eles durante o período em que viveram na Zona da Mata de Pernambuco, em meio aos brincantes.

Em alguns momentos, houve também a orientação de relacionar o material coletado no contexto da brincadeira com outro material resultante de metodologias distintas, como é o caso da seqüência de gueixa e samurai trabalhada pelos dois atores em oficina do japonês Tadashi Endo. Alício e Juliana também tocam alguns instrumentos musicais utilizados nas brincadeiras que investigam. Durante os três ensaios assistidos, foi possível observar pouco trabalho com a música cantada.

Finalmente, além dos ensaios, foi possível observar uma aula ministrada por Alício e Juliana no curso *Dança-Teatro dos folguedos populares*, que realizam em São Paulo, no Teatro Escola Brincante (SP).⁶⁷ Tal curso busca compartilhar as pesquisas que ambos vêm desenvolvendo, bem como ampliar a investigação a respeito das possibilidades de transmissão e aplicação da brincadeira para as artes do espetáculo. A oficina será mencionada algumas vezes na entrevista realizada com os dois atores e certamente contribuiu muito para a compreensão de sua proposta de trabalho.

O segundo processo observado foi o da montagem do espetáculo *Gaiola de Moscas*, realizado pelo Grupo Peleja, sob a direção de Ana Cristina Colla (Lume), a partir do conto homônimo do escritor moçambicano Mia Couto.⁶⁸ O espetáculo conta a história de Zuzé, Amantinha e Jubernardo. Os atores se mantêm em cena o tempo todo e também dançam e cantam. A música é executada ao vivo, e boa parte da ação é construída a partir das danças populares. No entanto, essa construção é feita com a intenção de contar uma história que não remete necessariamente ao universo das mesmas danças que serviram para o treinamento dos atores. Na maior parte do

⁶⁷ O Teatro Escola Brincante foi criado em 1992, por Antonio Nóbrega e Rosane Almeida, com o objetivo de ser um local de valorização e promoção da cultura brasileira.

⁶⁸ Alguns trechos do ensaio aberto do espetáculo podem ser vistos no Anexo 4 desta dissertação.

tempo, a ação se baseia nos movimentos das danças, mas a partir delas se transforma em outra coisa, sem, contudo, perder o vigor que trazia na origem.

O Peleja é formado por Tainá Barreto, Carolina Laranjeiras, Daniel Campos, Lineu Gabriel Guaraldo e Beatriz Brusantin. Antes de serem dirigidos por Ana Cristina, os integrantes do grupo já haviam passado por uma etapa de orientação do treinamento com Jesser. Essa etapa de treinamento durou cerca de dois anos. Embora o grupo já tenha apresentado alguns resultados desse treinamento, *Gaiola das Moscas*, é o primeiro espetáculo gerado nessa trajetória.

A brincadeira popular presente no treinamento do Peleja também é o Cavalomarinho. A maior parte de seus integrantes é da área de dança, com exceção de um deles, que vem da antropologia. Carolina, uma das atrizes-bailarinas é mestranda na Unicamp, sob orientação de Renato Ferracini (Lume). Tainá está trabalhando em um dos espetáculos do Lume, substituindo uma das atrizes. Portanto, o contato entre o Peleja e a metodologia do Lume vai além dessa experiência de montagem.

Após os dois anos de trabalho do Peleja sob orientação do Jesser, Ana Cristina achou que seria possível experimentar a montagem do conto de Mia Couto, a partir do que eles já haviam construído. A diretora não tem conhecimento aprofundado do Cavalomarinho e precisou se basear de fato no material que os atores apresentavam, construído a partir da brincadeira.

Foram observados três ensaios de *Gaiola de Moscas*, nos dias 24 e 30 de agosto e 01 de setembro de 2006. No momento das observações, o processo de montagem estava praticamente finalizado, com todas as cenas marcadas, e o grupo estava prestes a realizar um ensaio aberto para convidados que pudessem comentar e acrescentar ao processo. O ensaio aberto também foi acompanhado e registrado.

Em todos os ensaios observados, o grupo utilizou a brincadeira como recurso para o aquecimento. Além disso, na montagem do espetáculo, eram perceptíveis os elementos advindos da prática com a brincadeira, que serão comentados mais demoradamente durante a discussão dos princípios mencionados a partir de agora.

4.2 A Repetição

O primeiro princípio a ser discutido é o da *Repetição*, que está presente em todas as etapas dos folguedos citados e que, de alguma maneira, já foi mencionado no item 1.5 do primeiro capítulo. Essa repetição pode ser identificada pelo menos em três sentidos diferentes: repetir para o aprendizado; repetir como um caminho de recriação, que é o que acontece a cada apresentação da brincadeira ou de um espetáculo; repetir para criar ciclos de superação dos limites do corpo. Esses três sentidos da repetição se misturam no cotidiano da brincadeira, por isso serão apresentados aqui de forma conectada, sem a preocupação de nomear especificamente cada um deles. Certamente vale a pena aprofundar tal estudo posteriormente.

Nas toadas e cantigas, por exemplo, há sempre um refrão que se repete (cantado pelo coro), que dá suporte para o improviso ou para o solo não improvisado dos cantadores. Além disso, na maior parte dos casos, não há arranjos diferenciados das músicas, sendo estas parecidas entre si (embora diferentes) e cada uma delas sem muita variação ao longo de sua execução.⁶⁹ Os passos dançados e os personagens das encenações, em sua grande maioria, são os mesmos há anos, sendo repetidos por mestres e imitados por aprendizes, até que se chegue ao domínio total de cada um. No entanto, essa repetição/imitação não elimina a individualidade de cada sujeito brincante.

Nesse sentido, paradoxalmente, a codificação pode deixar de ser um elemento que limita a criação e o novo para ser um trampolim que possibilita que a transformação, a originalidade e a composição aconteçam. O domínio da regra surge então como elemento fundamental para que se estabeleça o jogo. Tal jogo se estabelece não somente com os brincantes de um mesmo tempo, mas também entre gerações distintas de brincantes, que vão inovando e repetindo, repetindo e inovando o fazer de seus ancestrais. Pode-se perceber o processo de reflexão a respeito do equilíbrio e negociação entre esses dois opostos, na fala de Seu Raimundo, brincante da personagem Catirina no Boi de Seu Apolônio Melônio, já mencionado anteriormente. Questionado sobre um boneco que sua Catirina carrega nos braços e que não é tão comum ver com outras Catirinas, Seu Raimundo falou:

⁶⁹ No caso do Tambor de Crioula, por exemplo, o toque dos tambores é o mesmo para todas as toadas.

Isso aqui já ta sendo uma idéia minha. Inclusive, a Nadir disse que isso aí num tem nada a ver na história. A Nadir, a mulher de Apolônio. Ela disse que não tem nada a ver na história. Praticamente que não tem nada a ver na história, mas talvez, com essa história que é invenção minha, para o ano, já vai aparecê outras pessoas imitando. Vai mudando. Cada ano tem que botar outra coisa, outra invenção, mudá... Os menino lá no Convento das Mercês gostaram muito. Queriam até que deixasse o boneco com eles lá. Lá na Lagoa da Jansen, uma moça brincou com o boneco e disse: 'Ah, me dê esse boneco pra mim'. Eu digo: 'Num posso'. Deixa o Vêi Barrero aí. O nome dele é Velho Barreiro.

Ou seja, a repetição do fazer não impede que sejam incluídos elementos nascidos da individualidade. No entanto, devido à natureza coletiva da brincadeira, esses novos elementos acabam tendo que ser debatidos e negociados na coletividade, como é o caso da conversa entre Dona Nadir e Seu Raimundo, a respeito da pertinência ou não do boneco.

O princípio da repetição é facilmente relacionado com o fazer do ator, uma vez que o teatro, em sua estrutura, já traz essa característica de se repetir sendo, todavia, sempre diferente de si mesmo. Ou seja, ainda que uma mesma performance seja apresentada noite após noite, nunca será realizada exatamente da mesma maneira, e talvez seja a própria ação de repetição que possibilite esse espaço de renovação. Além disso, os ensaios e processos criativos se dão numa negociação entre a repetição e a transformação. Um indício disso é a palavra francesa *répétition*, que se traduz em português como ensaio.

Outro ponto relevante em relação à repetição é o fato desta, no contexto da brincadeira, não ser feita de forma mecânica. O brincante repete o fazer e, com essa repetição, o aprende. No entanto, um Caboclo de Pena, por exemplo, não tem sessões de treinamento para o aprendizado de cada passo. Essa repetição é feita na própria situação de brincadeira ou ainda, no caso do Bumba-meu-boi, no ensaio, que é uma espécie de brincadeira sem vestimentas.

Essa situação em que é possível repetir sem ser mecânico talvez se aproxime daquilo que é buscado na metodologia do Lume, como reflete Burnier:

Se por um lado o ator necessita da técnica, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida. Seu corpo não é um corpo mecânico, mas um *corpo-em-vida*, a irradiar determinada luz, vibração, presença. Ele é fundamental para a arte do ator, pois além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa. É por meio dele que o homem sente, se emociona, ama, existe. A formulação 'appiana' de *corpo vivo* ou *corpo vivente* é a mais adequada, ao considerá-lo não somente como uma massa muscular com articulações ósseas, mas um corpo-pessoa, *animado*, habitado, vibrante, reluzente. (...) Conceitualmente, o ator, para o desenvolvimento de sua arte, faz uso de seu *corpo vivente* ou de seu *corpo-em-vida* no tempo e no espaço, ao

desenvolver ações com uma certa presença e colocar o todo em jogo (Burnier, 1994, 22).

A repetição *em jogo* da brincadeira, que, no entanto, se dá dentro de regras e códigos específicos, talvez contribua para a compreensão dessa técnica em vida de que fala Burnier.

Na brincadeira popular, a repetição, seja ela realizada ao longo dos anos ou durante uma noite inteira, tem muito a ver com a natureza ritual da brincadeira, como se constata no comentário de Dona Vitória a respeito do Tambor de Crioula:

Aí, o Tambor não tinha assim, assim, na rua, pra apresentar assim, não tinha. Só tinha se a gente ia pagar, assim, uma promessa. Porque o São Binidito era assim... a gente... a vez uma pessoa da família adoecia, aí fazia, assim, aquela promessa pra S. Binidito. 'Ah, meu S. Binidito, se meu filho ou minha mãe ficar boa, eu pago pra fazer uma promessa e se bater tambor a noite toda. E tal... Aí esperava que ficava bom. Aí a gente fazia aquele tambor, a noite toda, até oito hora da manhã. Aí a gente criava aquele porco pra fazê ali a comida de manhã pra dá pro povo. O café, o bolo.

Outra característica da repetição que, embora não seja intenção deste trabalho aprofundar, vale mencionar, é a possibilidade, no caso do folguedo popular, da construção de uma espécie de *consciência da dramaturgia* que costura a festa-brincadeira-brinquedo. Quer dizer, de tanto participar das etapas da festa, repetindo-as na seqüência tradicional, cada brincante vai conhecendo, não somente cada etapa, mas a forma com que essas se ligam umas às outras. Dependendo da função que o brincante desempenha, ele terá maior ou menor necessidade de conhecer cada uma dessas etapas. Por exemplo, o Amo do Boi, que conduz a brincadeira por meio do canto das toadas, terá que atuar sobre a totalidade do rito. O Miolo do Boi, por sua vez, não terá essa necessidade, já que precisa se responsabilizar somente por sua parte (dançar dentro do boi). Contudo, só poderá desempenhá-la bem sabendo em que contexto ela está inserida. Uma vez que as brincadeiras em geral são bastante complexas, com vários detalhes e etapas, sua repetição é uma maneira de alcançar um aprofundamento do conhecimento do todo.

A repetição também está relacionada com a produção da exata qualidade de energia para a aquela determinada brincadeira. Juliana Pardo, do grupo MunduRodá, fala desse princípio na brincadeira do Cavalo-marinho

Eu acho que a gente percebe os trupés, por exemplo, que eles ficam... tá tocando uma toada, aí eles ficam... repete a mesma toada um tempão, um tempão, um tempão. E trupé, tratátá, tratátá. Enquanto cê não apitar, não vai passar pra outra toada. Então, enquanto o capitão não der o apito, então isso é uma repetição muito legal, porque quanto mais tempo ele... tá naquela mesma toada, parece que a coisa

vai subindo, subindo, subindo, subindo, subindo. Um exemplo claro é o caboclo. Caboclo de Arubá ou Urubá. Ele canta 'Arreia, caboclo, pra me ajudar, caboclo da mata lá do Jurema, chuva chovia, trovão trovejava' e fica nessa toada e a pessoa que tá de caboclo, ele fica pedindo pra que se repita, porque quanto mais se repete, aí ele vai entrando, o caboclo vai entrando em transe. E é pela repetição, fica claro nesse momento da brincadeira. Ele pede pra que se repita e que todo mundo cante. Ele pede pra todo mundo cantar. Então é muito, muito claro. E a gente percebe, por exemplo, no grupo, por exemplo, no Manjarra⁷⁰, tem algumas músicas do tipo 'Rola branca é parari, rola branca é parari', que são músicas que a gente já repetiu muitas vezes, que é uma música que o público adora, essa toada. E a gente fica repetindo, repetindo ela no grupo. E é o momento que ele sempre sobe, exatamente quando a gente fica repetindo determinadas músicas.⁷¹

O comentário de Juliana faz lembrar também um outro princípio, o da presença, já que a repetição, nesse caso, faz alcançar uma qualidade de presença, como no exemplo do citado Caboclo de Arubá. Para o contexto do trabalho do ator, não só a repetição da brincadeira em si pode construir uma memória muscular que possibilite que elementos do brinqueado passem a ser recursos e repertório para o trabalho pré-expressivo e criativo, como esse repetir pode também contribuir para a compreensão do próprio princípio da repetição no universo teatral e na construção da presença do ator.

4.3 A Presença e a Integração

Outros princípios presentes nas brincadeiras em questão são os da *Presença* e da *Integração*. A idéia de presença é bastante abrangente na história do teatro e muito se tem falado e pesquisado a respeito. Tanto a presença quanto a integração trazem nuances interdisciplinares e ambas estão relacionadas com a noção de *brincante completo* ou *total*, que já foi mencionada na seção 1.5. O aprendizado e a execução da brincadeira não se dão com a separação das áreas e técnicas que estão envolvidas no fazer do brincante. Em primeiro lugar, não se aprende ritmo, melodia, canto ou condicionamento físico como disciplinas separadas. Aprende-se o todo da brincadeira: um pouco mais a cada dia, a cada experiência vivida brincando. Em segundo lugar, grande parte dos brincantes e mestres de brincadeira desempenha funções diversas. Tocam um ou vários instrumentos, cantam, dançam e representam os personagens da encenação. Em alguns casos, participam de mais

⁷⁰ Um dos grupos dos quais Juliana Pardo faz parte.

⁷¹ Entrevista realizada com Juliana Pardo e Alício Amaral, em 01 de setembro de 2006, em Campinas (SP). Todas as falas de Juliana Pardo e Alício Amaral citadas ao longo da dissertação são dessa mesma entrevista.

de um tipo de folguedo, o que ajuda a desenvolver habilidades variadas. Soma-se a isso, o fato de o brincante, muitas vezes, ter a necessidade de executar atividades simultâneas, como tocar, cantar, dançar, relacionar-se com o espaço, com o outro brincante, com o público, tudo ao mesmo tempo. Essa simultaneidade exige presença e concentração totais para que tudo isso possa funcionar harmonicamente.

As falas dos brincantes a respeito da função que desempenham na brincadeira mostram isso claramente. Seu Raimundo, por exemplo, diz: “Brinquei de cacique, depois brinquei de cazumba, depois fui batê pandeiro, de vez em quando eu rolo o boi e agora passei pra esse papel de Catirina”. Em outro momento da mesma entrevista, ele menciona sua habilidade de bordar o couro do boi.

Essa abrangência também é perceptível na atuação de Seu Betinho e de Dona Vitória, ambos já mencionados no trabalho. Seu Betinho brinca como Catirina, mas também como Pai Francisco. Em outros momentos, compõe toadas e mesmo enredos para a ‘matança’ de Boi. Além disso, toca Tambor de Crioula. Dona Vitória, por sua vez, é guia do Tambor de Crioula da Liberdade e, no Boi da Liberdade, brinca Catirina, já foi do cordão de chapéus de fita e toca o pandeiro usado no Boi de Zabumba, da mesma forma que também sabe tocar a zabumba e o tambor-onça.

Em muitos grupos de Boi, durante uma mesma apresentação, um único brincante pode passar por funções diversas. Esse é o caso do brincante mostrado nas fotos abaixo, que depois de uma apresentação fazendo a parte de Catirina, despiu-se no ônibus e, no próximo arraiá, passou a tocar pandeirão. No entanto, alguns resquícios do figurino de Catirina ficaram, como se pode ver pelo rosto maquiado e pelas unhas pintadas.



Brincante que faz a Catirina no Boi Unidos de Santa Fé, ainda de maquiagem e unhas pintadas, tocando pandeirão.

Dona Vitória relata esse mesmo tipo de situação quando explica o que Catirina faz depois que a comédia acaba de ser encenada. “A gente, quando termina, que a gente paga o boi e tudo, aí terminou, a gente vai embora. Vai embora, aí troca de roupa e vem pro cordão, batê o pandeiro”.

Esse princípio da integração entre ações e linguagens distintas surgiu como um claro desafio para os alunos do curso de Graduação em Artes Cênicas da UnB, que participaram da oficina, conforme mencionado. No entanto, o contato com as brincadeiras, ainda que breve, despertou essa consciência, como é possível ver no relato da aluna Sanântana Paiva Vicencio:

Achei o workshop muito interessante. Apreendi mais um pouco sobre cultura popular e visualizei a conexão que se estabelece entre os elementos característicos da cultura popular e os elementos da cena teatral. Tive dificuldade em pegar o ritmo do Carçoço, não consegui executar o ritmo, mas consegui cantar e dançá-lo. O ritmo do Boi é mais fácil, porém na hora de tocar o pandeiro, ou a caixa, e cantar e dançar ao mesmo tempo, foi difícil! É uma tarefa aparentemente simples, mas que envolve muita atenção. Assim como na cena você tem que estar atento a tudo, aos outros atores, à platéia, ao texto que está sendo dito e às ações físicas; no folguedo popular, você também desempenha diversas funções, portanto estimula várias habilidades.

O mesmo tipo de princípio é mencionado, de outra maneira, por Fernanda Brito de Oliveira, uma aluna da oficina de São Sebastião, que diz: “Eu acho o Cacuriá mais difícil, porque a gente tem que dançar, cantar, dançar com o outro e ainda fazer a roda rodar. Tem que ter uma concentração ainda maior”.

Alício Amaral também cita esse princípio, relacionando-o com a busca da presença do ator em cena:

Quando você brinca, ou você é ou você não é. Uma coisa que a gente estuda, que a gente busca pra caramba, em teatro, em dança, ser o que a gente tá fazendo, né. E, lá na brincadeira, isso acontece de uma forma muito natural. Então, o que impulsionou a gente a tá vendo isso, essas brincadeiras, as danças, é essa harmonia entre as linguagens e de que forma isso acontece e de que forma a gente pode chegar a trabalhar com uma linguagem classificada como ‘teatro’, aqui.

Juliana Pardo reforça essa idéia de integração quando fala do trabalho com a brincadeira na oficina do Teatro Brincante:

Um dos objetivos, talvez até o maior, é não ter essa fronteira. Como é que eles conseguem criar alguma coisa a partir disso, sem essa fronteira da dança, da música e do teatro. Como é que tudo isso se encaixa nessa celulinha que cada um tá construindo. É um pequeno passo que a gente tá dando. Porque, é isso, enfim, um dos objetivos é isso.

Esse objetivo, que Juliana menciona, também era um dos objetivos buscados pelos artistas discutidos no capítulo 3. Talvez porque essa consciência total aproxime de uma presença viva em cena. O princípio da presença, que é fundamental nas proposições deste capítulo, remete a outros dois, o princípio da *Precisão* e o do *Risco*.

4.4 A Precisão e o Risco

A importância da *Precisão* já foi levantada no capítulo 3, quando são mencionadas as buscas de Meyerhold, que acredita no trabalho com a precisão rítmica como caminho de treinamento para a conquista da precisão do ator de modo geral. Embora não tenha sido mencionado ainda, a precisão também é um princípio levantado na metodologia proposta pelo Lume. Renato Ferracini a define da seguinte maneira: “É um termo usado para designar exatidão, justeza, rigor e perfeição. Na ação física, esses termos podem aplicar-se não somente ao itinerário, ritmo e impulsos, mas também no que se refere à qualidade e quantidade de energia que alimenta a ação” (Ferracini, 2001, 112). Além ser mencionada como parte da ação, Ferracini também coloca a precisão como um dos objetivos a serem trabalhados em vários exercícios do treinamento do grupo.

Nas brincadeiras populares, a precisão tem um contorno muito especial, pois não é uma precisão dura, estática. É a precisão da prática e do saber. Dona Vitória comenta essa precisão do conhecimento quando fala sobre a falta de informação de alguns grupos a respeito da origem do Tambor de Crioula: “Aqui ninguém sabe disso, gente, ninguém sabe. Aí, eles falam alto aí, por aí. Falam besteira sem saber das coisas”. Comentários muito parecidos estão presentes na fala de Seu Betinho, já mencionadas nos dois primeiros capítulos.

Além disso, o movimento na brincadeira, embora não seja rígido deve ser preciso. O Amo do Boi de sotaque de matraca é capaz de parar a brincadeira inteira se as matracas e os pandeirões não estiverem soando com precisão. Embora cada brincante do grupo das índias tenha seu próprio molejo e jeito de dançar, o passo é um só para o grupo todo, e todas as índias precisam se deslocar no espaço num movimento coletivo e preciso.

A precisão está relacionada ao risco, que já começou a ser discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Se o vaqueiro não é preciso na hora de *campear* o Boi, periga levar uma chifrada; se a coreira que está na roda de Tambor de Crioula não está atenta à entrada da próxima coreira na roda, periga ser atropelada; se as coreiras que estão formando a roda não estão atentas, podem ser acertadas num giro impreciso da que está no meio. O tempo da brincadeira exige atenção total, prontidão. Ana Cristina Colla, ao falar dos atores do Peleja, comenta:

Ana Cristina: Eles têm, muito forte, a coisa que pra mim vem muito do mergulhão,⁷² que é esse jogo do corpo respondendo muito preciso naquela hora. Então, isso eles têm.

Joana: Uma relação assim com o risco do...

Ana Cristina: Exato. 'Vou ser ou não vou ser chamado?' Quer dizer, esse estado, ali, do alerta, do vou, e responder corporalmente, assim, na lata, eles já tinham isso também muito bem. Eu acho que é tudo coisa que já vinha da brincadeira.⁷³

Além disso, há risco no fato da brincadeira ser, quase sempre, na rua, em interação com o público, que pode responder ou não, e sujeita às intempéries e às variações de espaço. Dona Vitória comenta uma faceta desse risco quando fala da relação com o público: "Tem criança que tem medo, corre. Tem criança que não tem". Seu Raimundo se refere a esse mesmo risco quando fala da interação de Catirina com a platéia: "Às vezes, eu falo muito com os pessoal. Tem as vezes que a gente não gosta de muito encostar que tem muitas pessoas daqui mesmo, da terra, são ignorante, aí... Às vezes, a pessoa já vai lá perto e qué puxar o cabelo da peruca. Qué puxa o vestido. Eles querem bagunçar".

O princípio do risco está presente nas três metodologias mencionadas no terceiro capítulo. No caso do Lume, em exercícios como o da Pantera, em que os atores trabalham a fim de acessar uma energia mais instintiva de alerta e prontidão. Durante o exercício, a partir de uma forma preestabelecida de movimentar-se, que inclui o olhar fixo para a frente e uma base firme, mas ágil para se deslocar, dá-se um jogo coletivo em que, com as costas da mão, um pode atacar o outro a qualquer momento.

Um exemplo, no caso do Odin Teatret, são as apresentações de rua, muitas vezes, usando o espaço de forma *arriscada*, com atores pendurados, ou sobre a corda-bamba, ou ainda em altas pernas de pau. Na proposta de Meyerhold, os

⁷² Um dos passos do Cavalo-marinho.

⁷³ Entrevista realizada com Ana Cristina Colla sobre o processo de montagem do espetáculo 'Gaiola de Moscas', do grupo Peleja, em 30 de agosto de 2006, em Barão Geraldo, Campinas (SP). Todas as outras falas de Ana Cristina citadas ao longo da dissertação são da mesma entrevista.

próprios exercícios da Biomecânica, não raro exigindo habilidades acrobáticas, são exemplo de trabalho com o risco e a busca da precisão. Como nenhum desses princípios já citados está separado dos outros, não seria leviano afirmar que o risco e a precisão estão relacionados com o princípio da *Superação dos Limites do Corpo*.

4.5 A Superação dos Limites do Corpo

Nos folguedos, a dança e a música acontecem ao longo de horas a fio. No caso do Tambor de Crioula, as bailantes têm idades distintas, sendo possível encontrar coreiras com mais de 80 anos, capazes de dançar a noite toda. A dança inclui momentos longos de giro veloz, flexões de perna que exigem bastante dos joelhos e constante movimento de pés e quadris. No caso da coreira não ser tirada da roda, esta precisa ficar dançando até que outra venha substituí-la ou que os tambores parem de tocar. Mesmo que esse momento se prolongue muito, levando ao cansaço do corpo, a coreira não costuma deixar a roda. No Bumba-meu-boi, muitos dos bailantes, além de dançar por horas a fio, carregam vestimentas pesadíssimas (especialmente os adereços de cabeça), que exigem uma resistência e entrega extras do corpo. Também há muitos movimentos de giro e de impacto para pernas e joelho.⁷⁴ É o caso do caboclo de pena, por exemplo, que tem uma vestimenta bastante pesada e passos que exigem um preparo aeróbico, muscular e das articulações.



Brincantes do Boi de Maracanã com seus pesados chapéus de pena (São Luís –MA, Junho de 2005)

⁷⁴ Os passos dançados, no caso do Boi, dependem do personagem a que pertencem.

A própria Dona Vitória, ao mostrar sua vestimenta para dançar no cordão de chapéus de fita, ressalta, com orgulho, o peso e a complexidade da farda: “Olha o peso! [...] Tem a perneira, tem tudo. Tudo completo”.

A crescente experiência ao longo de anos de brincadeira e a situação festiva ajudam a capacitar o corpo de cada brincante para ultrapassar tais limites. Dona Vitória fala sobre isso:

Ora... e trabalho! Trabalho! Eu vinha do trabalho, eu chegava em casa, era só eu tomar banho, e tudo, me arrumar e me mandar. Só chegar de manhã. [...] Tem que ser, porque aquilo ali é uma espécie de uma ginástica. A noite toda. Ó, a gente brinca nessa casa aqui, brinca uma hora, duas, aí despede, vai pr’aquela. E até de manhã. Ainda toma uma Bhramazinha.

No entanto, na maioria dos casos, essa resistência é fruto também de contextos de vida que incluem trabalho braçal pesado. Muitos dos participantes, em seu cotidiano, trabalham na enxada, na estiva, lavando roupa etc. Como diz novamente Dona Vitória, ao ser questionada sobre sua profissão e sobre a aposentadoria, uma vez que já tem 78 anos: “Eu trabalhava na casa de família. Lavava e engomava. Já me aposentei, mas eu ainda trabalho”. Juliana Pardo também fala de uma situação muito semelhante quando se refere a Seu Inácio, brincante de Cavalo-marinho, e ressalta a relação da profissão com sua constituição corporal. “Então isso, se você vê o Seu Inácio, por exemplo, ele anda parece que ele tá carregando um peso nas costas. Que é de tanto trabalho de carregar peso nas costas, né. Então ele já tem esse andar: ta, ta, ta. Do cortador de cana”.

Como mencionou Dona Vitória, acima, a festa, na grande maioria dos casos, traz o elemento da bebida alcoólica, que também é um estimulante para o corpo. No entanto, nem todos os brincantes utilizam tal recurso, sendo os que não bebem, ainda assim, capazes da mesma resistência. As brincadeiras de Carço também podem durar horas. Além disso, como algumas brincadeiras são *vizinhas*, não é raro observar brincantes saírem de uma e, imediatamente depois, emendarem na outra, principalmente nas épocas festivas, como é o caso do São João, no Maranhão.

O princípio da Superação dos Limites do Corpo também aparece na brincadeira como uma espécie de constante reciclagem de energia. Depois de passar a noite inteira, ou dias seguidos, brincando, por exemplo, o corpo encontra seu próprio caminho para brincar de forma eficiente e já não tão controlada pela mente cotidiana. Os brincantes costumam dizer que é no ponto de maior cansaço

que a brincadeira fica mais bonita e prazerosa. Seu Raimundo confirma isso quando fala da festa da matança do Boi:

Oito dias. Nós só faz domingo, que é primeiro a morte do boi, e aí faz segunda-feira, que é a morte do boi dos cazumbá. Morte do boi dos cazumbá é mais bonito. Mais caprichada, e todo mundo tá mais cansado, que nós sai sábado, brinca sábado a noite inteirinha, amanhece, aí, de manhã, o boi foge, a gente vai esconder o boi. Aí, de tarde, umas quatro horas, assim, o sol ainda tá bem quente, aí, nós vai buscar o boi lá no Monte Castelo, o mourão, aí, vão matar o boi é umas dez horas, umas onze horas. Aí o pessoal já tá muito cansado, aí, segunda-feira, já tá mais cansado, aí é mais animado na segunda-feira.

No Tambor de Crioula, acontece o mesmo. Principalmente nos Tambores de Promessa, que duram a noite toda e nos quais está envolvida uma espécie de obrigação de manter a brincadeira até o final. Depois de horas e horas de dança na roda e de relação entre as coreiras, o corpo vai, por si só, aprendendo novas formas de dançar. A experiência no Cacuriá e no Carçoço é muito semelhante. As partes do corpo que são mais exigidas durante a dança doem por um tempo, mas depois ultrapassam esse limite e param de doer.

Alício Amaral também reconhece isso na brincadeira do Cavalo-marinho:

Ah, isso é muito claro. Tem uma coisa da repetição, tem uma coisa desse ritual, tem isso de se produzir, entrar num ciclo de produção de energia que ela vai se renovando. É como o energético que você vai... e com o grupo, se você vai trocando. Se eu tô num momento em que eu não tenho, eu busco ali no banco, busco na música, busco nos companheiros galantes, busco onde tiver, pra me levantar com essa energia. Eu acho que tem uma coisa muito de memória muscular também. Que o corpo, ele acostuma, quando a gente vai dançar, agora, a gente não pensa em nenhum princípio desses que a gente aplica e que fala pros alunos. Porque o corpo, ele, quando a gente escuta, isso é muito louco, Caboclinho, Cavalo-marinho, Maracatu... quando a gente escuta a música num CD que seja, o corpo já liga. Cavalo-marinho, o corpo faz tum. O abdômen faz crrrr. Já sabe que o corpo tá aceso. Como o figureiro. Quantas vezes a gente viu, e brinca dando de exemplo pros alunos. O cara tá lá com a gente, fumando o cigarrinho dele, tomando cerveja. Aí diz 'Ah, vou lá botá o soldado' Aí queima o cigarro, entra lá e arrebenta. Faz umas coisas que a gente faria alongamento, aquecimento, sei lá. E faz, faz, faz, e volta aqui na cervejinha e no cigarro como se não tivesse acontecido nada.

E Juliana Pardo complementa:

Isso a gente percebe no nosso grupo, que a gente começa a brincar, aí tem um momento em que a gente vê que eles tão cansados, né. E passa esse momento do cansaço, eles não querem mais parar, né. Eles acendem, o rosto acende.

Alguns momentos do treinamento do Lume remetem exatamente e esse espaço em que o cansaço dá lugar para o novo. Luis Otávio Burnier diz que "o momento de 'vazio' vivenciado no treinamento energético é de grande importância, pois é a partir dele que se começa a construir. A sensação desse 'vazio' é total, ou

seja, é como se ele não fosse somente físico, devido ao cansaço, mas físico e mental” (Burnier, 1994, 112). E mais ainda, que

mais do que *fazer ações*, o treinamento energético ocasiona um contato com as vibrações e pulsações do ator. Além de seu aspecto físico, o ator experimenta diferentes *qualidades, nuanças, ‘colorações’* de suas ações. Ao terminar uma sessão deste treinamento, normalmente o ator apresenta-se fisicamente cansado, exausto, mas interiormente *vibrante, acordado*. (Idem,165)

Conforme falou Alício, acima, muitas vezes a energia é renovada quando entramos em relação com o outro, que nos reabastece de forças para continuar a *brincar*. Essa reflexão nos leva aos próximos princípios, da *Relação com o Outro* e do *Improviso*.

4.6 A Relação com o Outro e o Improviso

A brincadeira popular pressupõe sempre a relação entre os brincantes, seja na dança, na encenação ou no jogo entre bailante e tocador. O já mencionado momento em que uma coreira desafia a outra com movimentos diversos antes da *punga*, é um exemplo disso. No caso do Boi, entre outras coisas, as evoluções coreográficas pelo espaço também são mote para que os brincantes desenvolvam a comunicação e a conexão entre si, de modo que o movimento possa ser único, de conjunto. Já a brincadeira do Carçoço inclui desafio de verso, em que os cantadores precisam certamente se relacionar atentamente uns com os outros. Além disso, nas três brincadeiras há o coro, que precisa responder ao puxador da toada-cantiga em sintonia de tempo e afinação.

A brincadeira do Cacuriá, por sua vez, é uma dança feita em par. Só por isso, ela já determina uma relação entre os dois sujeitos de cada dupla, que precisam brincar em completa sintonia. No entanto, isso não é suficiente, pois além da troca entre si, os integrantes de cada par precisam se relacionar com o grupo inteiro, que por sua vez deve responder em conjunto ao cantador.

Talvez por toda essa exigência de percepção de si, do outro e do todo, a brincadeira proporcione uma situação favorável para a construção da noção de grupo, de conjunto. Cada grupo vai construindo, na brincadeira, seus *combinados*. É estabelecida uma certa *ética do coletivo*. Essa percepção fica clara na fala de, Regina Néri, uma das alunas da oficina de São Sebastião:

A vantagem do trabalho com a cultura popular, realmente, eu acho que é o trabalho de grupo. Eu não lembro... pode ter, mas eu não conheço alguma, um festejo... nada popular que é só uma pessoa que faz. Sempre é todo mundo trabalhando junto. Eu acho que isso é tão importante no teatro, porque se eu tô fazendo a cena, eu tenho que fazer ela bem feita, ou pelo menos dar um toque pro meu colega conseguir realizar a dele. Então, tem essa importância do trabalho em grupo também.

Essa coletividade faz com que cada brincante possa falar no plural. Quando conta de suas peripécias como Catirina para fazer o público rir, Dona Vitória usa o plural para se referir a quem faz os gracejos, pois sabe que nada na brincadeira é feito só.

É a matança. Aí que a gente fazia. Ó, eu já fiz... eu já fiz uma Catirina velhinha. Nêgo ria que só faltava se acabar. Dessa... dessa Cat... Dessa velha. Eu ia com um cacete, mas eu me tremia. Fazia aquela coisa. A gente já, a gente já fez muita graça. Eu já tô realizada. Graças a Deus.

Alício Amaral também fala desse viés coletivo na brincadeira do Cavalo-marinho:

Mas essa coisa é muito legal, porque, não só no Cavalo-marinho, em outras, tem esse trabalho do coletivo, do grupo. Não é o fulano de tal, claro que tem momentos, mas não é o... É o grupo fazendo aquilo. É a galantaria, não é o galante. É o mestre da galantaria. Por exemplo, como a Ju falou. O Baile dos Santos Reis, o Baile do Capitão, é um momento que quando você olha parece uma... uma coisa só. É uma coisa que funciona... É uma massa, se olhar de cima, você vê um desenho, uma coisa que parece uma coisa viva só. [...] Eles tão na mesma sintonia, na mesma vibração, cada um dança... Isso é legal, cada um dança com seu corpo, com o que tem. Não é... É uma evolução coreográfica, tem um desenho, mas não é assim, todo mundo dança igualzinho. Cada um dança de um jeito, mas é tão na mesma sintonia que fica... tem uma unidade naquilo.

Na experiência de relação com o outro e com o coletivo, acontece também do indivíduo modificar o coletivo. É o que está implícito na fala de Dona Vitória quando se refere a um de seus parceiros de trabalho: “Eu mais o Valdenor, que fazia essa... essa... Melhor Boi que tinha aqui no Maranhão era o nosso.” Ou quando Alício fala da modificação da brincadeira depois da morte de um determinado integrante: “É. O Cavalo-marinho de Biu Alexandre, quando tinha o Luís, que morreu faz pouco tempo, era uma coisa, agora é outra. O do Biu Roque, quando tinha o banco com Mané Deodato, era uma coisa, morreu, virou outra. Vai se transformando”.

Ana Cristina Colla, ao analisar as contribuições da experiência com a brincadeira para a montagem com o grupo Peleja, ressalta que “eles já tinham uma unidade de grupo, que vinha dessa experiência da brincadeira”. Ela enfatiza ainda que “essa unidade de grupo não era só grupo no sentido de uma identidade, nada. É

de uma linguagem comum que então vinha de uma brincadeira comum, que isso dava, corporalmente, um código, ali, pra eles, que era interessante”. Ou seja, a vivência com a brincadeira também proporciona uma espécie de vocabulário comum que pode ser aplicado ao trabalho criativo em teatro.

A relação com o outro também inclui a platéia que, algumas vezes, é desafiada diretamente, e outras, indiretamente, a permanecer envolvida com a brincadeira. A presença dessa relação cria para o brincante a possibilidade de aprendizado da própria situação de jogo com o outro. A festa tem tal estrutura em que não há divisão entre aqueles que fazem e aqueles que assistem, conforme já foi explorado no primeiro capítulo deste trabalho.

Se, por um lado, essa comunhão entre brincantes e espectadores existe pela própria natureza da brincadeira, por outro, paradoxalmente, no caso da prática da brincadeira como caminho para o treinamento do ator, é possível perceber um desafio. Os brincantes brincam entre si e, em muitos casos, não estão preocupados em *atrair* o público para dentro da brincadeira ou em dar um caráter de excelência técnica espetacular a esta. Ou seja, é possível, por exemplo, acompanhar cenas inteiras da comédia do Boi sem que se consiga ouvir uma palavra do que os brincantes estão dizendo, simplesmente porque só tem um microfone para todos os personagens, como confirma Seu Betinho:

Eu disse: ‘Terezinha, tu me ajeita dois microfones, que só um não presta’. Num é muito bom, porque aí eu tô conversando com um microfone e tem que ter uma pessoa... Aí eu falo daqui e... pra ti me respondê... Então, a resposta é boa é um no outro. Tá entendendo?

Ana Cristina Colla também reflete sobre isso ao falar do Peleja.

Eles têm, entre eles, a relação, só que eu percebi, uma das dificuldades foi quando eles têm que botar essa relação pra fora. Uma coisa é você estar com os brincantes na mesma brincadeira, outra coisa é se relacionar com alguém de fora. Esse olho é um olho que eles não têm, que é um olho que constrange. [...] Eles já têm, naturalmente pela brincadeira, eu acho, essa abertura, essa presença. Que isso já vem da brincadeira, essa intensidade corporal, que é boa. Mas isso do jogar a cena direto, essa relação direta com o público, que para mim vem muito do clown, do palhaço, assim, esse jogo direto...

Todavia, vale a pena frisar que muitas brincadeiras têm sujeitos que são responsáveis por fazer a parte da relação com o público. É o caso dos palhaços: os Mateus, os Bastião, as Catirinas, os Pais Francisco, entre tantos outros. Eles têm, entre outras coisas, essa função da relação com o público. Ou seja, aproximam-se

desse elemento do clown, mencionado pela própria Ana Cristina. Seu Raimundo confirma isso ao ser questionado sobre se a Catirina tem função diferente de outros brincantes no Boi.

Tem. Faz graça pras crianças, quando pára a toada, aí tem que fazê aquelas paiaçada. Fazê a assistência rir, entendeu? Como ali, no Convento das Mercê, eu tava com boneco, as crianças num queriam mais me entregar o boneco. Aí foi o jeito eu ficar só na... Aí a menina disse: 'Não, deixa na mão deles'. Porque a gente, quando vai brincar, se... a gente vai agradar o público. Não pode também, coisa... Se o boneco tá... se o boneco tá na mão deles, aí, na hora que a gente for saí, leva o boneco. Mas a gente tem que fazê movimento. Não pode ficar parado. Fazê graça pro pessoal rir.

Dona Vitória também relata interação direta de sua Catirina com o público, ao ser questionada sobre suas conversas com as crianças da *assistência*: "Converso com elas. Quando elas não têm medo, aí eu levo lá pra roda as criança... Assim que é que a gente faz". Nas figuras dos palhaços, é possível perceber com clareza a presença do improviso. No entanto, a natureza do improviso, na brincadeira, é distinta daquela em que tudo é *livre* e o brincante pode fazer qualquer coisa. É um improviso que se estabelece a partir de elementos já construídos pelo fazer da brincadeira, as características daquele tipo de palhaço, o enredo e o mote sobre o qual ele deve improvisar. Pode-se traçar clara semelhança entre essa situação e aquela da Commedia dell'Arte em que os atores improvisam não exatamente as ações de seus personagens, já que são personagens fixos, mas a maneira como essas ações se combinam, criando variações diversas que respondem ao que a situação de jogo propõe.

Dona Vitória fala desse tipo de estrutura quando se refere ao improviso de falas de sua Catirina. Como é possível perceber no trecho de entrevista que se segue:

Joana: E as coisas que a Catirina fala, D. Vitória, é a senhora mesmo que bola e fala na hora?

D. Vitória: Justamente.

Joana: Cada um decide a sua fala?

D. Vitória: A sua... a sua... a sua... história. Eu tô ali, o boi é dele, o cavalo é meu, ou a burra. Eu tô ali, eu vou negociá com ele. Ver se ele quer ou se não quer. Aí ele diz que não quer, e eu teimo com ele, e ele não coisa. Às vezes, a pessoa... a Catirina tá buchuda. Aí o Pai Francisco vai lá falar com ele. Se ele não quer vender o boi, que a esposa dele tá grávida e desejou a língua do boi. Ele disse que ele não. Se ele não quer, eles roubam o boi pra tirá a língua pra ela não perder a criança.

Embora possa improvisar suas falas, o brincante conhece o contexto do enredo. Sabe que deve seguir aquele fio, ainda que possa segui-lo de uma maneira ou de outra. Não somente o enredo, mas algumas ações da personagem, como é possível ver na fala de Seu Raimundinho:

Joana: E eu vi que o senhor dançava sempre segurando o vestido, né?

S. Raimundinho: Pra dá mais impressão.

Joana: De Catirina.

S. Raimundinho: Porque a pessoa tem que fazê os elemento. Às vezes, na hora mesmo, a pessoa até inventa. Na hora da apresentação, a pessoa mesmo inventa fazê alguma graça, alguma coisa.

Outro exercício evidente de improviso que faz parte de muitas brincadeiras populares é o verso. Ele está presente no Cacuriá, no Carçoço e no Tambor de Crioula, por exemplo. Nelas, os cantadores devem improvisar seus versos dentro de uma métrica definida e, muitas vezes, de um mote pré-estabelecido. Nas oficinas ministradas durante a aplicação da pesquisa, o verso foi sempre um recurso utilizado. Esse uso tinha a intenção de adentrar o universo do improviso, mas também de ser um dos caminhos de trazer a voz para o jogo.

Além do improviso, da relação com o outro e da relação com o público, há também a relação com o espaço.

4.7 A Relação com o Espaço

Em geral, as brincadeiras pressupõem que o participante aprenda a se relacionar com o espaço definido para o brinquedo, a deslocar-se dentro dele e a jogar com os limites desse mesmo espaço. No caso do Tambor de Crioula, por exemplo, em que o espaço é mais restrito, além de fazer sua evolução pela área interna da roda, sempre em relação com o tambor grande, a coreira precisa também se relacionar com o limite formado pelo círculo em que estão as outras coreiras, de onde sairá aquela que irá interagir diretamente com ela. Para a coreira que está na roda, principalmente para a que está aprendendo a dançar, o espaço é uma segunda etapa de conquista. Primeiro será conquistada a relação com o ritmo-pulso e o tambor grande, em seguida, a relação com a outra coreira e, só então, a relação com o espaço. Não é raro perceber coreiras *iniciantes* perdendo o equilíbrio ou o passo ao arriscar o deslocamento pelo espaço da roda.

No caso do Boi, há um desenho no espaço para cada grupo de figuras. As índias, por exemplo, realizam seus passos e sua evolução sempre em grupo, deslocando-se por todo o espaço da brincadeira. Ao mesmo tempo, o boi e seus vaqueiros também circulam por esse espaço, com outros passos e outra dinâmica. Outras figuras também fazem seus passos e evolução, que têm que acontecer de maneira harmônica com o todo. Além disso, em grande parte dos folguedos populares, há uma clara definição do espaço de jogo, muitas vezes feita pela roda, pelo ‘cordão’ de bailantes ou por figuras que vão abrindo caminho no meio do público.⁷⁵

O Cacuriá, que traz passos coreografados, realiza diversas evoluções espaciais, em pares, em roda, em fila, ou simultaneamente em mais de uma dessas maneiras. Finalmente, o fato de a brincadeira geralmente acontecer na rua cria elementos de variação espacial, a partir dos quais a ação do brincante vai se aperfeiçoando, conforme já mencionado.

A relação com o espaço é um princípio que requer um *refinamento* de percepção. Durante as duas oficinas realizadas para a aplicação inicial da pesquisa, foi possível perceber que, quando era acrescentado o desafio do deslocamento pelo espaço acrescido de todas ou algumas das outras ações (canto, toque, dança), os alunos se perdiam. Especialmente na brincadeira do Bumba-meu-boi. Se conseguiam se deslocar no passo determinado, deixavam de tocar no ritmo. Se mantinham o ritmo, não conseguiam cantar e, frequentemente, perdiam a noção do espaço. Gradativamente, no caso da oficina de São Sebastião, os alunos foram ganhando consciência desse espaço. Isso pode ser percebido na fala de Ana Luzia Rodrigues Gomes, que diz: “Antes a gente não conseguia manter a roda, não conseguia se concentrar. Agora fizemos a Ciranda inteira juntos, sem a roda se perder”.

Sobre esse deslocamento conjunto pelo espaço na brincadeira do Cavalo-marinho, Juliana Pardo fala:

Mesmo os arcos, puxar os arcos, ou seja, cê tem... Eu tô mestrando, eu tenho um primeiro galante e um segundo galante. Tenho todo um cordão, né. Eu lanço aqui o arco, ele tem que entender, né, que ele tem que tá em relação comigo porque ele sabe que é pra fora. Se eu mando pra dentro, ele sabe que é pra dentro. Se eu cruzo aqui, ele sabe que esse é por dentro e esse é por fora. Ele tem que tá muito atento e

⁷⁵Esse é o caso, por exemplo, dos palhaços das Folias de Reis ou dos Caboclos de Lança do Cavalo-marinho.

os outros atentos a seguir ele como um relóginho, né. A gente trabalha muito essa coisa de um atrás do outro. É o relóginho. Não pode ter um mais atrás do que o outro. É muito legal, né, a distância entre eles é a mesma. O deslizar, o correr e deslizar que a brincadeira tem.

De fato, em muitas brincadeiras, a relação com o espaço está diretamente ligada à relação com o parceiro de deslocamento, bem como ao ritmo. Ana Cristina Colla menciona a relação com o espaço como uma das conquistas advindas da brincadeira, no caso dos integrantes do Grupo Peleja:

Então, tá nesse passo, de repente, todos têm que entrar no outro, todos têm que fazer tal coisa ou ir para o espaço. Então, eles têm uma noção espacial do conjunto, deles se equilibrarem nesse espaço e se moverem rapidamente, que se eu fosse trabalhar com ator que não tivesse essa vivência, eu acho que eu teria que construir primeiro.

A observação da diretora é um indício concreto da contribuição do contato com a brincadeira para a atividade dos atores do Peleja. Nesse caso, em relação à noção espacial e à agilidade de deslocamento. Pensar essa agilidade de deslocamento pelo espaço remete a outro princípio, que é a relação entre a base e o eixo do corpo, que são fundamentais para o deslocamento do ator.

4.8 A Relação entre Base e Eixo do Corpo

A fim de falar da *Relação entre Base e Eixo do Corpo*, é importante definir o que está sendo considerado base e eixo do corpo aqui. Como base serão considerados os pés, as pernas e o quadril. Como eixo, a coluna e a forma com que esta se estabelece como ligação entre os pés e o topo da cabeça.

Nos folgedos citados aqui como exemplo, para que o corpo seja capaz de deslocar-se pelo espaço em situação de brincadeira durante tanto tempo, é possível observar que os brincantes possuem base firme, proporcionada pela forma com que pés, joelhos e quadris se posicionam. O pé e os joelhos, na maioria das vezes, firmam o corpo em direção ao chão. No Tambor de Crioula, por exemplo, é possível perceber que as coreiras mais experientes dançam com o pé inteiro tocando o chão e com os joelhos levemente flexionados, de modo que a base permanece firme e possibilita inclusive movimentos velozes como o giro. O quadril acompanha esse movimento de pés e pernas e o eixo da coluna permanece íntegro, sem ser tenso. Algumas coreiras dão a impressão de deslizar pelo espaço da roda, pois o eixo da

coluna não oscila para cima e para baixo ou para um lado e para o outro, mas flutua sobre o movimento da base do corpo.

No Bumba-meu-boi, é possível perceber que a evolução de pés e pernas é o que define a diferença na movimentação de cada figura. Há figuras, como as índias e os caboclos de pena, em que o movimento de pés e pernas tem mais impacto sobre o chão, com saltos e deslocamentos velozes. Esse também pode ser o caso do miolo do boi, se o boi for mais arisco, e até das burrinhas. Outras figuras, como os chapéus de fita ou os cazumbás, apresentam movimentos mais contínuos e suaves de pés e pernas. No caso do quadril, este é a ligação entre a base e o eixo do corpo no movimento, e funciona quase como o leme de um barco, conduzindo o eixo pelo espaço. O cazumbá é uma figura cujo eixo do movimento está completamente concentrado no quadril, que conduz todo o seu deslocamento. Nessa figura, o quadril é inclusive ampliado pelo uso de um cofo, que é um cesto de palha de babaçu, típico do Maranhão, amarrado à cintura do brincante.

As brincadeiras de Carço e Cacuriá trazem momentos claros em que os brincantes, sem parar de dançar, alternam o corpo em pé e a posição agachada, o que exige bastante das pernas, pés e joelhos. Além disso, em algumas cantigas, é necessário movimentar o eixo do corpo, deixá-lo solto ou mole, sem com isso perder o equilíbrio. Nessas brincadeiras, a relação entre a base e o eixo também possibilita vários movimentos de braço. Sobre a dança do Cacuriá, Ana Luzia, da oficina de São Sebastião, comenta: “Eu acho o Cacuriá mais fácil do que a Ciranda, porque, na Ciranda, você tem que ter mais concentração. O Cacuriá é mais molejo no pé e na cintura. Também tem a dança, mas é mais fácil”.

Ao ser questionada sobre esses elementos no processo de montagem do Peleja, Ana Cristina Colla coloca:

Mas essa coisa que vc falou da base, quadril, coluna. Eu acho que isso tem bem presente, porque tem muito dessa necessidade também ali no Cavalo-marinho, né, no mergulhão, nos outros. Isso é muito presente. Então, eu vejo que é uma coisa que eles têm, sim, corporalmente. Que eu não sei se vem só da brincadeira, porque também vários ali vêm de uma história de dança, então... outra dança, que não necessariamente o Cavalo-marinho. Então eu não sei o que, dessa conquista, veio do treino com o Cavalo-marinho ou o que eles já possuíam ali no corpo deles, né. Mas dá pra ver pelo Lineu⁷⁶ também, que é da antropologia. Que ele tem isso.

Juliana Pardo, ao explicar elementos da brincadeira transpostos para o processo de treinamento, também menciona esse princípio.

⁷⁶ Lineu Gabriel Guaraldo, um dos integrantes do Peleja.

A gente fala muito da concentração de energia no abdômen, né. Então, a gente faz uns exercícios de dar enxada no chão, de agrupar aqui essa energia, de perceber isso. Que foi o que a gente começou a observar nos mestres, nos brincantes mais antigos da brincadeira. Foi o foco maior de pesquisa nosso. E ver que o tronco tem essa relação de não mexer. Eles não oscilam o nível aqui [mostra o movimento cima-baixo].

A investigação sobre base, centro energético e eixo do corpo está bastante presente nas metodologias de trabalho do Odin Teatret e do Lume, conforme brevemente mencionado no terceiro capítulo. Esse princípio é igualmente significativo no trabalho de Meyerhold, que também investigou intensamente o último princípio que será discutido, o do *Ritmo* e da *Musicalidade*. Tal princípio já foi citado e comentado no terceiro capítulo, além de ter sido brevemente mencionado no primeiro. No entanto, vale a pena voltar a ele por algumas razões, que serão expostas abaixo.

4.9 O Ritmo e a Musicalidade

Uma das razões para voltar a este princípio é o fato de o componente rítmico e musical da tradição popular estar, de alguma maneira, impregnado em toda a brincadeira. Sendo assim, ele permeia muitos dos outros princípios mencionados neste trabalho. É possível perceber essa musicalidade entranhada na brincadeira na fala de Seu Betinho a respeito do enredo do Boi. Em vez de simplesmente falar que o enredo será explicado, Seu Betinho faz questão de ressaltar que ele será cantado e mais ainda, que é o cabeceira ou cantador do Boi que deverá ser comunicado do motivo da promessa. Seu Betinho diz: “Então, o que que acontece? Com essa graça que tu recebeste, lá, tu tem por obrigação de contar tua promessa pro cabeceira. Aí ele vai cantá, explicando pro público... o porquê daquela... que tu deste aquela jóia”.

Vale ainda ressaltar esse princípio, uma vez que, nas duas oficinas ministradas, esse foi um grande desafio para os alunos. Poucos tinham experiência com a prática musical e muitos tinham pouca consciência e percepção rítmica. Todavia, se acreditarmos nas colocações de Meyerhold a respeito da suprema importância do trabalho rítmico para o ator, essa lacuna não é nem um pouco desejada. Talvez por isso, esse tenha sido um dos elementos mais trabalhados nas duas oficinas. É possível que, para que o ator trabalhe a partir das brincadeiras populares, além de obviamente ter que aprender os passos e as outras *regras* da

brincadeira para, então, começar a brincar, o domínio crescente do ritmo e da musicalidade sejam fundamentais.

Juliana Pardo fala da ligação entre o trabalho com o ritmo e aquele com a relação, tanto com o outro como com o espaço:

Quando a gente trabalha o mergulhão, a gente trabalha o mergulhão com bastão, jogar o bastão. Então, a gente tá trabalhando ali, ao mesmo tempo, o ritmo, pra que essa dupla... porque a gente faz em dupla e depois faz com várias pessoas. Mas, por exemplo, um exemplo de duplas. Eles tão trabalhando um ritmo, que eles têm que ter juntos, o mesmo tempo, né, o trupé tem que ficar no mesmo tempo. E o bastão, ele tem que ser lançado exatamente no momento certo. Então essa... eu tenho que passar pro meu companheiro o bastão no momento certo do trupé, se não, ele também vai se confundir. Existe uma relação do lançar o bastão, de passar o bastão, o bastão pro outro dentro de um tempo, então, aí a gente junta a brincadeira com um jogo de relação.

O exemplo citado por Juliana já se refere a uma atividade em que um elemento da brincadeira foi adaptado para o treinamento do ator. Ana Cristina Colla também menciona a ligação entre ritmo e relação com o espaço, ao falar do grupo Peleja:

Então, essa coisa espacial, eles tinham forte. Isso de mudar rápido de um passo para outro e se integrar. Uma coisa rítmica, né, que também é totalmente ligada a essa maneira de trabalhar. A dificuldade era a voz. Que é isso que eu falei. Porque eles não usavam a voz. Apesar de na brincadeira ter.

Ana Cristina Colla comenta a lacuna do trabalho com a voz, percebida nos integrantes do Peleja, embora ressalte que há trabalho com a voz na brincadeira. De fato, com exceção de um dos integrantes, a maioria do grupo não tinha experiência de trabalho com a voz e, nos ensaios presenciados, embora o grupo usasse a dança do Cavalo-marinho para o aquecimento, em nenhum momento usava as cantigas ou os toques.

Apesar de haver diferença entre a voz falada e a voz cantada, há elementos relacionados ao canto, na brincadeira, que podem se constituir em contribuição para a ação vocal do ator, e esse é mais um motivo para voltar ao princípio que está sendo discutido. É importante dizer que, se considerarmos corpo e voz como uma unidade, o trabalho rítmico das danças já estará, de alguma maneira, atuando sobre a voz. No entanto, alguns outros elementos, como as cantigas e toadas e o improviso de versos, podem contribuir ainda mais.

Ao cantar as toadas e cantigas para que todos brinquem, é necessário que o cantador faça sua voz chegar a todos e que ocupe todo o espaço da brincadeira.

Isso é um desafio se pensarmos que há sempre o som de tambores ocupando o espaço e que o canto tem que se relacionar com eles. Soma-se a isso o fato da disputa de versos, por exemplo, almejar sempre o eco daqueles que escutam, que podem reforçar ou não a *vitória* do cantador sobre o adversário, com risadas ou comentários. Sendo assim, o verso precisa ser ouvido por todos. Em última instância, expressar-se por meio do verso é uma maneira de colocar sua voz, de se manifestar, de fazer dito o que se quer dizer, ao modo da brincadeira.

Embora essa faceta não vá ser explorada aqui, é importante pensar o ritmo também, dentro das artes cênicas, como espaço. O ritmo está no espaço, na relação, no corpo. Por todos esses elementos e pelos outros mencionados anteriormente, o princípio do Ritmo e da Musicalidade talvez seja uma das maiores contribuições do brinquedo para o fazer do ator. Além disso, ele está conectado a todos os outros princípios discutidos anteriormente que, por sua vez, também estão conectados entre si.

O levantamento de todos os princípios acima é consequência do contato da pesquisadora com a brincadeira de diversas formas. Observando as brincadeiras nas comunidades brincantes; vivenciando a brincadeira do Boi, do Tambor de Crioula, do Carço e do Cacuriá; ministrando oficinas a partir das brincadeiras, ainda que em estágio inicial; observando a aplicação da brincadeira em processos de treinamento e criação para o teatro, bem como em outras situações ainda em andamento. No entanto, é extremamente importante ressaltar que uma grande vantagem da brincadeira e do universo da tradição e das culturas orais para o fazer do ator é o fato da brincadeira ser performática, estar no domínio da ação, que é o mesmo domínio do ator. Embora possamos teorizar a respeito, a fim de estudar o processo, todos os princípios levantados, no caso do ator, devem ser experimentados para que sejam de fato compreendidos.

Terminanças...

As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho.
(Mario Quintana)

Um passo a mais aponta os outros tantos que ainda podem ser trilhados. Esta pesquisa de mestrado, que antes de ser uma pesquisa acadêmica já era uma investigação forjada no ofício, segue em realização, em andamento. Assim, quaisquer conclusões delineadas aqui serão parciais. Indicações que poderão se aprofundar a partir de agora. Conclusões em sua natureza *reticente*, como diz Quintana.

As possibilidades de contribuições para as metodologias de formação e para os processos criativos do ator são muitas e variadas. Este trabalho não pretende, e nem poderia, de maneira alguma, apontar as brincadeiras populares como único caminho para a construção do processo do ator. Pretende, sim, ressaltar as riquezas que o aprofundamento do contato com as manifestações espetaculares da tradição brasileira pode trazer para o processo teatral, como mais um elemento de busca.

Os princípios levantados no quarto capítulo do trabalho: a *Repetição*, a *Presença* e a *Integração*, a *Precisão* e o *Risco*, a *Superação dos Limites do Corpo*, a *Relação com o Outro* e o *Improviso*, a *Relação com o Espaço*, a *Relação entre Base e Eixo do Corpo*, e o *Ritmo* e a *Musicalidade* são exemplos das riquezas que a brincadeira popular pode oferecer ao teatro. Contudo, é importante reforçar que, embora tais princípios tenham sido listados separadamente a fim de facilitar sua discussão, cada um deles está conectado com o outro. Todos eles estão inter-relacionados, tanto na experiência da brincadeira como no próprio fazer teatral. Essa percepção da conexão entre os princípios aponta para outra possibilidade de contribuição da brincadeira popular, que vai além dos elementos para o treinamento técnico. Certamente, trabalhar com danças, cantos, toques e brinquedos populares pode trazer acréscimos para o treinamento e para o processo criativo do ator. A interface com os elementos das brincadeiras populares pode ser ainda mais

abrangente, todavia, possibilitando uma maior consciência do próprio fazer teatral e contribuindo para o estabelecimento de conexões entre o todo desse universo e as partes que o integram. Muitas das colocações de Meyerhold, levantadas ao longo dos quatro capítulos, apontam para essa consciência em relação à aplicação dos fazeres tradicionais no teatro. Seu trabalho é uma evidência histórica de uma tradição na busca da tradição teatral e em outras tradições. Uma história que ainda pode ser muito estudada.

Contudo, uma aproximação do fazer dos brincantes não significa, de forma alguma, a transposição simples e direta da brincadeira para o espaço de trabalho teatral. Os universos são distintos ainda que haja equivalências. Embora vivenciar a experiência da brincadeira em seu contexto de origem possa contribuir e muito para o caminho do ator, essa experiência não pode ser simplesmente recortada e colada no contexto de treinamento para o teatro. Para que as brincadeiras se apliquem ao fazer do ator, é necessária uma mediação. Uma das indicações da presente pesquisa para tal mediação é o contato com metodologias já estabelecidas de treinamento e criação.

A mediação é necessária porque os universos são distintos. Se pensarmos nesses dois universos, veremos elementos que podem se encontrar ou distanciar, conforme a abordagem e a mediação. Um exemplo disso é a preparação do brincante para a brincadeira e a relação que essa pode ter com a formação do ator. A brincadeira traz em si a característica da repetição não mecânica, que se dá ao longo dos anos e anos de tradição e que forja uma espécie de treinamento que se dá no próprio fazer. A fala de Seu Raimundo, que diz: “Não, as’ez eu nim ensaio, porqu’eu já sei, né?”, é prova disso. O treinamento técnico do ator, por outro lado, na atualidade ocidental, muitas vezes, pressupõe um cotidiano de ensaios e repetições. Esse cotidiano também precisa encontrar seus caminhos para não ser mecânico, mas, muito comumente, não está inserido no mesmo *tempo* da brincadeira, que é um tempo longo, de vivências comunitárias que vão se estabelecendo ao longo de anos e anos, gerações e gerações. No entanto, embora essa situação de treinamento teatral na qual se entra em sala e treina, para depois começar a ensaiar e no final apresentar seja tão recorrente, principalmente nas últimas décadas, certamente ela não é a única possível.

Podemos ampliar a idéia de treinamento teatral se considerarmos que este se apóia em três elementos distintos: a memória, o conceito de vivência e o conceito de virtualidade. Ao treinar, busca-se uma vivência, ou seja, uma experiência que fica introjetada no consciente daquele que treina, guardada na memória do seu corpo. Essa memória/experiência permanece no corpo de forma virtual, ou seja, como algo que existe, mas não está atualizado. No momento da brincadeira ou da cena teatral, essa memória, essa virtualidade, passa por um processo de atualização. Uma atualização é sempre uma recriação, uma repetição em recriação, nela o passado vem até o presente e se atualiza. Nesse caso, a própria apresentação pode ser uma forma de treinamento. Essa ampliação do conceito de treinamento é um dos exemplos de onde a mediação entre o universo da brincadeira popular e o do teatro pode atuar, numa busca cuidadosa de equivalências entre os dois mundos, para que os princípios presentes nas brincadeiras dialoguem com o cotidiano de trabalho do ator. Assim, a brincadeira pode iluminar o treinamento, que, por sua vez, pode apontar caminhos para o aprendizado e utilização da brincadeira.

As aplicações realizadas durante a pesquisa, bem como os processos de montagem observados, são propostas iniciais de construção dessa mediação. Durante as experiências de aplicação nas oficinas, houve mais oportunidades de vivenciar a utilização de elementos da brincadeira como suporte para o treinamento do que para a criação em si. Talvez isso tenha acontecido inclusive pela própria natureza do treinamento, que é uma etapa fundamental de trabalho e que contribui para que a etapa de criação para a cena seja uma conseqüência. Contudo, a aplicação da brincadeira no processo criativo pôde ser observada claramente nos dois percursos de montagem acompanhados em Campinas, tanto do *Peleja* quanto do *MunduRodá*.

Ainda sobre o processo criativo, é importante deixar claro que a proposta não é restringir a aplicação metodológica da brincadeira a processos de montagem cuja temática tenha relação com o universo das culturas populares. Muito pelo contrário, a hipótese, que teve um começo de confirmação no acompanhamento da montagem de *Gaiola de Moscas*, é de que o treinamento realizado e o material coletado a partir de uma metodologia que inclua a brincadeira popular seja aplicável na criação de qualquer tipo de espetáculo teatral.

No que diz respeito à etapa de formação e treinamento do ator, uma das constatações da pesquisa está relacionada à necessidade de vivenciar a brincadeira

passando por todas as suas etapas (cantar, tocar, dançar e relacionar-se ao mesmo tempo), inclusive pelo trabalho com os palhaços. Foi possível perceber essa necessidade desde as oficinas realizadas em Brasília, quando os alunos relatavam o desafio de apropriar-se da característica de simultaneidade da brincadeira. Tal percepção ficou mais ressaltada no contato com os grupos de Campinas que relatavam a falta de elementos, no treinamento com a brincadeira, que proporcionassem o contato direto com o público. A experiência com os palhaços ou as figuras da brincadeira pode cumprir essa função, uma vez que, dentro do brinquedo, esses personagens têm justamente a incumbência de estabelecer a ponte com a platéia.

Recentemente, já em fase de revisão da dissertação, foi aplicada pela pesquisadora uma oficina de Teatro e Cultura Popular, no Projeto Gente Arqueira, do Conjunto Cultural da Caixa, em Brasília (DF). Nessa oficina, foi possível vislumbrar frutos iniciais da proposta de trabalho com os palhaços do folguedo do Boi, como é o caso da Catirina. A utilização dos palhaços da brincadeira como mais um elemento para o desafio do ator ainda não havia sido realizada durante as outras oficinas, porque a percepção da sua pertinência foi acontecendo ao longo da busca que se deu no Mestrado. A aplicação realizada nessa última oficina ainda não foi aprofundada, mas já apontou novos desafios para a continuidade da investigação. Embora ela tenha acontecido no período final da elaboração da dissertação, não sendo mais possível incluí-la nos dados que constituíram os capítulos, vale a pena mencioná-la mais demoradamente aqui nas considerações finais, uma vez que seu planejamento e condução já são resultado das conclusões construídas a partir das oficinas que fazem parte da pesquisa, bem como das observações realizadas em Campinas e de toda a reflexão e discussão desde o começo da investigação.

A oficina foi realizada de 17 a 20 de outubro de 2006, com 12 horas de duração, sendo três horas por dia, em quatro dias seguidos, e teve como participantes principalmente atores e estudantes de teatro. O planejamento diário do curso está no anexo 3 desta dissertação. Os alunos tiveram, nos primeiros três dias, contato com brincadeiras como a Ciranda, o Carçoço e o Boi. As atividades propostas pretendiam provocar a experiência de dançar, cantar, tocar e improvisar verso.

Cada uma dessas experiências era abordada com a ênfase nos princípios mencionados no quarto capítulo deste trabalho. Ainda que tenham sido poucas horas de trabalho com cada brincadeira, ficou claro que o que era conquistado na

vivência com uma brincadeira acrescentava muito à vivência com o próximo brinquedo proposto. Todavia, o grande acréscimo dessa oficina para as conclusões da pesquisa foi o fato de, ao longo da vivência com as brincadeiras, ter sido possível propor a coleta de matrizes corpóreo-vocais individuais,⁷⁷ que posteriormente puderam ser aplicadas em um primeiro exercício de cena.

Para esse exercício de cena, além das matrizes nascidas a partir da experiência com a dança, o ritmo e a relação com o outro e com o espaço, foi coletado também um material bastante rico, advindo do contato com a personagem Catirina. Esse contato foi todo conduzido partindo do mito do Boi e da barriga da personagem e, posteriormente, da junção disto com o material coletado com as danças. A coleta gerou um curto repertório capaz de servir para a construção de uma primeira seqüência individual de ações. Tal seqüência foi então aplicada à figura da Catirina de cada um, servindo de suporte para que, um de cada vez, os alunos pudessem viver a experiência de, com alguma mediação e, em alguns casos, em relação com outras *Catirinas*, estar em cena diante do público, ainda que, nesse primeiro momento, o público fosse composto apenas pelos outros alunos participantes do trabalho.

O momento em cena diante do público revelou a possibilidade do jogo e do surgimento de novos elementos, uma vez que os atores não precisavam se preocupar com algo a ser feito na cena para atingir o público, pois sabiam que deviam fazer o que já haviam construído ao longo da semana com as brincadeiras. Cada um tinha algo a mostrar e, enquanto revelava sua construção, partia de um trilha seguro para se relacionar com a platéia.

A experiência de observar os resultados dessa nova oficina foi animadora e estimuladora da continuidade da investigação. Certamente, as descobertas que despontaram durante a pesquisa precisam ser aprofundadas, mesmo porque, a oportunidade de vivenciar a brincadeira por um período mais longo é que pode construir a autonomia necessária para que cada ator transite nela e cresça a partir da mesma, descobrindo novas maneiras de incluí-la no processo de treinamento e de criação. Como uma próxima etapa, a intenção é criar um laboratório de investigação cujo trabalho possa acontecer a médio e longo prazo, com um grupo de atores e/ou estudantes de teatro, que possa aprofundar a prática das brincadeiras

⁷⁷ Entendendo por coleta a apropriação e metodologização de elementos que dão subsídios para a criação de matrizes corpóreo-vocais (Hirson, 2003, 07).

maranhenses investigadas, no trabalho de treinamento e, conseqüentemente, no processo de criação. Tal laboratório poderia, ou não, ser estruturado em parceria com a Universidade e, quem sabe, trazer ainda a possibilidade de troca e inter-relação com pesquisadores que têm investigado outras brincadeiras populares, como é o caso de Juliana Pardo, Alício Amaral, Jesser de Souza ou do grupo Peleja.

Os possíveis desdobramentos citados surgem do fato da pesquisa ter, além de ativado e mostrado caminhos para uma continuidade animadora, apontado possibilidades de dialogar, e quem sabe até contribuir, com outras pesquisas nessa direção. Os interlocutores para esse diálogo podem estar relacionados com o teatro e a arte do ator, mas também com o riso, o cômico, o caráter de transgressão e discurso social da brincadeira, entre tantas possibilidades. Mas essas serão outras histórias...

Ao longo da etapa da pesquisa que aqui se encerra, muitas questões foram respondidas e outras suscitadas. Catirina e seu ventre grávido foram perdidos e reencontrados, foram alimento e alimentados. Alguns pontos foram esclarecidos e outros permanecem buscando compreensão. Pesquisa e pesquisadora se reestruturaram à medida que o processo avançava. Isso se deu também na relação da pesquisadora com os próprios brincantes. Muitas vezes, surgiram desafios a respeito de como aprofundar a relação com o universo da pesquisa sem correr o risco da apropriação indébita, de “tumá”, como bem diz Seu Betinho, já que, com o estabelecimento de inevitáveis vínculos afetivos entre as partes envolvidas, talvez os brincantes *abram a guarda* em relação ao seu saber. É possível que a única maneira de não estar paralisado por esse impasse seja acreditar na abordagem que traga em si a disponibilidade para a troca feita com respeito, grande questão quando pensamos na relação com a alteridade. A pesquisa optou, então, por considerar todas as partes envolvidas menos como *outros* e mais como *próximos*. Pensado em *próximo* como aquele a quem eu afeto e por quem me deixo afetar, já que este caminha comigo. Com muito respeito, sempre.

Dessa maneira, guarnecidos de um percurso inicial de desafios ávidos dos próximos passos, Catirina, o Boi e sua rica vizinhança seguem para brincar de teatro. Êêê Booooooooooi!

*Lá vai meu Boi levantando poeira
Vem ver, morena, no descer da ladeira
Brilho da Noite brilha como brilham as estrelas
(Toada de Boi de Graça Reis)*

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. “O Aleijadinho”, *in Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1975.

_____. “O Movimento Modernista” *in* BERRIEL, Carlos Eduardo (org). *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, nº 1, ano 1, maio de 1928.

ANDRADE, Mario de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ANTES – *Histórias da Pré-história*. São Paulo: CCBB, 2004.

AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: Ed. Alcântara, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Tradução: Yara Frateschi. Brasília: EdUnB, 1993. 3ª edição.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas: Ed. Hucitec/ Ed. Unicamp, 1991.

_____ e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*. Tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão). Campinas: Ed. Hucitec/ Ed. Unicamp, 1995.

BARROSO, O. “Incorporação e memória na performance do ator brincante” *in* Teixeira, João Gabriel L. C. (org.), *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS – UnB, 2004.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do Teatro Negro Brasileiro*, *in*: *Sociologia*. Org. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Ática, 1983.

BAUMAN, Richard (org.). *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainment – A communications centered handbook*. New York: Oxford University Press, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol.I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso – Ensaio sobre a Significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BONFIM, Manuel. *América Latina: Males de Origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

BONFITO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BUENO, André Paula. *Bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin, 2001.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Tese de doutorado defendida na PUC – São Paulo em 1994.

BRAUN, Edward. *Meyerhold on Theatre*. London: Methuen Drama, 1991 (2nd edition).

CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz: O teatro do povo do Nordeste*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: [s. n.], 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

_____. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001 (5ª ed.).

CAVALCANTI, Maria Laura “Mito e rito no Folgado do Boi: um exame das narrativas ‘do auto’”. Trabalho ainda não publicado, apresentado no XXIX Encontro Anual da Anpocs – 2005.

COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em 2003 (ainda não publicada).

DELEUZE, G. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4, São Paulo: 34, 1997.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução: Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. Tradução: Marilena Chauí et all. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S. A. – Imesp, 2001.

_____. *Corpos em criação, café e queijo*. Tese de Doutorado apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em 2004 (ainda não publicada).

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *Microfísica do Poder*. Tradução: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1979.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1977.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes. 1997.

GEERTZ, Clifford. *O saber local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2003 (6ª ed.).

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em 2003 (ainda não publicada).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORMIGON, Juan Antonio de. *Meyerhold: Textos Teóricos*. Tradução: J. Delgado, V. Cazcarra, J. L. Bello, José Fernández. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999. 4ª edição.

IANNI, Octavio (org.). *Florestan Fernandes*. São Paulo: Ática, 1987.

LAW, Alma e GORDON, Mel. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor training in revolutionary Russia*. North Caroline: McFarland and Company, Inc., Publishers, 1996.

LIMA, Carlos. “O universo do Bumba-meu-boi do Maranhão” in NUNES, Izaurina (org.). *Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. São Luís: CMF, 2003.

LIMA, Luís Costa. *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MANNHEIM, Karl. "O problema da Intelligentsia" in *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARANHÃO, Fundação Cultural. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. *Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. São Luís: Lithograf, 1999.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NUNES, Isaurina de Azevedo (org). *Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. São Luís: CMF, 2003.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OLIVEIRA, Andréa. *Nome aos bois – tragédia e comédia no bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: [s. n.], 2003.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização: Fátima Saadi. Tradução: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/ Letra e Imagem, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. "Idéias importadas: um falso problema?". *Caderno IPRI*. nº 15. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 1994.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular - Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, 39.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Hermano. "A circulação da brincadeira". Artigo publicado na *Folha on Line* em 14 de fevereiro de 1999.

VIEIRA, Frei Domingos. *Grande Dicionário Português*. Porto: Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1873.

VILLALTA, Luiz Carlos. "Uma Babel Colonial" in *Nossa História*, Ano 1, nº 5, março de 2004. Ed.Biblioteca Nacional.

VILLAR, Fernando Pinheiro. performanceS in Carreira, André L. A. Nunes (et all). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE – UFMG, 2003.

VILLAR DE QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro. *Artistic interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979 – 1989)*. Tese de Doutorado apresentada na University of London em 2001 (ainda não publicada).

WITCOMBE, Chistopher. "The Venus of Willendorf", in *The Scout Report for Social Sciences*. Virginia: Sweet Briar College, 2000.

ZEAMI in GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami, cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Entrevistas realizadas pela autora

- Entrevista realizada em 20 de janeiro de 2004, com o brincante de Bumba-meu-boi Herbert Reis (Seu Betinho), do Boi da Fé em Deus, sotaque de zabumba, em São Luís (MA).
- Entrevista realizada em 21 de junho de 2005, com a brincante de Bumba-meu-boi Vitória Leal dos Santos (Dona Vitória), do Boi da Liberdade, sotaque de zabumba, em São Luís (MA).
- Entrevista realizada em julho de 2004, com o brincante de Bumba-meu-boi, Raimundo de Jesus (Seu Raimundo), do Boi da Floresta, sotaque de baixada, em São Luís (MA).
- Entrevista realizada em 01 de setembro de 2006, com os atores-brincantes Juliana Pardo e Alício Amaral, do grupo MunduRodá, em Campinas (SP).
- Entrevista realizada em 30 de agosto de 2006, com Ana Cristina Colla (Lume) sobre o processo de montagem do espetáculo 'Gaiola de Moscas', do grupo Peleja, em Barão Geraldo, Campinas (SP).

Sites consultados

- www.folhaonline.com.br
- www.jangadabrasil.com.br/dezembro16/cn16120b.htm
- www.odinteatret.dk
- www.khatakali.net
- <http://www.odissi.com.br/katakali.htm>
- <http://www.kathakalschool.com/index.html>
- www.lumeteatro.com.br
- www.meyerhold.org
- <http://www.teatrobrincante.com.br/>
- www.antonionobrega.com.br

ANEXOS

I – Entrevistas

II – Questionários e Depoimento

III – Planos de Aula

IV – Imagens Videográficas (DVD)

ANEXO I

Entrevistas

Entrevista realizada em 20 de janeiro de 2004, com o brincante de Bumba-meu-boi, Herbert Reis (Seu Betinho), do Boi da Fé em Deus, São Luís – MA

(A gravação inicia-se com a conversa já começada...)

Joana: Irmão de Baé?

S. Betinho: Irmão de Baé, filho de Tônico. Tá até ali, agora.

Joana: Então... A gente... ãh... lá... foi lá no Mimo de São João pra tentar convencer D. Maria da Paz a começar a fazer o Cacuriá de novo. Porque lá no Ivar Saldanha, eles brincam o Cacuriá também do jeito que era. Só que agora eles não tão mais brincando.

S. Betinho: Porque lá que nasceu o Cacuriá.

Joana: Pois é.

S. Betinho: E o Cacuriá verdadeiro tá em Brasília.

(Risos)

S. Betinho: Isso eu te digo, porque eu sei.

Joana: É. Porque agora, aqui, é... começou a ficar esse Cacuriá como é o Cacuriá de D. Teté.

S. Betinho: Isso aí num é Cacuriá, né não. Eu disse assim... eu digo... óia, eu brinquei Cacuriá mui'tempo, muito tempo. Aquele Cacuriá era o Cacuriá de S. Lauro. Quando eu ensaiava o Cacuriá, era cum uma varinha assim. Aí, se você errasse um passo, ele num tinha nada que falá pra ti. Ele dava na tua perna cu'aquela vara. Cê tá entendendo?

Joana: Tô entendendo.

S. Betinho: Então, aí era lindo. O Cacuriá era muito lindo, pequena, muito lindo. Fundado de Cacuriá... fudadô, que eu sei, é Zé Henrique, que mora lá perto, a Inês, muié dele, a própria D. Teté, que era... era caixeira. Nunca dançou Cacuriá.

Joana: Foi caixeira lá cinco anos, né?

S. Betinho: E Maria de Vidinha.

Joana: Ela tava lá. Eu dancei com ela naquele dia.

S. Betinho: Eita, preta dançadêra de tambô! Esses foram fundadô de Cacuriá. Aí, quando eu cheguei, ia fazer uns três anos que eles tavam botando, e eu comecei brincar junto cu' eles. Aí, depois, eu cansei.

Joana: Do Cacuriá?

S. Betinho: É, mas aí, eles num me deixavu pará. Doca brincô Cacuriá. Por isso que eu te digo que o original tá lá. Ô, Doca...

Joana: D. Elisene.

S. Betinho: Elisene, a filha de Elisene.

Joana: Qual das duas? Quita ou Cristiane?

S. Betinho: A mais velha, que é dela cum Antero.

Joana: Eliane.

S. Betinho: Cê tá entendendo? A filha dela. E as sobrinha, as prima dela (trecho incompreensível). Quando eu cheguei pra brincá o Boi de Lauro, Antero tinha saído do Boi. Antero era Pai Francisco do Boi. E eu vim brincá o de Canuto, na Vila Paz, que Manoel tarra brincanu lá na época. Aí ele me chamô, mandô me chamá, e eu vim brincá o de Canuto. Nós viemo... parece que umas dez pessoas, brincá o de Canuto, que era de Mizico, que meu padrinho também era padrinho do Boi de Canuto. Aí quando... No outro ano, eu fui mimbora. Aí foi o tempo que Antero saiu do de Lauro e Manoel foi pro de Lauro. É que ele não brinca aonde não faça o Auto.

Ele... se num quisé fazê, mas ele memu dá uma demonstração, cantano, chamano vaqueiro pra conversá. Então, aí, Lauro me ofereceu... me fez uma proposta. Pagava o alugué de casa cum 3 meses, pra mim vim com a família. Aí eu vim.

Joana: Que ano foi isso, Seu Betinho?

S. Betinho: Parece que foi... mil novecen... mil novecent'setenta e dois.

Joana: Ah... Faz tempo já, mais de 30 anos.

S. Betinho: E aí eu vim. Engraçado que eu disse que eu nunca me vinha morá na cidade. Que a muié, logo que eu casei, a muié disse que queria vim, e eu disse que eu não vinha sem um fio. Por isso que eu digo assim, que às vez a gente passa pelum... pelo uma provação. Eu disse que eu num vinha, que eu num tinha condição de vivê na cidade. Que eu num tinha nada pra vivê na... Como que eu ia vivê na cidade? Se eu sabia só roçá, prantá roça. E depois, São João disse: "Espera aí". Quando eu tinha deiz filho, ele me mandô pra cá.

Joana: Dez filhos, já?

S. Betinho: Tu tá entendeno? Ele me mandô pra cá.

Joana: Com todo os filhos?

S. Betinho: Então de pesca eu não podia viver. Eu não tinha condições de viver eu só com a mulhé. E... vim. Graças a Deus, criei meus filho. Comprei uma casa, lá no Monte Castelo. Então é por isso que eu digo que, às vezes, as pessoas que têm uma devoção, ele acreditano, e siguino normalmente aquela determinação, ele consegue aquilo que o santo tem prometido pra ele.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Mas se ele não seguir, ele termina se apertano e vivendo apertado todo tempo. Eu vim pra cá, graças a Deus, num teve muito isso. Quando eu cheguei, aí eu fui brincá o Boi de Lauro. Eu vinha eu só. Tinha dois rapaz que brincavam com Antero, e que eles eram acostumado, cada qual sê, digamos assim, o chefe de uma matança.

Joana: Certo.

S. Betinho: Um dia, eu cheguei, filha, e topei uma barreira muito pésada com eles. Só é que, pra mim, num tem distância. Tá entendeno? Eu cheguei e procurei amizade com eles e... procurei eles, porque lá no meu interior é assim. A gente... uma équi... é uma equipe.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Então aqueles que trabalha nim uma, trabalha nas três ô nas quatro. E aí, se de um sai como chefe de um... de uma ô de outra, que aí a disputa fica bunita, um pra não perdê pro outro.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Então é por isso que nós num temo quase que... nem Pai Francisco nem Mãe Catirina certa lá no interior, porque... um sai de Mãe Catirina na matança do Boi. Tu tá entendeno? Então...

Joana: Hum-hum. Isso lá em Guimarães?

S. Betinho: Lá. Tu tá entendeno? E aí eu... Quan chegô aqui, eu... chamei ele, contei qual a minha matança, como eu queria fazê, que eles chamam de Auto. Eu chamo é matança que assim que eu aprendi.

Joana: Certo.

S. Betinho: Então... eles num ligaru importância. Aí, também, me contaru a deles tudin, aí eu me preparei também pra uma hora que eles me chamasse. Mas aí,

quano foi véspera de São João, a gente foi brincar. Aí eles fizeram, lá na sede, eles fizeram.

Joana: Certo.

S. Betinho: E eu não tive tempo de fazê a minha. Aí, dia de São João, a gente foi pro João Paulo, pra casa de um curador que tinha lá pra o Museu Cupertino. E a primeira matança era minha.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Nesse tempo, Doca ainda num tava lá. E... na hora, eles não quiseru sair comigo, porque diz que... eu era... eu tinha ido pa tumá... tinha vindo pra tumá o lugar deles. Aí ninguém quis sair comigo. Aí eu investi a matança depressinha. Eu digo: eu num ten' medo disso, eu vou saí, vou fazê eu só. Aí eu investi a matança, que era pra saí o homi na frente, né? Aí eu investi depressinha e saí como muié, como Mãe Catirina, no começo. E...

Joana: E aí Mãe Catirina é que foi na frente?

S. Betinho: Foi. Aí na segunda, já a segunda parte, eu fiz de Pai Francisco.

Joana: Aí o senhor fez as duas partes? Pai Francisco e Mãe Catirina?

S. Betinho: As duas partes: Pai Francisco e Mãe Catirina. E... dei conta do recado. Peguei um garoto e butei junto comigo pra fazê lá uma, uma parte que tinha que sê feito cum um garoto. E fiz. Fiz e aí todo mundo apraudiu foi muito. Aí, na hora que... eles foru fazê a deles, aí num... eu num saí também.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Não deu certo aí. Mas Seu Lauro, Seu Lauro não aceitava polêmica na brincadeira. Aí ele disse: "Óia, amanhã eu quero vocês... o Boi vai saí oito hora, e eu quero todo mundo, cinco e meia da tarde, lá na sede". Aí, cinco e meia, a gente se apresentô, aí ele pulou, aí disse pra eles: "Óia, eu tô mandano buscá mais um. Eu não quero tirá dois ô três. Agora, vocês é que sabe, porque, dentro da minha brincadeira, isso aqui é uma irmandade. Eu quero união. E se eu mandei buscá mais um, é porque eu quero mais um. Eu não quero diminuí. Que saí um, eu quero substituí ele". Aí, pulo neles, eles tamém tudo procurarum jeito. Aí eu garrei e fui ajeitá a matança deles tudin. Pra podê a gente... Aí, daí pá frente a gente... eles num tiverum mais polêmica e, às vez, quando eu num saía na deles, eles ficavam brabo.

Joana: Hum-hum. Aí o senhor ficou dez anos saindo de Mãe Catirina?

S. Betinho: Dez anos... Aí eu... lá no interior eu saí... que eu brinquei dez anos.

Joana: Ah, tá. Antes de vir pra cá...

S. Betinho: Agora, depois que eu vim pra cá, aí eu... num tem distância, porque, às vez, eu sô obrigado a fazê eu só. Aí eu... eles... aí eles cortaru. Tu sabe porque que desapareceu isso? O Auto, eles não fazem aqui?

Joana: Por que?

S. Betinho: Porque os artistas tão quereno... de teatro, dessas... Eles tão querendo tumá. Tuntal que aqui já teve o *Catirina*.

Joana: Aquele: *O Sonho*... né?

S. Betinho: É. Que quem ensaiô fui eu.

Joana: Hum.

S. Betinho: Ensaiei pra Chico Maranhão. Tá entendeno? Eu que ensaiei... pra ele. Aí ele queria era disse que butá *Desejo de Mãe Catirina*. Eu digo: "Não... Tu num pode, que o *Desejo de Mãe Catirina* é nosso. Então tu bota *Sonho de Mãe Catirina*". Tá entendeno? Aí eu que ensaiei aqui. Tava tud'errado.

Joana: Hum... Eles fizeram tud'errado?

S. Betinho: Tud'errado.

Joana: Por que?

S. Betinho: Porque o boi morria e eles cantava o urrou. Eu digo: “Tu já viu quem morre ví ressuscitá? Só um... ressuscitou”. Eu digo: “Se vocês num sabe o que fazê, procuru pa quem sabe”. Porque, às vezes, filha, tu te atrapaia mais é porque... tu vem... antes de tu... aem vez de tu falá com quem faz, tu fala com quem olha e qué aparecê em cima de quem faz. Tá entendeno? Então, veja bem, se tu procurá quem foi Mãe Catirina antes...

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Eles num vão te dizer. Tá entendeno?

Joana: Claro.

S. Betinho: Se tu procurá quem foi o Pai Francisco, o que foi ele antes, eles num vão te dizer. Tá entendeno?

Joana: Certo. É, eu entendo isso, Seu Betinho.

S. Betinho: Então... É, é, minha fia. Se tu procurá... E digo assim... porque o que tu vê eles dizere aqui é assim: “Mãe Catirina desejó comê a língua do boi e... e matô o boi do patrão”, mas tu num vê ninguém apresentá.

Joana: Certo.

S. Betinho: Tá entendeno? Então esse é que é o importante. É por isso que eu tenho, este ano... Este ano, se eu... eu num vô faze no Boi de D. Terezinha, mas se eu tiver condição, eu vou fazê. Porque, lá em casa, eu vou fazê um Boi de verão, pra me apresentá como eu quero.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Tá entendeno? Como eu quero...

Joana: E, Seu Betinho, qual que é a diferença entre Pai Francisco e Mãe Catirina, assim, a função no Auto? Porque o senhor falou que o senhor saiu como Mãe Catirina na frente, naquela vez que não pôde... E Pai Francisco vai na frente? Vai na frente mexendo com o público? Falando com todo mundo? Mãe Catirina brinca com o público também? Ou não brinca? Que que tem de diferente nos dois?

S. Betinho: (trecho incompreensível) eu vou te dizer. Porque... o negócio é de cada qual na sua função, mas todo mundo tem que mexê com o público.

Joana: Hum.

S. Betinho: Cê tá entendeno? Óia, aqui a gente num fazia o Auto. E eu ficava com raiva, porque todo o Auto que eu faço, o primeirinho... é ensinado através de sonho.

Joana: Certo.

S. Betinho: O Auto principal que eu faço é ensinado através de sonho. A pessoa vem e me ensina, do Auto. Todo o Auto pra fazê e mais a música. Tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: E nesse ano, eu ensaiei uma, e... na hora que num... a gente num faz. Aí eu fiquei agoniado, porque, quando eu não faço, eu me atrapaio, eu fico agoniado. E nós viemo aqui. Agora eu vô te dá uma demonstração do que eu fiz aqui, que tu vai entendê.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Um pouco de como é.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Aí eu vim. Eu disse: “D. T...” Eu disse: “Terezinha, tu me ajeita dois microfones, que só um não presta”. Num é muito bom, porque aí eu tô conversando com um microfone e tem que tê uma pessoa... Aí eu falo daqui e... pra ti me respondê... Então a resposta é boa, é um no outro. Tá entendeno?

Joana: Claro.

S. Betinho: Aí tem que levá o microfone de um pra outro. Então eu disse: “Não”.

Joana: É. Aí perde muito tempo, né?

Seu Betinho: É. Aí eu disse: “Tu me ajeta dois microfone”. Aí ela ajeto. Conseguiu dois microfone. Eu digo: “Hoje eu vou fazê só o começo”.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Mas eu vô tê que mostrá. Aí não tinha a pessoa pra saí de Mãe Catirina. Quem ia saí era uma filha de Zezinho, que eu consegui. Que é o cabeceira, o outro cabeceira do Boi de Terezinha, que...

Joana: Certo.

S. Betinho: Então, quando nós chegamu aqui, aí tava... é muita gente, muito turista, pessoa de fora e... eu... vim e disse prá menina... digo: “Oia, tu vai logo te preparano que nós vamô saí no início”. Aí ela... E fui me embora pra lá, ajeta minhas coisa. Aí quando eu voltei, que ele cantô o *Lá vai*, eu voltei e, quando cheguei, ela tá no cordão. Que ela era índia, né?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: “Escuta, eu num mandei tu troca a roupa pra nós saí... pra ti saí comigo?”, “Não, mas o Tônico...”, o pai de Baé, “disse que num vai fazê”. Eu disse: “Vai. Tu num vai, mas eu vô”. Aí eu saí na frente como Pai Francisco.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Tá entendeno? Aí que que eu fiz? Eu ia saí... ela ia saí primeiro, a Mãe Catirina, né? Aí que que eu fiz? Eu saí na frente como Pai Francisco. Eu ia saí por último. Aí eu saí. Preparei. Quando eles fizeram o círculo, que mandaru busca o boi, eu entrei, procurano ela. Se eles num me davu notícia, se num tinha aparecido uma mulhé assim, com um comecinho de bucho.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Não era um... inda num tava um bucho tão grande.

Joana: Certo.

S. Betinho: Mas já tava um comecinho assim. Diz: “Não. Aqui não apareceu essa muié”. “Uma baixa, fina...”.

Joana: Hum.

S. Betinho: “... grossa no meio, porque o bucho já tá saindo. Não pareceu essa muié aqui?” Disse: “Não”.

Joana: Já foi fazendo graça, né?

S. Betinho: Porque essa é a importância do Pai Francisco.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Ele disse: “Siô, e comé que você perdeu essa muié?” Eu digo: “Não, siô, num perdi. A muié agora, depois que comê a ficá assim, com esse bucho desse jeito, ela comê já comê u’a porção de coisa”.

Joana: Hum.

S. Betinho: “E aí ela tava de que desejano comê um negócio, e eu saí atrás, pra mim trazê pra ela, e quando eu chego em casa, num acho a muié”. Aí ele disse: “Ih, siô, tá ruim. Essa muié ainda não apareceu ainda, não”.

(risos)

Seu Betinho: “Siô, se essa muié aparicê aqui, visse? Vocês cumodum ela aí e telefona pra mim”. Aí ele disse: “Siô, e qual é o número do seu telefone?” Eu disse: “É 245, 00, não sei aonde”.

(Risos)

S. Betinho: Aí ele disse: “Siô, tá certo”. Aí eu saí atrás da muié, pra lá. E quando eu saí, aí eu tiro a roupa do... que eu tava vestindo de homi, bem no meio assim, de onde tinha até uma japonesa.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: E eu comecei lutá pra me vestí. Tirei o... Fiquei só de calção e aí comecei lutá, p'quano eu peguei o vestido pa me vestí, aí eu comecei como quem tava me atrapalhando. Dig': "Criança, me queba um gaio aqui, depressa".

Joana:(Risos).

S. Betinho: É'dis: "Que é?", "É, pq'eu tô costumado vestí só de baixo pra cima, agora, esse aqui tá pa vestí de cima pra baixo, me dano uma luta do diabo". (Risos) Aí veio duas japonesinha me vestí, né? Aí me vestiram, pegaram um rosário grande que eu tinha, umas coisas, botaram ni mim. Agora, queriu tirá uma foto. Eu só com o preparo, sem a máscara. Disse: "Não, vocês num querem tirar a máscara do... Vocês qué tirá a máscara da Mãe Catirina, num é?". Disse: "É". Eu digo: "Então... então é com a máscara que vocês querem (trecho incompreensível)". "Não, nós queremos é sem". Aí eu num quis tirá. Então aí, nessa hora, eu entrei, já como Mãe Catirina, procurano o marido.

Joana: Hum.

S. Betinho: "Dona, seu marido passô". Ele disse: "Dona, seu marido passô aqui".

Joana: Hum.

S. Betinho: "E... procurano você". Aí ela: "(trecho incompreensível) minha cabeça tá me doendo. Ele num tá procurano eu".

Joana: (Risos).

S. Betinho: Disse: "Não, mas ele tá procurano uma mulhé que diz que tá meia grossinha no... no meio". Disse: "É, é. Num é eu, não".

Joana: (Risos).

S. Betinho: "Eu vô atrás desse cara pá cá, porque esse cara tá ficano cheio de safadeza depois que se empregô aí prum homi e começô a pintá dinheiro na mão dele, tanto pinta dinheiro como muié e daí..." (Risos) E daí ela saía, ia assim tossino ali e caía. Aí ela caía, e quano ela caía, eles mandavu me chamá. Eu vinha, e queriu levá ela pro médico. Eu digo que não, que médico num curava minha mulhé, quem curava mia mulhé era pajé.

Joana: Hum.

S. Betinho: Aí eu pegava, eu botava ela na costa. Aí eu ficava assim, num podia com ela, mas como, nesse dia, num tinha a Mãe Catirina pra mim fazê isso, aí eu fiz assim: quando ela caiu, eles fizeram a meia lua e ela saiu.

Joana: Certo.

S. Betinho: Tá entendeno? Aí aparou...

Joana: Certo.

S. Betinho: Tá vendo? Então, tem um objetivo, como eu tô te dizeno.

Joana: Agora, a Catirina, nos, nos, nos Autos daqui, ela, ela aparece sempre sem barriga, Seu Betinho?

S. Betinho: É porque... Eu te digo assim... às vezes, d'gamos assim: que ela faz o... eles... a gente faz aquela insinuação, mas só por palavras, como eu disse pra eles. Eu vi uma Mãe Catirina, esse ano passado, boa.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Se eu pegasse aquela um... aquele cara pra trabalhá junto comigo... De Guimarães.

Joana: De Guimarães?

S. Betinho: De Guimarães.

Joana: Guimarães tem bastante Boi com Auto?

S. Betinho: Tem. Lá agora tem só três, mas tudo é com Auto. Se não tiver um Auto que preste...

Joana: Hum.

S. Betinho: Ninguém vai vê.

Joana: Certo.

S. Betinho: O Boi não tem contrato. Pode tê o melho cantor, mas se não tiver um Auto... que preste.

Joana: Porque o povo gosta de vê o Auto, né?

S. Betinho: É. O Auto. Porque o Auto é que é a história. O Auto, ele traz um testemunho.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: É porque, dentro do Auto, tu já sabe o porquê daquela brincadeira.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Aquela brincadeira tá sendo paga peluma graça que tu recebeste, né?

Joana: Certo.

S. Betinho: Então, o que que acontece? Com essa graça que tu recebeste, lá, tu tem por obrigação de contar tua promessa pro cabeceira.

Joana: Certo.

S. Betinho: Aí ele vai cantá, explicando pro público...

Joana: Ah, tá.

S. Betinho: O porquê daquela... que tu deste aquela jóia. Tu tem...

Joana: Certo.

S. Betinho: E eu como Pai Francisco e Mãe Catirina, aí eu vou assistir pra mim colocar na história o... a... de seje lá o que for. Digamos assim, se tu diz que foi pra... que tu te pegô pra que tu te formasse...

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Então tem que tê ou a Mãe Catirina memo, ou o filho, pra estudá, pra vim dá aquele exemplo.

Joana: Certo, alguma coisa relacionada com o motivo da promessa.

S. Betinho: Sim, sinhô. Com o motivo da promessa. Tu tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Se for por doença, eu tenho... tem que se prostrá uma pessoa naquele sentido que você teve, pra mostrá o desespero de quem fez a promessa. Tu tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Esse é que é a função do... da Mãe Catirina e do Pai Francisco.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: E por isso é que eu digo assim... tu vai perguntá pruma pessoa que, às vezes, não sabe te explicá issaí.

Joana: É uma pessoa que só tá fazendo assim...

S. Betinho: Só tá olhano, num sabe da onde nasceu.

Joana: Certo.

S. Betinho: Tu tá entendeno? Da onde nasceu. Então como eu digo assim, eu faço um Auto, que eu faço, como vocês chamam, eu chamo é matança.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Ele é feito em cima da origem e da história.

Joana: Certo.

S. Betinho: Agora, é aí que eu quero que tu mate: a orige e a história.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: (Pausa) Sabe o que é?

Joana: Não, tô esperano o senhor me...

S. Betinho: Não, eu tô mandando tu matá.

Joana: (Risos)

S. Betinho: Pessoa nenhuma ainda num te disse o que é a história e o que é a orige?

Joana: A história... a história do Auto?

S. Betinho: O que é a história do Bumba-meu-boi? O que é a história e o que é a orige?

Joana: O que é, Seu Betinho?

S. Betinho: A orige é o santo.

Joana: Certo, tá, é isso sim.

S. Betinho: É a origem do Bumba-meu-boi. Tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: E a história... é o Pai Francisco e o pajé.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Tu tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Pai Francisco e o pajé, que, no nosso Boi, o pajé é o Cazumbá, que sai no Boi de pandeirão.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Só é que a gente num se veste assim.

Joana: Certo.

S. Betinho: E no Boi sotaque de Guimarães, Pai Francisco não se veste pra num fazê a história.

Joana: Certo.

S. Betinho: Porque a história nasceu, como o meu avô me explicava, a história nasceu é... de uma pessoa, uma pessoa escrava, que trabalhava já realmente como... digamos, podemos dizer até como cantínuo ou office boy.

Joana: Certo.

S. Betinho: Pra o dono dele. Tu tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: E ele era muito religioso.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Tudo dele, ele rezava pra S. João.

Joana: Certo.

S. Betinho: Tudo que ele via falar de ti, que acontecia contigo, ele ia lá, acendia uma vela e...

Joana: Pra S. João?

S. Betinho: Rezava pra S. João pra pedí uma melhora pra você. Tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Então... Aí... Tudo que acontecia, porque ele morava numa outra fazenda, ia dormí pra lá e vinha trazê o leite pro chefe aqui na outra... onde ele morava, né? Então... aí que que acontece? Tudo que acontecia lá nas outras, que ele ouvia dizer, aí ela vin... ele vinha e dava notícia pro patrão e ia lá acendê uma vela.

Joana: Certo.

S. Betinho: Então aí, que aconteceu que o nome da moça, da... da menina, era Catarina. Ela ficou grávida. E do cabra era Francisco, que era o pai do menino. E com o desejo... aí ela começou com esses desejos e terminô atirando no boi do patrão.

Joana: Ah, então aconteceu mermo essa história?

S. Betinho: Aconteceu. Então, isso aí tudo que aconteceu... Tudo que tá no Auto aconteceu.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Nós temo uma boneca que chama Caipora.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Nós chamamo Caipora, no Boi de Guimarães. Aquela boneca, ela é feita pra aterrizá. Por que? Porque aquilo foi uma época que tinha... que o morcego perturbava os bezerro numa... quando tava no chiqueiro. E eles prepravu... preparu assim como uma cruz, furaru uma cabaça, botaru o (termo incompreensível) dentro, se acendia e botava um pano branco. Ficava aquela... pareceno uma pessoa, e aquela tocha, pra vê se os morcego num perseguia.

Joana: Certo.

S. Betinho: Então daí eles inventaru de fazê aquela boneca. Tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Então, aí, quano esse rapaz ganhou essa nuvilha, que ele foi pagá essa promessa pra S. João, porque a maior vontade dele era tê uma dele mesmo. Tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Então, que ele foi pagar essa promessa, aí teve uma comemoração tão grande, e nessa comemoração, quando eles terminaru, aí o patrão dele chamô ele e disse pra ele que aquilo num ia terminar ali, que agora, de agora pra frente, eles iam continuar. Só é que tinha que tê o Auto pra mostrá tudo aquilo que aconteceu na... em todas as fazenda que ele sabia e rezava pro santo. E que ele achava que o santo vem (trecho incompreensível) o porquê do Auto, da brincadeira.

Joana: Hum-hum. Entendi. Agora, me diz uma coisa, Seu Betinho. Só homem que fazia Catirina?

S. Betinho: É.

Joana: Hum... e por que?

S. Betinho: Ein? Porque tu... eu vou te dizer. Existia o preconceito, não dos homi, sim das mulheres. Tu tá entendeno? Às vez, não queriam saí. Principalmente lá, era muito difícil tu vê uma mulhé querê brincá Boi.

Joana: Certo.

S. Betinho: Tá entendeno? Até mesmo um rajado. Era muin'difícil e... o homem é importante, um pouco mais importante, porque, às vez, já pensou? Às vez, tem uma pessoa que... ele se veste de Mãe Catirina. Digamos assim, se ele vem antes de tá grávida, às vez ele se prepara, ele vem tão bonitin.

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: Uma vez, uma vez eu me vesti de Mãe Catirina quando era novo, que umas menina me convidaru pra nós uriná, pensano que eu era muié. (Risos) Tu tá entendeno? E aquilo fica... é... é muito importante, mas quando a pessoa sabe fazê mesmo. Tu tá entendeno?

Joana: Certo.

S. Betinho: Agora, eu digo assim: depois que eu fui começando a entendê, eu passei vê que..., principalmente agora, que pra mim, a muié... ela... hoje, de acordo cua força de vontade que tem e o preconceito que ela tem deixado, eu acho, assim... mais importante. Sa por que? Porque até mesmo aquela barriga que a Mãe Catirina tem que saí, o homi já num sabe fazê, e a mulhé, já ela tem aquela pinta. Ela vai fazê direitin. Ela não... num tem vergonha de saí. Eu acho que... que aquilo também é um preconceito dos homi. Às vez, eles num quere saí com a barriga. Tu tá entendeno?

Joana: Hum-hum.

S. Betinho: E... mas... é... o caso, lá no interior, era, pra mim, era isso. Tu tá entendeno? Que as muié não brincavu o Boi.

Joana: Certo. Nem como Catirina, nem como nada.

S. Betinho: Nem como nada. Ficavam... elas saíam é... Como se diz? É... torcedora do Boi. Iam, mas quando a gente chamava pra fazê qualqué coisa, elas não queriu.

Joana: Certo.

S. Betinho: Mas aí, dessa data que eu vim pra cá, aí quando eu cheguei aqui, aí a mãe de Elisene, Filomena, aí passou a sair. Elisene era vaqueira. Daí...

Joana: Mas a D. Filomena saía como? Saía de que?

S. Betinho: Fosse lá do que fosse.

Joana: Ah... Fosse lá do que precisasse, né?

S. Betinho: Assim é a Maria da Paz.

Joana: É, D. Maria da Paz me disse que ela mesma já saiu de Catirina várias vezes.

S. Betinho: É, Maria da Paz é.

Joana: Hum-hum. E o senhor já viu mulher fazendo Catirina?

S. Betinho: Já vi. Já vi e já fiz. Eu não tô te dizeno? Eu já fiz várias vezes com a filha de Zezinho.

Joana: Ah... Depois daquele dia, ela fez outra vez? Que aquela vez, ela não quis fazer.

S. Betinho: Antes disso, ela já vinha fazeno.

Joana: Ah, tá.

S. Betinho: É porque, nesse dia, a Mãe Cat... o Arcanjo num... num tava na brincadeira.

Joana: Certo.

S. Betinho: Ela que fazia comigo quando eu cheguei. Tá entendeno? Era a filha de Zezinho. Ela que fazia.

Joana: Ah, tá.

S. Betinho: Ela que fazia a Mãe Catirina pra mim.

FIM

**Entrevista realizada em julho de 2004, com o brincante de Bumba-meu-boi,
Raimundo de Jesus (Seu Raimundo), do Boi da Floresta, São Luís – MA**

(A gravação inicia-se com a conversa já começada...)

Joana: É... o seu nome todo.

S. Raimundo: Raimundo de Jesus.

Joana: E o Sr. é daqui mesmo de São Luís?

S. Raimundo: Sô.

Joana: Ah... nasceu aqui. E desde quando que o senhor brinca Boi?

S. Raimundo: Desde dois anos de idade.

Joana: Desde dois anos de idade! (risos)

S. Raimundo: É. Eu acompanhava. Quando eu vim pra cá, eu tava com seis anos, eu acho.

Joana: Aqui prá Floresta?

S. Raimundo: É

Joana: Tava com seis anos. Sei... e brincava... em que Boi que o senhor brincava?

S. Raimundo: Eu brincava no Boi, lá no Caratatiua, o Boi de Viana. Que era indêntico o nome do dono daqui, Zé Apolônio. Apolônio Melônio e Zé Apolônio Martins. Aí depois vim pra cá.

Joana: E aí já foi brincando nesse Boi daqui... O senhor brincou como? De quê, no Boi?

S. Raimundo: Brinquei de cacique, depois brinquei de cazumba, depois fui batê pandeiro. De vez em quando, eu rolo o boi e agora passei pra esse papel de Catirina.

Joana: E há quanto tempo que o senhor brinca de Catirina?

S. Raimundo: Uns quatro anos já.

Joana: Já tá com uns quatro anos... Me conta uma coisa seu Raimundo. Com foi assim... que o senhor aprendeu a brincar de Catirina? Só chegou lá e foi brincando, ou foi vendo?

S. Raimundo: A gente ensaia. A gente ensaia, porque a pessoa que sai de cazumba, ele pode depois se quiser sair de qualquer papel que é o mesmo ritmo de dançar. Só não quando os cazumbas dançam um perto do outro. Aí a gente não... Aí eu tenho que dançá com o boi e o vaqueiro e o Pai Francisco e o Pajé. Só quando o Pai Francisco não tá, aí só fica eu e o Pajé, aquele vestido de palha. Aí, quando o Pajé não tá, quem faz é... às vezes é eu. Mas o papel mesmo principal é o meu, o do pajé e do Pai Francisco.

Joana: Mas a Catirina, além de dançar, ela tem alguns movimentos que ela faz que são diferentes?

S. Raimundo: Tem. Faz graça pras crianças, quando pára a toada, aí tem que fazê aquelas paiaçada. Fazê a assistência rir, entendeu. Como ali no Convento das Mercê, eu tava com boneco, as crianças num queriam mais me entregar o boneco. Aí foi o jeito eu ficar só na... Aí a menina disse: 'Não, deixa na mão deles'. Porque a gente, quando vai brincar, se... a gente vai agradar o público. Não pode também, coisa... Se o boneco tá... se o boneco tá na mão deles aí, na hora que a gente for saí, leva o boneco. Mas a gente tem que fazê movimento. Não pode ficar parado. Fazê graça pro pessoal rir.

Joana: E que tipo de roupa ela veste, assim, a Catirina?

S. Raimundo: Ela veste um tecido de chita, pano estampadinho.

Joana: E a Catirina que o senhor faz, ela tem uma barriga?

S. Raimundo: Tem. Isso aí a bota, a gente faz, produz isso aí.

Joana: E Catirina sempre tem que ter barriga ou pode ser sem barriga?

S. Raimundo: Não. Sem'tem que tê barriga. Que ela tá grávida, ela tá desejando comê a língua do boi. O Pai Francisco dá uma de patrão da fazenda, pega lá na fazenda, e ela deseja a língua do boi, e ele pega e rouba a língua do boi.

Joana: Certo. E ela tem uma máscara também, a Catirina do senhor?

S. Raimundo: Tem. Porque esses Boi de Orquestra, eu acho que você chegô a vê boi de orquestra, tem muitas Catirina que num usa máscara. Mas a tradicional mesmo tem que tê a máscara.

Joana: E o Pai Francisco também tem?

S. Raimundo: O Pai Francisco tem que tê tamém.

Joana: É. Eu vi um boi de orquestra, o Boi de Morros. Sem máscara, a Catirina.

S. Raimundo: Eles ali, eles já querem fugí da... do movimento, da tradição como é. Os Boi de Orquestra agora não tem mais aquela tradição. Que antigamente, Boi de Orquestra era só um sutaque. Agora tem vários sutaque. Nem parece que é Boi de Orquestra. Parece aquelas música de carnaval, aqueles pagode, essas coisa assim. Não é mais aquele ritmo como é o do Boi de Axixá. Você chegô a olha o Boi de Axixá?

Joana: Ô... ainda não.

S. Raimundo: O Boi de Axixá tava ontem lá no Aeroporto recebendo os pessoal que vem de fora. O Boi de Axixá é tradicional, tipo orquestra mermo.

Joana: Eu queria muito vê, mas ainda não consegui.

S. Raimundo: Eles tavam lá onti no Aeroporto. Tava mermo. Brincando lá.

Joana: Hummm. O senhor falou que vocês ensaiam, né?

S. Raimundo: Nós ensaia.

Joana: Aí ensaia com tudo, com roupa, com tudo?

S. Raimundo: Não. Com essas roupa mermo comum. Agora, quando o Boi vai sair, nós temo que vestir essa aí. Mas no ensaio é só mermo roupa comum, sem brilho, sem nada.

Joana: E aí como que é o ensaio.

S. Raimundo: Nós faz assim, de quinze em quinze dia. Pra aprender as toada, do cordão e pra aprender os passo dos índios cacique, e os cazumba novato entram também para aprender a brincar. Tinha mais três novato aí, com Juliana. Juliana já ta com dois ano co'a gente. Mas tinha mais duas novatas. E a Rose parece que já vai fazê também dois ano. Aí tem de aprendê. Os pessoal tem de aprendê. Os que é cacique novo. Os que vão entrar.

Joana: E a Catirina, o Pai Francisco, no ensaio, fazem o quê?

S. Raimundo: Não, as'ez eu nim ensaio, porqu'eu já sei, né?

(Nesse momento entra a mãe de seu Raimundo, trazendo um vestido de Catirina.)

S. Raimundo: Cadê o outro?

Joana: Ah... o vestido.

S. Raimundo: Esse aqui é do ano passado.

Joana: Esse é lindo demais.

S. Raimundo: Esse foi o que eu tava lá no Convento das Mercês, naquele dia.

(A mãe de Seu Raimundo entra trazendo outro vestido)

Joana: É esse que foi o do Convento das Mercês!

S. Raimundo: Ah é. Esse aí mesmo.

Joana: Foi. Tem que ser larguinho, o vestido...

Mãe do Seu Raimundo: É que tem que dar a altura aqui do... (faz um gesto com as mãos mostrando uma barriga invisível de Catirina)

S. Raimundo: Esse aqui, eu deixei ele guardado (se referindo ao vestido do ano anterior. O primeiro que a mãe trouxe).

Joana: Esse também é muito bonito. E eu vi que o senhor dançava sempre segurando o vestido, né? Pra dá mais impressão...

S. Raimundo: Pra dá mais impressão.

Joana: ...de Catirina.

S. Raimundo: Porque a pessoa tem que fazê os elemento. Às vezes, na hora mesmo, a pessoa até inventa. Na hora da apresentação, a pessoa mesmo inventa fazê alguma graça, alguma coisa.

(Nesse instante, entra a mãe de Seu Raimundo trazendo a barriga postiça)

Joana: Ó o bucho (risos de todos). Quer dizer que esse é o bebê de Catirina?

S. Raimundo: É. Agora o boneco eu deixei lá em cima.

Joana: Essa é a barriga. E toda Catirina carrega boneco, Seu Raimundo?

S. Raimundo: Não. Isso aqui já tá sendo uma idéia minha. Inclusive, a Nadir disse que isso aí num tem nada a ver na história.

Joana: Quem foi que disse?

S. Raimundo: A Nadir, a mulher de Apolônio. Ela disse que não tem nada a ver na história. Praticamente que não tem nada a ver na história, mas talvez, com essa história que é invenção minha, para o ano, já vai aparecê outras pessoas imitando.

Joana: É porque vai mudando, né?

S. Raimundo: Vai mudando. Cada ano tem que botar outra coisa, outra invenção, mudá...

(Nesse momento, a mãe de S. Raimundo grita lá da outra sala: 'Faz de conta que ele já teve um e tá grávida de outro')

Joana: É também é possível.

S. Raimundo: Os menino, lá no Convento das Mercês, gostaram muito. Queriam até que deixasse o boneco com eles lá. Lá na Lagoa da Jansen, uma moça brincou com o boneco e disse 'Ah, me dê esse boneco pra mim'. Eu digo: 'Num posso'. Deixa o Véi Barrero aí. O nome dele é Velho Barrero (risos).

Joana: E me diz uma coisa, Seu Raimundo. Vocês não fazem o Auto?

S. Raimundo: Não porque é como eu lhe falei naquela hora, que a gente tem só um horário de representar. A gente tem só uma hora ou então meia hora de relógio.

Joana: E o senhor falou que quando tem uma promessa, daí faz o Auto.

S. Raimundo: É. Quando tem promessa, porque daí a promessa faz parte da matança de Bumba-boi. Mesmo se for fazê uma matança como se faz no interior, começa 10 horas da noite e termina 8 horas do dia, tem que chamar (palavra incompreensível), segundo rapaz, vaqueiro, tudo quanto é... quem faz parte do cordão, quem tá envolvido na matança. E tem que chamar Pai Francisco, e Pai Francisco vai enrolando, vai enrolando pra não entregar o boi. Aí manda os índios buscá ele, os cacique. Aí, com muito acocho, eles dão umas bisca nele, ele entrega o boi, aí a Catirina tamém faz aquele espetáculo, deixa ele preso. Sofre, chora, aí nessa hora é que entra o Pajé, o Patrão do boi chama, parece que é o primeiro vaqueiro, pra examinar o boi. Aí chama o dotô pra ver se o boi é dele mermo. Prá vê se tem o nome. Ferrão, que a gente chama. Aí chama o Pajé pra benzê o boi. Aí benzê o boi, e ele assopra na boca do boi pra ver se o boi urra.

Joana: E quando o senhor faz o Auto, daí tem que falar, né? Catirina fala...

S. Raimundo: Tem que falar.

Joana: Nessas apresentações dos arraiás, Catirina não fala... E quando o senhor vai fazer a Catirina falando, o senhor muda a voz pra falar?

S. Raimundo: Mudo.

Joana: Ah... aí é outra voz.

S. Raimundo: A gente tem que falar um pouco. Quando é o Auto, é outra história... Só mais é o Pai Francisco e o desejo da Catirina, e ele que tem de dar o jeito.

Joana: E Catirina fala com o público também?

S. Raimundo: Fala. Às vezes, eu falo muito com os pessoal. Tem às vezes que a gente não gosta de muito encostar que tem muitas pessoas daqui mesmo, da terra, são ignorante aí... Às vezes, a pessoa já vai lá perto e qué puxar o cabelo da peruca. Qué puxa o vestido. Eles querem bagunçar.

Joana: Catirina usa peruca também? Aquele dia o senhor tava com uma peruca amarela, não era?

S. Raimundo: Ta aí, não tá, mãe?

Mãe de Seu Raimundinho: Tá.

S. Raimundo: Deixe eu mostrar a ela. Vô até muda ela que eu num gostei muito, não.

Joana: Não gostou muito daquela amarela? Por que?

S. Raimundo: Já tá com dois anos, já.

Joana: Aí vai trocar.

S. Raimundo: Vou trocar.

Joana: Ah... aqui a peruca. Peruca amarela e preta. Cabelo de duas cores da Catirina. E quem que faz a peruca?

S. Raimundo: Essa aqui quem fez foi Nadir, lá de cima, que fez pra mim.

Joana: Certo. Lá do Boi de Seu Apolônio. A mulher de seu Apolônio, né? Ela brinca no Boi também?

S. Raimundo: Brinca.

Joana: Ela brinca de quê?

S. Raimundo: De índia, ela.

Joana: Ah... de índia.

S. Raimundo: Ela é a chefe das índias e o rapaz é o chefe dos cacique, Magno.

Joana: E, Seu Raimundo, Catirina sempre é feita por um homem?

S. Raimundo: É. A do Boi de Leonardo é feita por uma mulher, D. Vitória.

Joana: D. Vitória. Ela brincou este ano?

S. Raimundo: Brincô. Tá brincando.

Joana: Ah..., eu não vi.

S. Raimundo: Ela é feita, às vezes, por homi, às vezes, por mulhé. D. Vitória... Não sei se no Boi de Morros, parece que...

Joana: No Boi de Morros é uma moça. Daniele.

Mãe de seu Raimundo: Geralmente quem faz é só mais homem.

Joana: É só mais homem...

S. Raimundo: Do Boi Pirlampo parece que é uma mulher também. Uma moça. Do Boi Pirlampo. Teve um outro Boi que eu vi lá no CEPRAMA que era uma mulhé. Mas nem a Catirina nem o Pai Francisco usava máscara. Eles pintaram foi a cara de tinta fresca parecendo que...

Joana: Ah tá. Como se fosse uma máscara, mas pintada. E fora a D. Vitória, o senhor conhece outras Catirinas?

S. Raimundo: Por aqui só conheço... Tem um colega meu ali. Pireque. Não sei se ele tá em casa. Ele também tem o Auto do Boi todinho. Ele tem um Bozinho dele.

Quando nós saí daqui eu vou passar lá na casa dele, pra ver se eu te levo lá. Ele mora bem aqui. O Boi dele, foi até eu que bordei o couro dele.

Joana: Você que bordou?

S. Raimundo: Foi.

Joana: E... Tem várias Catirinas que brincam, mas todas brincam do mesmo jeito? Cada uma brinca do seu jeito? Como é?

S. Raimundo: Cada uma faz... um jeito que... uma invenção... um jeito que eles quiser.

Joana: E o que é que precisa, Seu Raimundo, pra ser uma boa Catirina?

S. Raimundo: Tem que ter movimento e fazer graça.

Joana: Tem que ter movimento e fazer graça?

S. Raimundo: Chamá o povo, a atenção. Se eu não fizer uma graça, não tem... Sem Catirina e Pai Francisco, mesmo se o Amo de Boi for um cantador...

Joana: E me diz uma coisa, o Senhor já viu outras pessoas fazendo Catirina, sem ser o pessoal do Boi mesmo? Às vezes, tem uns espetáculos de teatro aqui em São Luís com Catirina...

S. Raimundo: Tem esse colega, como eu tô te falando. Ele faz teatro. Eu acho que ele vai fazer até sábado aqui no Festival de Boi de Zabumba, e você vai quando?

Joana: Eu vou sexta-feira de manhã.

S. Raimundo: Sábado tem um festival aqui de Boi de Zabumba!

Joana: Eu sei...

S. Raimundo: E ele sempre... ano passado, ele que faz a abertura, fazendo apresentação de Catirina. O Pai Francisco dele tá passando no jornal aqui, que eles tavam procurando o Auto do Boi (trecho incompreensível), que era o Auto, a história de Pai Francisco e Catirina. E ele tava fazendo. Chamou o pessoal da *Mirage* e eles tavam filmando na porta dele.

Joana: E aí ele faz assim como um teatro, sem ter toda a dança, tendo só o Auto, a história?

S. Raimundo: Ele tem as índias dele... tem os... os quatro componentes com ele. Tem que ter as índia pra poder chamar Pai Francisco e Catirina. Tem que ter o Amo do Boi, tem que ter o curador ou Pajé, como eles chamam...

Joana: E o senhor já viu essa representação dele?

S. Raimundo: Já.

Joana: E o senhor gostou?

S. Raimundo: Gostei, ele é esperto, ele trabalha certo, ele é uma pessoa interessada na cultura aí.

Joana: Tem alguma história interessante que o senhor lembra de quando o senhor tava brincando Catirina? Alguma coisa assim engraçada...

S. Raimundo: Foi lá em São Paulo que eu fiz uma. Eu dei uma de vidente. Aí eu tava dizendo umas coisas pruma moça lá, ela acreditou, pensava que eu era... que eu tinha essas coisa... Eu disse pra ela que ela ia casar com uma pessoa muito rica, não sei o quê... Tava eu e um colega meu que faz papel de vaqueiro. Nós tava consultando, dando uma consulta, um negócio... Aí ela acreditou e depois ela perguntou: 'Será que é verdade mesmo? Eu vou fazer isso e tal?' Aí eu disse pro rapaz, colega meu: 'Óia, essa moça acho que acreditou nas coisa'. Ela procurou quanto era a consulta. Eu digo: 'Num é nada, não'.

Joana: Mas o senhor tava vestido de Catirina fazendo?

S. Raimundo: Tava, nós ia apresentar uma hora da tarde. Uma hora. Nós tava lá no camarim concentrano, né, esperano a apresentação. Aí estava esse pessoal lá,

tirano foto. Aí ela apareceu lá. Ela dizem que num tinha sorte, aí... Vai lá falar com a mãe de santo aqui, mãe Diná. Eu: 'Aí, é comigo'.

Joana: Mãe Catirina... E como foi que Catirina surgiu na história do Boi? O senhor sabe como começou isso de ter Catirina nos Bois?

S. Raimundo: Ah, isso aí já vem dos mais antigo, que é coisa assim, herança que já deixaram. Catirina, cazumbá... Que aqui no Boi da Floresta não tinha cazumbá. O inventor de cazumbá aqui foi... Um até já morreu. O outro foi se embora, tá em Pinheiro. Ainda existe. O Boi não tinha cazumbá. Quando surgiu cazumbá foi maior anarquia. Aí depois que, como eu lhe falei ainda agora, agora como eu tô com esse boneco, acho que nego vão inventá. Aí depois que surgiu cazumbá aí no Boi da Floresta, aí depois esses Bois aí tudin, Pindaré, Santa Fé, botaru cazumbá também.

Joana: E qual que é a importância da Catirina?

S. Raimundo: Ela é o... o prato especial.

Joana: Ah... Ela é o prato especial. E por que, Seu Raimundo?

S. Raimundo: É dela e Pai Francisco que vem a história do Boi.

Joana: Mas tem muito Boi hoje em dia que não tem Catirina.

S. Raimundo: Não tem. Muitos ficam com vergonha... muitos também, assim, botam o boi, mas não procuram botar uma personagem no grupo deles. Às vezes fazem é só por ganhá dinheiro. Num bota a história do Boi que é Pai Francisco, Catirina, Pajé. Ce não viu lá, tinha o Pajé, Pai Francisco... Pai Francisco não tinha. Tinha o garoto vestido de onça... Isso tudo faz parte do que tem dentro duma fazenda. Uma fazenda tem tudo que é bicho.

Joana: E alguém me falou que na matança, às vezes, o pessoal faz o Auto, quando faz a morte do boi.

S. Raimundo: Ah, nós faz.

Joana: Aí faz o Auto. Quando que vai ser a morte do Boi da Floresta?

S. Raimundo: Às vezes nós mata no último domingo de setembro, às vezes pro começo de setembro, conforme sai o pagamento das brincadeira, aí... Que gasta. É um investimento muito... às vezes chega um doente, ele pede dinheiro pra ele, ele dá. Fora os (trecho incompreensível). O valor da matança do Boi no ano passado foi dezesseis mil.

Joana: Dezesseis mil. É bastante. Sempre em setembro.

S. Raimundo: Tem dois boi de comida que a gente compra, vinte quilo de galinha, dez quilo de camarão. A despesa é muita. Aí vai por torno de dezesseis. Ano passado foi dezesseis mil que ele gastou.

Joana: E aí dura muitas horas?

S. Raimundo: Oito dias de festa.

Joana: Aí dá tempo de fazer o Auto.

S. Raimundo: Oito dias. Nós só faz domingo que é primeiro a morte do boi e aí faz segunda-feira que é a morte do boi dos cazumbá. Morte do boi dos cazumba é mais bonito. Mais caprichada e todo mundo tá mais cansado, que nós sai sábado, brinca sábado a noite inteirinha, amanhece, aí, de manhã, o boi foge, a gente vai esconder o boi. Aí, de tarde, umas quatro horas assim, o sol ainda tá bem quente, aí nós vai buscar o boi lá no Monte Castelo, o mourão, aí vão matar o boi é umas dez horas, umas onze horas. Aí o pessoal já tá muito cansado, aí segunda-feira já tá mais cansado, aí é mais animado na segunda-feira.

Joana: E a história do Auto é sempre igual, Seu Raimundo?

S. Raimundo: Tem umas que são igual, tem umas que num são, né. Tem Boi aí, tem Catirina aí que já faz uma matança que não tem nada a ver com a história antiga do...

Joana: E o que o senhor acha disso?

S. Raimundo: Invasão de campo. Tem Boi que não faz aquela matança como antigamente. O Boi Barrica é um boizinho assim como é esse... Não é um Boi como o nosso. Ele é um Boi teatral quase. Ele quer apresentar vários sotaques, mas ele num tem, ainda não vi Catirina no Boi deles, e Pai Francisco.

Joana: É que não tem mesmo.

S. Raimundo: Tem, não. Ele representa sotaque daqui, representa sotaque de Guimarães, representa Tambor de Crioula, Tambor de Mina, Cacuriá, representa vários sotaques.

Joana: E o jeito da Catirina varia de sotaque pra sotaque?

S. Raimundo: Tem Boi de Zabumba que parece que não tem Catirina assim. Só o de Lió que eu já vi. Tem vários bois de Zabumba que não vejo assim de Catirina, só mesmo o de Lió que D. Vitória sai.

Joana: Eu vi no Boi... No Mimo de São João, o Boi de Seu Lauro.

S. Raimundo: Cê viu, né? É que esse ainda é antigo, ainda tem aquelas histórias ainda, mas ni Boi da Ilha você é difícil ver Catirina. Cê vê mais é o Nêgo Chico com aquele facão. Que tem dois personagens...

Joana: Boi da Ilha é o sotaque de matraca, né?

S. Raimundo: É. Como aquele Boi da Maioba que tava lá no Maria Aragão.

Joana: É. Maioba não tem, Maracanã não tem Catirina, né? Mas no dia do encontro dos Bois, lá no João Paulo, eu vi Catirina em vários Bois. Vi no Boi da Pindoba, vi no Boi de Maiobão, vi uma Catirina num Boi de Barreto.

S. Raimundo: Porque eles gostam de... Helena Leite, é radialista ela, então ela sai catano esses Boi, os dono do Boi mais antigo, ela sai catano as nuvidade pra ela poder fazer no Boi dela. Apesar de ser um Boi de outro sotaque, então ela sem'qué fazê do jeito desse sotaque nosso aqui. É o pandeirão, sotaque da Ilha. Então ela tem que botá uma Catirina, aí já viu, os outros vai ver e diz: 'Ah, o Boi da Pindoba tem Catirina, vamos botá no nosso'. E só tem... Tem dois nomes: Pai Francisco e Nêgo Chico. Nêgo Chico tem no Boi da Ilha, que eles andam com aqueles facão na mão.

Joana: E o Boi da Fé em Deus é zabumba também, né? E tem Catirina, né? Agora não sei se tá tendo, mas tinha antes, né?

S. Raimundo: Eu ainda não vi, não. Pra falá a verdade, eu sou difícil oiá esses Boi. Quando chega o São João, a gente só vai ver... Eu vou ver agora sábado no Monte Castelo que eu vou lá sábado olhá.

Joana: Vai ver o encontro dos Bois de Zabumba.

S. Raimundo: Nós tamo de folga aí. Que esses dias nós tava direto. Sexta-feira o Tambor parece que vai sair. O Tambor de Crioula.

Joana: Tem mais alguma coisa que o senhor acha importante falar, Seu Raimundo, sobre a Catirina, que a gente não falou?

S. Raimundo: (Pára pra pensar) É muito bom fazer esse papel. Bom demais. Dá um pouco de vergonha, mas é bom.

Joana: Por que que dá vergonha, Seu Raimundo?

S. Raimundo: Se vesti nesse bucho. Foi uma menina comigo outro dia, eu me vesti escondido, ela nem viu. (Risos) Depois que ela foi saber. Depois que eu tirei a roupa.

Joana: Mas Catirina chama a atenção das crianças bastante, né? Elas ficam atrás o tempo todo...

S. Raimundo: Lá no Angelim, ave Maria, foi a maior perturbação daquelas criancinha.

Joana: Eu não... Eu vi vários Bois e eu não vi nenhum.. ninguém no público gritando pra Pai Francisco, nem gritando pros índios, e eu vi um monte de gente chamando Catirina. Várias vezes eu vi: 'Catirina, Catirina!' Vi várias vezes, em vários Bois. (Pausa) Então tá bom. Eu acho que deu.

S. Raimundo: Só isso?

Joana: O senhor fala pra mim a sua data de nascimento?

S. Raimundo: 1970.

Joana: É? E que dia e que mês?

S. Raimundo: 25 de dezembro.

FIM

Entrevista realizada em 21 de junho de 2005, com a brincante de Bumba-meu-boi, Vitória Leal dos Santos (Dona Vitória), do Boi da Liberdade, São Luís – MA

(A gravação inicia-se com a conversa já começada...)

D. Vitória: Aí, eu fiquei de vir, aí, eu vinha do serviço, à noite, aí, a gente ia pra lá. Lá pra Praia Grande.

Joana: É. Ela morava lá, não é?

D. Vitória: Morava lá. Aí, a gente ia dançar lá pra eles. Ensinar eles.

Joana: E qual é o nome todo da senhora, D. Vitória?

D. Vitória: Vitória Leal dos Santos.

Joana: E a senhora brinca Boi desde quando?

D. Vitória: Ahhhhh muitos anos, muitos anos. O Boi e o Tambor. Desde a idade de dez anos. Eu morava no interior.

Joana: De que interior que a senhora é?

D. Vitória: Eu sou de Santa Maria do Vieira. Do mesmo lugar do finado Leonardo.

Joana: E aí a senhora brincava Boi desde menina.

D. Vitória: É desde criança. Aí, ele veio pra cá. Nós ainda namoramo, eu mais ele, eu tive uma filha com ele. Morreu. Tava grande. Ele veio embora pra cá. Chegou aqui, ele botou esse Boi. Eu fiquei por lá, pelo interior. Aí, depois foi que eu vim pra cá.

Joana: E aí ele já tinha colocado o Boi...

D. Vitória: Já.

Joana: E a senhora veio e começou a brincar no Boi.

D. Vitória: Ê-ein. Aí, o Tambor não tinha assim, assim, na rua, pra apresentar, assim, não tinha. Só tinha se a gente ia pagar, assim, uma promessa. Por que o São Binidito era assim... a gente... a vez uma pessoa da família adoecia, aí, fazia assim aquela promessa pra S. Benedito. 'Ah, meu S. Benedito, se meu filho ou minha mãe ficar boa, eu pago pra fazer uma promessa e se bater tambor a noite toda. E tal... Aí, esperava que ficava bom. Aí, a gente fazia aquele Tambor, a noite toda, até oito hora da manhã. Aí, a gente criava aquele porco pra fazer ali a comida de manhã pra dar pro povo. O café, o bolo.

Joana: E a senhora já dançava Tambor desde aquela época?

D. Vitória: Justamente. Dançava.

Joana: Desde o interior ou só quando...

D. Vitória: Desde o interior. Minha mãe ia, e eu ia com ela. Desde a idade de dez anos. E eu tenho 78 ano.

Joana: Noooooossa! Brinca Tambor até hoje?

D. Vitória: Até de manhã.

Joana: Isso é que é uma mulher resistente!

D. Vitória: Aí, mas eu ia com ela. Aí, ela tava dançando ali, e eu também. E aí, pronto.

Joana: Aí, foi aprendendo...

D. Vitória: Fui aprendendo e aí, fiquei. Aí, vim, e Lió... E eu, todo o dia... Só tinha o Boi. E eu dizia: 'Ô rapaz, bota o Tambor'. 'Ah, Vitória, eu num posso. Quem é que vai tomá conta'. Eu disse: 'Pode botar que eu tomo de conta do Tambor' e tal. Aí, ele colocou. Botou o Tambor. E eu é que fui a cabeça do Tambor. Que naquela época tinha Tambor e tinha Bloco e tinha Boi. Eles iam pro Boi deles, e eu tomava de conta do Tambor. A gente saia o dia todinho, a gente saia o dia todinho, desde

manhã até onze horas da noite, a gente chegava do Tambor. Assim que era, o Tambor.

Joana: E as mulheres naquela época também brincavam o Boi?

D. Vitória: É. E o Tambor também.

Joana: E no interior também tinha alguém da sua família que brincava o Boi, D. Vitória?

D. Vitória: Tinha.

Joana: A senhora ia também, desde pequena, porque tinha gente da família?

D. Vitória: Justamente. Eu tenho dois filhos. Todos dois homi.

Joana: E eles brincam no Boi também?

D. Vitória: Brincam. Só um. O primeiro brincou, não quis mais, largou e aí, o caçula que brinca. Ele não tá nem aqui agora. Essa aí é a radiola dele. Isso aí é uma radiola. Eu tomei de conta da... do Tambor. Quando o Tambor sai... se saí junto, aí, eles já querem que eu vá é pro Boi.

Joana: Por causa da Catirina...

D. Vitória: Por causa da Catirina. E, quando não sai, eu vô é pro Tambor. Que a guia do Tambor sou eu. Aí, Tuca veio, ficou, tava, morava aqui. Aí, disse: 'Ah, vambutá?' E nós... Eu ia trabalhar, quando eu vinha do serviço, aí, nós se arrumava e ia pra lá.

Joana: E a senhora trabalhava com quê nesse tempo?

D. Vitória: Eu trabalhava na casa de família. Lavava e engomava.

Joana: E agora a senhora já se aposentou?

D. Vitória: Já me aposentei, mas eu ainda trabalho. Esses mês foi que eu larguei porque adoeci, ê-ein, aí, fui pro hospital, passei 19 dias no hospital.

Joana: Que que a senhora teve?

D. Vitória: Pressão alta. A minha doença é só isso. Só pressão alta. Aí, eu passei lá esse tempo todo no hospital. Fui lá no serviço. Aí, minha patroa, já trabalho lá com ela há 30 e poucos anos.

Joana: Ah, é a mesma?

D. Vitória: A mesma. Aí, ela mandou que eu viesse pra casa. Se não der mais, ela... faz de conta que... todo mês ela vai me... me auxiliar. Tá entendeno. Que eu já trabalho com ela há muitos ano.

Joana: É como uma aposentadoria, né?

D. Vitória: Justamente. Que eu me aposentei porque eu pagava o INPS. Aí, eu me aposentei, mas trabalhando todo o tempo.

Joana: E a senhora veio do interior com que idade?

D. Vitória: Que eu vim pro interior?

Joana: Que veio pra cá...

D. Vitória: Com uns treze anos por aí.

Joana: Veio pra cá pra São Luís?

D. Vitória: Pra cá.

Joana: E a senhora começou brincando no Boi como quê? Como índia, como quê?

D. Vitória: Não. Brincando assim como... como... como chapéu de fitas.

Joana: E quando que a senhora começou a fazer Catirina?

D. Vitória: Ahhhh, eu não tinha esse garo... Esse meu que tá com trinta e poucos ano.

Joana: Vixe Maria! (risos) E por que que a senhora começou a fazer Catirina. De onde veio essa idéia?

D. Vitória: Porque... eu... num tinha quem fizesse a Catirina, porque agora a gente... o Boi tinha uma apresentação que a gente faz. Ma agora largaru, porque os turista... a gente não faz assim... espécie de apresentação lá. É depressa o turista. E nós

quando vai assim, por exemplo, vai brincar na sua porta, aí, a gente fazia aquela apresentação com Pai Francisco e Catirina.

Joana: Fazia a comédia.

D. Vitória: A comédia... Assim é que era.

Joana: E agora não faz mais.

D. Vitória: Agora não faz. Pra fazer, só se for brincar assim na casa de um brincante, se o brincante quiser, aí, a gente faz. Faz a comédia. Mas assim quando a gente vai pro arraial, vai pra cá, vai pra'li, vai pra'li, a gente não faz. Aí, eu faço só aquele agá que eu fiz lá no Ceprama. Vai eu, a burra e o Pai Francisco. É um casal. A Mãe Catirina e o Pai Francisco.

Joana: E... D. Vitória, quando vocês faziam a comédia, vocês ensaiavam antes?

D. Vitória: Nós ensaiava antes. Ensaiava antes.

Joana: Aí, fazia aqui...

D. Vitória: Tudo direitinho, tudo bonitinho. A gente fazia aquela comédia memo. Bacana memo

Joana: É. Me falaram que era muito engraçada a comédia de vocês. E... D. Vitória, como que a senhora aprendeu assim a brincar a Catirina? Porque não é a mesma coisa que o chapéu de fita, né?

D. Vitória: Não.

Joana: E qual que é a diferença? Que que é da brincadeira que é só da Catirina?

D. Vitória: Porque ela... Óia aqui eu tenho um colega que apresentava a Catirina. E eu brincava no pandeiro. Eu tenho um pandeiro. Eu bato o pandeiro, eu bato a zabumba, tudo eu toco.

Joana: É. Tem um menino lá de São Paulo, chamado André, que me disse que a senhora bate um pandeiro...

D. Vitória: Bato. Eu toco. Toco o pandeiro. Aí, ele não quis mais, saí mais de Cati... de Mãe Catirina. Aí, o Pai Francisco, aí, me convidou que era pra mim fazer a... Eu digo: 'Eu faço'. Comigo não engata nada. Comigo, do lado que pender, eu tô.

Joana: E a senhora já tinha visto muitas Catirinas brincarem?

D. Vitória: Já. Muitas.

Joana: No interior e aqui.

D. Vitória: No interior e aqui. Aí, eu comecei a fazê. Comeci a fazê a Catirina e aí, pronto.

Joana: E... D. Vitória, tem alguma coisa que a Catirina faça especialmente? Ela dança de um jeito específico ou ela se mexe de algum jeito que os outros não?

D. Vitória: Não, tem.

Joana: Que jeito que é esse D. Vitória?

D. Vitória: Que a gente dança? A gente dança de todo jeito. Todo jeito. Porque a Catirina é assim: ela... aí, o Boi tá na roda. Aí, a gente... a Catirina chega, bate aí procura: 'Quem é o dono daqui, dessa brincadeira?' Aí, vem o vaqueiro saber o que a pessoa quer. Aí, a gente diz: 'Quero falar com seu pra... patrão'. Aí, ele vai lá. Diz: 'Ó meu patrão, aí tem uma senhora que quer falar com o senhor' e tal. Assim é que é. Aí, manda eu entrá. Aí, eu entro e vou fazê a palhaçada.

Joana: Como que é essa palhaçada, D. Vitória?

D. Vitória: Vou fazê a palhaçada com eles. Aí, eu falo com ele se ele quer trocar o boi pela burra, se ele quer comprar o cavalo. Aí, eu vou insistindo, insistindo, insistindo. Aí, ele faz uma meia lua e eu roubo o boi.

Joana: Quer dizer que, na comédia de vocês, é a senhora que rouba o boi?

D. Vitória: É.

Joana: E faz o que com ele?

D. Vitória: Vou me embora com o boi. Aí, quando eles aparo, que procura, cadê o boi. Pro vaqueiro. Aí, o vaqueiro vai dizer que o boi sumiu. 'Isso foi aquela senhora que veio aqui, só pode ser ela que levou o boi'. Aí, ele chama os tapuio. Aqueles.. Ê-ein. Que vai prender a gente. Vai prender a gente pra gente dar conta do boi. Aí, a gente vai preso. Aí, a gente faz uma porção de coisas aí, depois a gente paga. 'Eu pago seu boi, pago seu boi!' Aí, a gente paga o boi, aí, o boi ressuscita. Aí, o boi vem de novo pra roda.

Joana: E o público acha muito engraçada a comédia?

D. Vitória: Acha.

Joana: E a Catirina, o Pai Francisco, eles mexem diretamente com o público, vão lá na platéia?

D. Vitória: Nós tamo dentro da roda.

Joana: Dentro da roda.

D. Vitória: Dentro da roda. Quando nós tamo fazeno, nós tamo den'da roda.

Joana: E quando pára de fazer e fica dançando, vai lá no público?

D. Vitória: Não. A gente, quando termina, que a gente paga o boi e tudo, aí, terminou, a gente vai embora. Vai embora, aí, troca de roupa e vem pro cordão, batê o pandeiro.

Joana: Ah tá, depois que a comédia acaba.

D. Vitória: Justamente.

Joana: Eu vi um rapaz fazendo a Catirina, outro dia, mas não fazendo a comédia, só tava dançando lá... Aí, ele foi várias vezes onde o público tava, sentou lá junto, deu um beijo num rapaz, o rapaz ficou super envergonhado, foi onde tavam as crianças...

D. Vitória: Tem criança que tem medo, corre. Tem criança que não tem.

Joana: E aí, a senhora chega a conversar com as crianças?

D. Vitória: Converso com elas. Quando elas não tem medo, aí, eu levo lá pra roda as criança... Assim que é que a gente faz.

Joana: D. Vitória, e esse negócio de... antigamente quase só tinha homem fazendo Catirina, né?

D. Vitória: Era, era... Olha, aqui den'do Maranhão, esses ano todo que a gente brinca, só tinha uma mulhé... duas mulhé que brincava Boi. Só duas. Assim... uns 20, uns 30 ano pra trás.

Joana: E a senhora sabe quem são essas mulheres?

D. Vitória: Sou eu e uma que brincava lá no Boi do finado Lauro. Era só nós duas.

Joana: O Boi do finado Lauro é aquele lá do Ivar Saldanha?

D. Vitória: Justamente.

Joana: Que tem D. Maria da Paz hoje em dia?

D. Vitória: Ê-ein.

Joana: E quem brincava era ela?

D. Vitória: Não. A menina que brincava lá, a mulhé. E eu brincava aqui. Aqui, no Maranhão todo, só nós duas que brincava.

Joana: Hoje em dia tem bastante mulher já, né?

D. Vitória: Hoje em dia, a maior parte é tudo mulhé.

Joana: E porque que só homem brincava naquela época?

D. Vitória: Não sei.

Joana: E me diga uma coisa, D. Vitória, a senhora falou que a senhora já tá com 78 anos.

D. Vitória: Graças a Deus.

Joana: E qual... E como é que a senhora conseguiu ficar todos esses anos, e brincar tanto Boi e o corpo ter tanta energia pra brincar Boi?

D. Vitória: Ora... e trabalho! Trabalho! Eu vinha do trabalho, eu chegava em casa, era só eu tomar banho, e tudo, me arrumar e me mandar. Só chegar de manhã.

Joana: E brincando desde criança?

D. Vitória: É. E só chegar de manhã.

Joana: E a senhora acha que a brincadeira do Boi ajuda o corpo a ficar mais saudável?

D. Vitória: Tem que ser, porque aquilo ali é uma espécie de uma ginástica.

Joana: É. Ficar dançando lá horas e horas é uma espécie de uma ginástica.

D. Vitória: A noite toda. Ó a gente brinca nessa casa aqui, brinca uma hora duas, aí, despede vai praquela. E até de manhã. Ainda toma uma Bhramazinha.

Joana: Pra aquece, né, D. Vitória? Tem que ser resistente! E tem muita gente com mais de 60 anos no Boi?

D. Vitória: Tem.

Joana: Que segue brincando.

D. Vitória: Segue brincando.

Joana: Brinca desde que era novo. Tem um rapaz que me disse que viu já a senhora fazendo outras comédias, sem ser de Catirina.

D. Vitória: Já, já.

Joana: E a senhora lembra de alguma especial, que era boa?

D. Vitória: Pois é porque eu tocava tambor onça, aí, eu tocava zabumba, aí, eu toco o pandeiro. É o pandeiro que eu toco a noite todinha.

Joana: E as comédias, essas outras, a senhora fazia de que personagem?

D. Vitória: Pandeirista. Fazia de pandeirista. Olha eu vô te mostrar a minha roupa.

Joana: Ah tá. Eu quero ver. (ela vai buscar a roupa) Essa é a roupa que a senhora sai para tocar pandeiro?

D. Vitória: É.

Joana: Nossa, D. Vitória, que coisa mais linda!

D. Vitória: A gola.

Joana: E quem que bordou essa gola?

D. Vitória: Isso aqui foi um rapaz que bordou. O nome dele é... Esse aqui é São José de Ribamar (mostrando o bordado).

Joana: Linda demais, a gola. Do outro lado, ela tem o quê? Olha...

D. Vitória: Essa daqui é a saia.

Joana: Que bonita! E a senhora já brincou em Bois de outros sotaques?

D. Vitória: Não. Só nesse mesmo. Esse é que é o da minha terra. Olha o peso! (me dá a roupa pra segurar).

Joana: Nossa. Tanta miçanga, tanto canutilho. É pesada mesmo. Então é mais uma coisa, né, D. Vitória? Dançar a noite toda, tocar pandeirão e carregar esse peso. Aí, depois fazer Catirina fica fácil, que não é pesado.

D. Vitória: (Risos) É isso aí.

Joana: E como que é...

D. Vitória: Tem a perneira, tem tudo. Tudo completo.

Joana: Hum... E como que é a roupa da Catirina normalmente? Ela tem máscara, né D. Vitória?

D. Vitória: Tem. Tem a máscara. Tem o vestido

Joana: Algumas têm uma barriga... Eu tenho visto também algumas sem máscara.

D. Vitória: Sem más... Ah, sem máscara não dá.

Joana: Normalmente os palhaços que brincam no Boi têm máscara?

D. Vitória: Tem que ter.

Joana: Por que, D. Vitória?

D. Vitória: Porque ele fica diferente dos que tão no cordão.

Joana: E tem alguma qualidade que a pessoa tem que ter pra ela ser palhaço do Boi, pra ela brincar de palhaço?

D. Vitória: Não. A qualidade que tem é o saber.

Joana: E como que a gente aprende esse saber, D. Vitória?

D. Vitória: (Risos) A gente tá olhando, né. A pessoa, quando ele é bom, de qualquer coisa, de dança, de tudo, é só ele olhar e ele aprende.

Joana: Então olhar é muito importante?

D. Vitória: Ele já tem o dom dele ali. Ele olha, ele aprende como é, como não é.

Joana: E as coisas que a Catirina fala, D. Vitória, é a senhora mesmo que bola e fala na hora?

D. Vitória: Justamente.

Joana: Cada um decide a sua fala?

D. Vitória: A sua... a sua... a sua... história. Eu tô ali, o boi é dele, o cavalo é meu, ou a burra. Eu tô ali, eu vou negociá com ele. Ver se ele quer ou se não quer. Aí, ele diz que não quer, e eu teimo com ele, e ele não coisa. Às vezes, a pessoa... a Catirina tá buchuda. Aí, o Pai Francisco vai lá falar com ele. Se ele não quer vender o boi, que a esposa dele tá grávida e desejou a língua do boi. Ele disse que ele não. Se ele não quer, eles roubam o boi pra tira a língua pra ela não perder a criança.

Joana: Aí, quando é assim, é Pai Francisco que rouba, não é a Catirina?

D. Vitória: ê-ein. Que ela tá buchuda.

Joana: Então tem comédia que a Catirina tá buchuda e tem comédia que ela não tá? E quando ela não tá, ela quer o boi por que?

D. Vitória: Ora, porque ela quer. Ela acha bonito. Ela quer dar o cavalo e ficar com o boi. Pra levar pra onde ela vai.

Joana: E o que que vale mais, D. Vitória, o boi ou o cavalo?

D. Vitória: Ahhhh, é o boi.

Joana: Então ela quer pegar o que vale mais também?

D. Vitória: O que vale mais. Aqui no Maranhão, agora que eles tão coisando, mas eles num sabe o orijo do Boi, o orijo do Tambor. Não sabe. Eles num sabe nada. Agora é que eles já tão coisando, depois que a gente que colocou é que eles tão...

Joana: E qual que é a origem do Boi, D. Vitória.

D. Vitória: O orijo do Boi, olha, a Catirina, o Pai Francisco não é aquela beleza que eles querem fazê aí. Aí, bota aquela Catirina toda chique. Não é. Não é. Lá na minha terra, não é. A Catirina, o Pai Francisco, eles veste uma roupa... só o nome Pai Francisco, ele veste uma roupa rasgada, é um cofo nas costas, assim é que é o Pai Francisco. O Tambor de Crioula, eles dançam tudo errado.

Joana: Aqui, né?

D. Vitória: Eles dançam tudo errado, mas não é igual eles dançam aí. Dançam tudo à toa, é com aquele rebolo. Não é Carimbó. Carimbó. Uma vez eu disse pra Rosa Reis, nós fomos dançar um Tambor lá no Laborarte. Aí, ela tava lá com todo o rebolo.

Joana: Lá no Laborarte eles rebolam bastante?

D. Vitória: Aí, quando eu saí, quando eu tô dançando, ela foi me tirar, me tirar, aí, ela veio com aquele rebolo e foi até o chão. Aí, eu bati nela. Eu disse pra ela: 'Olha, minha filha, eu não tô dançando Carimbó'.

Joana: E ela?

D. Vitória: Aí, ela se mancou, levantou e se foi pra roda. Por que a pessoa tem que olhar como é. Porque aqui não tinha. Aqui, o primeiro Tambor que existiu aqui dentro do Maranhão foi dum senhor Raimundo. Era lá no.. na Rua do Alecrim.

Joana: Foi o primeiro de São Luís?

D. Vitória: Primeiro de São Luís. O do Seu Raimundo da Pernambucana.

Joana: E que ano foi isso, D. Vitória?

D. Vitória: Ah, não me lembro, mas já foi muitos ano. Já tá... Eu tava nova... Aí, depois foi que eu coloquei esse Tambor daqui nosso. Só dois Tambores. Aí, depois ele morreu, acabou. O único Tambor que ficou foi esse aqui. Aí, foi minando, aparecendo tanto Tambor. Que tem Tambor hoje no Maranhão...

Joana: Tem muito, né? Boi e Tambor.

D. Vitória: Tem muuuuito Tambor. Muuuuito Tambor. É de pé no chão, é tudo à toa. Não tem... Nosso Tambor hoje tem pouca pessoa dançante. Já teve muita dançante. Agora não tem mais assim grande quantidade, mas é preparado.

Joana: A senhora já brincou outras brincadeiras além do Boi e do Tambor?

D. Vitória: Deles aí, de coisa? Não.

Joana: E antes, no interior, a senhora saía em Bloco, tinha outras brincadeiras?

D. Vitória: Ah.. no interior, no interior sim, mas aqui não. Aqui só... Nós temo nágua, graças a Deus. O Tambor de Crioula é bonito de anágua. Tem anágua, tem a saia. Tem os colar e tem a cabeça amarrada.

Joana: Por que que amarra a cabeça, D. Vitória?

D. Vitória: Porque Tambor já é coisa de escravo. Começo... O orijo do Tambor foi o escravo. Foi o escravo o orijo. Os escravo lá na quinta dele, ele tirava aquele bangu, fazia o buraco, cobria, fazia aquilo e ia batendo. O Tambor foi do escravo. Aqui ninguém sabe disso, gente, ninguém sabe. Aí, eles falam alto aí, por aí. Falam besteria sem saber das coisas.

Joana: E, D. Vitória, a senhora conhece alguma outra Catirina que a senhora goste quando tá brincando?

D. Vitória: Não. Não conheço, mas tem muito. Tem muito aí.

Joana: A senhora gosta mais de ver homem brincando ou mulher?

D. Vitória: Daí, depende da mulhé, né? Às vez a mulhé tem mais o jeito do que o homem.

Joana: E a senhora lembra de alguma coisa engraçada que já aconteceu quando a senhora tava brincando Catirina? Alguma história?

D. Vitória: A história é essa que eu tô dizendo. É a matança. Aí, que a gente fazia. Ó, eu já fiz... eu já fiz uma Catirina velhinha. Nêgo ria que só faltava se acabar. Dessa... dessa Cat... Dessa velha. Eu ia com um cacete, mas eu me tremia. Fazia aquela coisa. A gente já, a gente já fez muita graça. Eu já tô realizada. Graças a Deus.

Joana: Mas a senhora vai continuar brincando?

D. Vitória: Vô. Se Deus quiser e Nossa Senhora. Viagem? Eu já conheço meio mundo.

Joana: Só brincando no Boi.

D. Vitória: Só brincando no Boi e Tambor. Meio mundo. Graças a Deus.

Joana: Tem mais alguma coisa que a senhora quer me contar, D. Vitória, sobre a Catirina.

D. Vitória: Esse... Eu mais o Valdenor que fazia essa... essa... Melhor Boi que tinha aqui no Maranhão era o nosso. Sotaque de zabumba. Sotaque de zabumba.

Joana: E são Bois de sotaque de zabumba que fazem mais a comédia?

D. Vitória: É sim senhora. Que esses outros não faz nada. É só tocar, Boi de música, matraca.

Joana: No interior, o pessoal gostava muito da comédia?

D. Vitória: Muito. Matraca esses Boi, cada uma matraca desse tamanho assim, ó. E nosso Boi é tudo preparado e esses Boi por aí, é só uns dois chapeuzinho e o resto tudo é a paisana. Tocando aquele pandeiro e aquela matraca. O nosso Boi não é assim. É todo todo preparado. O chapéu de fita grande tem a perneira.

Joana: E a roupa da Catirina é a mesma todo ano ou muda todo ano?

D. Vitória: Não, muda.

Joana: E tem mais gente que brinca Catirina no Boi da Liberdade?

D. Vitória: Não. Não. A Catirina mesmo é só eu mesmo. (Levanta e busca um álbum de fotografias). Esses aqui são os que saem comigo. Aqui é na morte do Boi. Na morte do Boi eu visto eles tudinho. Olha eu aqui. Esse aqui é do Tambor. Esse aqui é meu filho no Broco. Ó, essa aqui eu tirei lá na Bahia. Essa... essa foto.

FIM

Entrevista realizada em 01 de setembro de 2006, com Juliana Pardo e Alício Amaral, em Campinas -SP

Joana: Vou começar pedindo para vocês dizerem os nomes de vocês e o que fazem e tal. Como vocês definem o que vocês fazem neste momento ou de que trajetória vocês vieram até chegar aí. Pode ser?

Juliana: Bom, meu nome é Juliana Pardo. Eu e o Alício, a gente tem um trabalho junto. A gente trabalha com danças brasileiras já tem... deixa eu ver.. uns dez anos mais ou menos, né? Dez, onze anos e... enfim, eu fazia... sempre fiz teatro, né, quando eu era... uns dez anos atrás.

Joana: Criança, então (risos).

Juliana: E aí eu... Posso me engasgar, né?

Joana: Pode o que quiser.

Juliana: É que tá em desordem ainda... E eu fazia teatro, aí eu comecei a fazer danças brasileiras em São Paulo. Conheci também o Teatro Brincante. Enfim, comecei a me enveredar por esse lado da dança, fiz Klauss Vianna, na Escola Klauss Vianna também. Então tinha esse trabalho do corpo, de direção óssea. E comecei a fazer danças brasileiras com a Maria Inês, com o trabalho da Raquel Trindade, que ela trabalhava com a Raquel Trindade. Nisso eu fazia também Commedia dell'Arte, com a Tiche. Vou contar um pouco da minha história. Com a Maria Taís. Aí eu fazia um Arlechino e comecei a querer descobrir um Arlechino um pouco mais brasileiro. E nisso comecei, cada vez mais, a enveredar por essa coisa das danças brasileiras e me apaixonei bastante por isso. E comecei a só dançar, né? Até parei um pouco de fazer teatro. E, enfim, nisso eu entrei num grupo de frevo. Comecei a ir muito pra Pernambuco pesquisar as danças brasileiras, é... Entrei nesse grupo de frevo, a gente dança... se apresentava muito com o frevo aqui em São Paulo mesmo. Uma... a diretora do grupo ganhou também a bolsa Vitae para pesquisar o frevo. E nisso, a gente viajou pra Recife ficou um mês pesquisando. Enfim, depois disso, a gente... Eu conheci o Cavalo-marinho. Conheci o Cavalo-marinho pelo Helder Vasconcelos.

Joana: Que ano foi isso?

Juliana: Foi...

Alício: Ih, tem oito, sete anos.

Juliana: Eles tavam com a banda Mestre Ambrósio, ele deu um curso no SESC e no Brincante, aí... Enfim, conheci e já tava trabalhando com danças brasileiras, né. Desconhecia o Cavalo-marinho. Aí eu conheci Alício também, nisso, nesse meio tempo. Enfim, depois a gente montou um Boizinho em São Paulo, que o Helder que coordenava. E esse Boizinho, a gente se apresentava. Chamava Boi Marinho, né? E aí, eu e Alício já ia todo ano... nisso a gente desfilava em Maracatu, desfilava no Cab... todo ano a gente tava no carnaval de Recife, né? Então desfilando no Caboclinho, desfilando no Maracatu. E a gente resolveu morar lá pra confirmar as nossas pesquisas, no Cavalo-marinho principalmente, porque, como a gente tinha essa história toda com teatro, a gente queria muito trabalhar as figuras. E no meio de tudo isso, eu já havia trabalhado com o Lume, feito alguns cursos do Lume, quando eu era bem novinha. E enfim, aí, a gente... comecei a fazer de novo, a gente... estabeleci contato com eles de novo aqui, né? Alício também. Foi até através do curso do Tadashi que a gente veio fazer. A gente se encontrou também na Paraíba.

Alício: Isso foi em 2... 99?

Juliana: 2000, 2000.

Alício: 99. 2000 a gente já tava em Recife. 99. A gente começou a... a... A Ju... Porque depois... Bom eu comecei também a trabalhar... Eu sou do interior de São Paulo, e até os 18 anos, eu morei em Santa Cruz do Rio Pardo, que é essa cidade em São Paulo, no interior. Depois vim pra São Paulo, porque lá estudava teatro, fazia teatro lá e... mas em Santa Cruz do Rio Pardo. Queria conhecer outras coisas. Tocava já. Tenho formação musical em violino e viola erudita. E aí tinha um quarteto, um quinteto na cidade, que a gente tocava. Passei num... ganhei uma bolsa pra tocar na Orquestra Juvenil do Estado de São Paulo. Isso possibilitou a minha vinda pra São Paulo. E aí, aqui, eu comecei a descobrir um monte de coisa. Comecei a estudar a... Não tinha nenhum contato com as danças populares brasileiras. Daí eu comecei a tocar num grupo que era do Omstrab. Omstrab, que é o Fernando Lee, que é um cara bailarino coreógrafo, que coordena. E aí eu comecei a participar, comecei a dançar, comecei a participar das montagens desse grupo dessa forma, né. E dentro do primeiro trabalho que eu fiz com eles, que é o Omstrab, tinha, era... um espetáculo que falava sobre trabalhadores de uma obra e esses trabalhadores são trabalhadores, na maioria das vezes, nordestinos, que vêm pra cá pra construir. E trabalhar e ganhar a vida desse jeito. Então tinha muitas danças que o Fernando Lee tinha pesquisado e colocava aí. Aí, fui conhecendo e ao mesmo tempo tava rolando uma série de oficinas no Brincante. Quando o Brincante começou a fomentar com mais peso essa coisa da da da cultura popular. Que o Brincante era um espaço, mas era meio escondidinho, né? Começou a vim o Nascimento do Passo, o Mestre Meia-noite, a Wilma... O Helder tava estourando com a banda do Mestre Ambrósio. Então eles começaram a dar uns workshops, e aí que eu conheci a Ju, num desses encontros. A Ju já tava acompanhando há algum tempo lá. E depois, então, quando a gente começou a fazer parte desse Boizinho, que a gente se conheceu, começamos a namorar, a ficar juntos, aí a gente resolveu que a gente precisava ir pra lá, pra campo, pra tá estudando essas danças de uma forma mais...

Juliana: Pra ficar mais tempo lá, né, porque antes a gente só ia nos carnavais. Passava janeiro e fevereiro. Aí a gente falou, 'não, vamo morar lá pra gente poder entender melhor como eles vivem', ter um contato mais direto, sabe? Não só de passagem.

Alício: Mesmo porque, o que chegava pra gente do Cavalo-marinho e das outras brincadeiras é muito rápido, né. É uma vivência. Você passa e... você fica com os passos da brincadeira. E daí, né? Os passos... E a brincadeira? O que que é? A brincadeira não é só dois pra lá dois pra cá e pronto. E sei cantar cinco músicas aqui e pronto. Aprendi Cavalo-marinho, vou fazer outra coisa agora. Então a gente tinha uma preocupação de tá estudando e desenvolvendo essa pesquisa. Com o teatro-dança, com o treinamento... depois com um treinamento pro ator, ou pro bailarino, pro músico, a partir das danças.

Juliana: É isso a gente sempre teve muita vontade.

Alício: Aí, esse período que a Ju falou, do Lume, eu não conhecia o Lume, a Ju me falou bastante, já tinha feito retiro, o último retiro lá, que faz um tempão. Ela falou, vamo... Aí tava rolando o workshop, acho que do Tadashi, e a gente tinha feito alguns workshops do Lume. E aí a gente cruzo...

Joana: Mas esse do Tadashi não foi há tanto tempo...

Alício: Mas foi o primeiro...

Juliana: Acho que foi 2002...

Alício: Não. Então foi antes, 2000.

Joana: Não. 2000 eu tava aqui.

Juliana: 2000 a gente morava lá.

Alício: Então, foi o de 2002, porque a gente encontrou com o Jesser...

Juliana: A gente encontrou, na verdade, o pessoal do Lume na Paraíba. Aí a gente... ah... a gente ia fazer um curso aí não rolou lá. Aí, depois, a gente voltou pra cá e aí a gente já tava com essa idéia de pesquisar... estávamos pesquisando as danças brasileiras, mas a gente já tava com essa pesquisa de desenvolver um treinamento pro bailarino, pro ator, pro músico, a partir das danças. E aí a gente falou, 'poxa, vamo estudar mais, vamo...' Falei pro Alício, do Lume. 'Vamos pesquisar mais lá, né, estabelece contato'. Aí foi 2002. Eu fiz o curso do Tadashi, acho que você nem fez. Aí, a gente encontrou o Jesser que tava também interessado em fazer esse trabalho, né?

Alício: A gente já tinha uns contatos antes. A gente já tava com esse namorico antes desse período, de 2002. Mas daí foi que a gente mostrou um pouquinho da brincadeira pro Tadashi, que tava aqui no Lume. A gente fez uma sambadinha. E aí o Jesser falou, 'Poxa, isso dá samba. Vamos investigar essa... Vamo por esse caminho, porque é uma vontade minha', que, no Lume, cada um desenvolve uma pesquisa pessoal. Era uma vontade, um desejo do Burnier de tá investigando as danças, o motivo de tá fazendo essa história toda. Aí, a gente... foi contemplado por uma bolsa. Pela Bolsa Vitae de artes que possibilitou a gente tá fechando uma parte dessa pesquisa, que a gente já fazia por conta própria.

Juliana: A gente fazia essa pesquisa por conta própria, aí quando a gente ganhou a bolsa, a gente pode... falar 'Vambora... Que bom, né!' Voltamos pra lá.

Alício: Isso foi 2003.

Juliana: A gente ficou seis meses aqui, depois que a gente ganhou a bolsa. Aí a gente voltou. Nisso, o Jesser foi pra lá, ficou uma semana com a gente, vendo o trabalho que a gente tava fazendo. A bolsa foi na área de pesquisa histórica teatral, e tratava-se do resgate e fortalecimento da brincadeira do Cavalo-marinho. E, nesse trabalho, a gente fez duas coisas, não duas, mais ainda. É... a gente... a gente levou os mestres pra dar aulas nas escolas, nas comunidades. A gente pegou quatro Cavalos-marinhos. Então a gente levou Mestre Inácio, em Camutanga, Biu Alexandre, em Condado, né, Mestre Biu Alexandre, em Condado e... Biu Roque, que na verdade... Biu Roque e Mestre Mariano Teles em Chã do Esconso. Mariano Teles é de Chã de Camará, mas a gente juntou os dois mestres. Biu Roque e Mariano. E a gente... enfim, eles deram oficinas pras crianças. Foi muito legal, porque muita gente não conhecia, da própria cidade, não conhecia, né? E a gente também resgatou algumas partes das brincadeiras e figuras que não tinham mais no Cavalo-marinho. Por exemplo, eles faziam, tinha a boneca... a figura da Margarida, né? Eles não colocavam mais a figura da Margarida. Então eles... A gente... Através da bolsa, a gente confeccionou a Margarida, né, fizemos ensaio pra eles colocarem de volta algumas figuras. Reformamos Boi, Cavalo, figurinos dos galantes, né.

Alício: E outras figuras que não eram nem questão de material pra fazer, mas falar, 'é um pareado, porque que você não faz um pareado?' 'Ah porque ninguém... as crianças num aprende agora, ninguém quer saber mais disso daqui. Não tem quem responda a figura'. 'Ah, mas por que o fulano de tal não bota a figura se ele sabe?' 'Então vamo fazê, faz, coloca o pareado aí'. Trazendo de volta algumas figuras. Foram... acho que umas 14 figuras que não estavam mais em uso voltaram a ser colocadas nessas brincadeiras. Muita coisa ficou hoje assim... Que foi um trabalho bem...

Juliana: Um trabalho muito interessante. Por exemplo, o Cavalo-marinho de Biu Alexandre, que hoje é um dos grupos mais fala... fortes lá, não existia. A gente chegou, ele tava, tava... tava acabado. Os brincantes tavam completamente desmotivados. Boi, Cavalo, a Ema, a Onça, tava tudo apodrecido, tudo jogado. O Mateus tinha brigado, eles tavam sem Mateus. Foi um trabalho assim, um trabalho de, durante um ano, um trabalho de acompanhar e estar fazendo isso. Com apoio, isso que foi importante, porque antes a gente já fazia, mas não tinha como bancar algumas coisas.

Juliana: Ser tão efetivo nas coisas, né?

Joana: Deixa eu perguntar pra vocês uma coisa. Por que essa opção por um foco mais específico na brincadeira do Cavalo-marinho? Às vezes, vocês falam danças brasileiras, outras vezes é o Cavalo-marinho... Quando a gente pensa brincadeira a gente não tá pensando só em dança, né? Mas por que esse foco direcionado mais especialmente pro Cavalo-marinho? Quando surgiu esse foco e por que vocês acharam que esse podia ser um caminho?

Juliana: Eu acho que, um dos motivos, assim... eu sempre... acho que até mais que o Alício, devido ao Maracatu que só mulher brincava, eu saía no Maracatu, Caboclinho nós dois íamos, a gente sempre teve um contato... por exemplo, a gente morava em Recife, ia pesquisar o Cavalo-marinho, mas estudava frevo todo dia praticamente na escola de frevo. Então, a gente sempre tava pesquisando todas. O Cavalo-marinho sempre nos chamou a atenção muito por essa parte dramática muito forte. Então ele tem as figuras, ele tem as máscaras, tem a rabeca também, que o Alício pode te dizer melhor. Então, por ter a rabeca. Enfim, essa parte teatral nos chamou mais a atenção. E... a gente, enfim, a gente tem um material das outras brincadeiras tão bom quanto. Tão bom quanto não, mas muito grande. Arquivado com a gente. Só que nosso olhar pra pedir a bolsa foi em cima do Cavalo-marinho, porque a gente fez essa 'pesquisa histórica teatral'. E a gente percebeu, morando lá, antes de ter a bolsa, que o Cavalo-marinho não tinha uma atenção... a gente desconhecia registro das figuras, por exemplo, figura tal tem tal música, o roteiro dela é mais ou menos esse. A gente desconhecia esse registro.

Alício: O próprio enredo da história.

Juliana: É. O Maracatu e o Caboclinho, enfim, também, deve existir não sei, mas ele... Enfim, a gente, por ter essa coisa do teatro, a gente queria registrar isso. Então a gente pediu a bolsa e ganhou, e o Cavalo-marinho ele... enfim, aí se fortaleceu por conta da bolsa também, né? A gente acabou tendo que verticalizar nossa pesquisa das danças brasileiras pro Cavalo-marinho.

Alício: Também porque é uma brincadeira... não que as outras não sejam também, mas o Cavalo-marinho é uma brincadeira muito complexa, tem muitos detalhes, tem muitas coisas que acontecem ali. E é longa, muito extensa. E não é uma coisa que fica se repetindo durante a noite toda. É uma coisa que... acontece muita coisa na brincadeira, uma coisa aparece...

Joana: Inclusive por isso que ela é longa, né?

Alício: Uma coisa aparece e se... Por exemplo, Maracatu Rural. Acontece um monte de coisa também, tem a disputa dos versos, tem toda uma ordem, um jeito de se falar aquilo, mas é em cima daquela... Acho que não é um exemplo bom, não.

Joana: É. O Cavalo-marinho tem uma relação mais parecida com a do Mamulengo, por exemplo, que dura a noite inteira e passam todos aqueles... todos os bonecos passam, cada um na sua hora.

Alício: Então, isso... cada coisa que aparece não volta. Então tem coisa, reza a lenda, né, pra dois dias... pra se brincar um Cavalo-marinho completo precisa de

dois ou três dias, noites, né, pra acontecer. Mas acho que por isso, não que... A gente continua com o estudo de outras danças como o Caboclinho, como o Maracatu, como o Frevo. Jongo, a gente começou a brincar um pouquinho. É... a gente tem algumas danças do estado de São Paulo que a gente começou esse ano, o ano passado a conhecer. É, Sergipe, né, o São Gonçalo de Muçuca, o Samba de Parelha, são coisas que a gente tá começando agora. E uma brincadeira que desde que a gente morava lá em Recife, a gente começou a ir visitar bastante no Rio Grande do Norte, que é o Coco de Zambê e o Boi de Reis. O Boi de Reis, a gente encontra que é da família do Cavalo-marinho, assim como o Reisado ou o Boi, né? Tem muita coisa, tem rabeça, tem as figuras semelhantes às do Cavalo-marinho, tem uma história semelhante, tem músicas idênticas também. É uma coisa que a gente gostaria de tá... Depois... Não depois, quando a gente tiver oportunidade, de tá conhecendo um pouco mais essa brincadeira que é muito interessante, tão quanto.

Juliana: Até pra fazer um paralelo com o Cavalo-marinho, sabe. Até pra ver o que que tem aqui, o que que tem aqui. Aquela coisa do cavalo, sabe? Descobrir... Essa coisa do cavalo do Dom Darão, sabe? Descobrir da onde veio o cavalo. Enfim, começar a fazer essas pontes.

Alício: Porque se você pegar a região da Zona da Mata, você tem lá, a Zona da Mata, cê vai subindo pra Paraíba, o Cavalo-marinho de Itambé, de Pedra de Fogo, de Camutanga, de Ferreiros, eles já têm um sotaque diferente do interior. Dessa região mais próxima de Goiana. Já é um pouco diferente.

Juliana: A divisa lá, a divisa com a Paraíba já é mais diferente daquela que tá mais próxima da capital, de Recife.

Alício: É uma distância de 40 e poucos quilômetros e faz uma super diferença. E aí chega João Pessoa, aí tem o Cavalo-marinho de Baiê, que mestre Gasosa faleceu, mas tem outros Cavalos-marinhos lá que são completamente diferentes do Cavalo-marinho de Pernambuco, mas têm fortes ligações com o Cavalo-marinho dessa divisa e como Boi de Reis do Rio Grande do Norte. A formação já é igual, não tem banco, tem o rabequeiro, triângulo e pandeiro, que é do Boi de Reis e é super... Cê vai encontrando essas variações esses sotaques, dentro da região do Cavalo-marinho, mesmo. Uma coisa que é super... que ficou difícil pra gente, a gente precisa... precisou de mais tempo pra poder estudar o Cavalo-marinho, porque assim como qualquer brincadeira, cada Cavalo-marinho tem um sotaque. Então cada um conta sua história de um jeito, cada um tem uma...

Joana: O Boi também é assim.

Alício: Como o Boi, né? Então cada um tem o seu jeito de... suas toadas, tem variações. Então a gente fez um estudo bem detalhado de cada brincadeira pra Bolsa Vitae também.

Juliana: Quando a gente foi, a idéia era fazer... pegar o que é. Aí chegamos lá tivemos...

Joana: Perceberam que não é possível dizer o que é assim, né? Por isso também sabe que... Esse é um dos motivos de não existir esse registro cartesiano que a gente desejaria: essa figura é assim, a música é assado... Porque a brincadeira é fluida, né? Ela vai se transformando. E é uma característica mesmo dessa... da manifestação de cultura oral. Então esse desejo que a gente tem, quando a gente vai pra registrar, a gente vê que não é assim, que a gente não vai conseguir registrar assim e que vira outra coisa o contato que a gente faz.

Juliana: Tanto que, nesse registro que a gente fez, a gente escreve assim, 'velha: versão do fulano, versão de fulano e versão de fulano'.

Joana: Versão de fulano em tal momento, né? No ano tal, porque a brincadeira de fulano também tem contextos que variam de acordo com quem tá lá naquele momento...

Alício: É. O Cavalo-marinho de Biu Alexandre, quando tinha o Luís, que morreu faz pouco tempo, era uma coisa, agora é outra. O do Biu Roque, quando tinha o banco com Mané Deodato, era uma coisa, morreu, virou outra. Vai se transformando.

Juliana: Até mesmo a nossa presença lá. Antes não tinha Margarida e hoje tem Margarida, né?

Alício: Mas é uma coisa que tá sem... E esse cuidado a gente tem quando a gente aplica isso na arte educação ou trabalhando nessa... É um cuidado que a gente tem bastante assim: 'Olha, não vou falar que o passo é esse e é assim, porque a gente tem que ficar assim, assim e assim'. Isso a gente já deixa claro no começo do... quando a gente vai fazer, por exemplo, a oficina do Brincante, dar um curso, que é um estudo que a gente faz e a gente quer olhar pra isso, a gente quer olhar pra essa concentração de energia do Cavalo-marinho, a gente quer olhar pra essa base, a gente quer trabalhar isso.

Joana: Eu vou aproveitar pra perguntar, então, qual que é, pra vocês, o objetivo desse curso lá no Brincante.

Alício: O objetivo do curso no Brincante... Eu acho que o Brincante, bom nós fomos convidados pra fazer esse trabalho lá, porque a gente apresentou um trabalho no final de ano pra... pro aniversário do Brincante de dez anos.

Joana: Sim. O Brincante tinha esse projeto da C&A, ele chamou vocês pra darem uma oficina, mas aí, quando vocês elaboraram a oficina que vocês queriam dar, que objetivo vocês tiveram?

Juliana: Olha, é assim, na verdade, Joana, a gente não elaborou, a gente está elaborando. A gente vai vendo o que vai surgindo e vai falando... 'tá, então vamos fazer por aqui'. A gente colocou lá, essa turma que você assistiu de segunda feira, a gente colocou lá nossos desejos de, de trabalho em cima das danças. Então tá sendo uma experiência. A gente fala até pra eles, 'vocês são parte', sempre, né, 'da nossa pesquisa, aqui a gente tá fazendo uma troca, então não se espantem se segunda que vem a gente falar: ó, a gente vai por outro caminho agora'. Então a gente deixou isso claro, assim, é uma pesquisa e a gente pretende, eu acho, por até onde está, que... peraí, deixa eu elaborar as palavras... a gente pretende trabalhar com esses elementos das danças. A princípio, alguns passos. Porque assim, o que acontece, eles não sabem dançar, eles não conhecem a brincadeira, então a gente tem duas coisas, é passar a brincadeira, e pegar esse material da brincadeira e ver o que que a gente pode fazer com ele.

Joana: O que que a gente pode fazer em que sentido?

Juliana: No sentido artístico, no sentido de dançar outras coisas a partir dessa essência da dança, tá. Isso é um trabalho.

Joana: Então, pra vocês tem um direcionamento mais relacionado com uma criação em dança? Porque não me parece isso, por isso que eu tô perguntando.

Juliana: Não, não, não.

Alício: Eu acho que é o seguinte, vamos ver se eu consigo falar. Eu acho que pra gente esse processo com o pessoal do Brincante é uma forma da gente tá descobrindo com eles, compartilhando com eles essa pesquisa que a gente realiza com as danças, danças brasileiras, danças dramáticas. Como é que a gente pode pegar esse material das danças e usar isso como ferramenta para a construção de alguma, de alguma coisa que eu possa falar como músico, como ator, como dançarino, como bailarino, como intérprete? Como é que eu posso usar essas

danças como ferramenta de trabalho, pro ator, pro bailarino pro que for? Então, o que que a gente faz com eles? Primeiro a gente deixa bem claro, 'olha a gente tá aqui descobrindo isso com vocês'. Segundo, eu e Juliana, a gente descobriu muita coisa na gente. Em treinamento, a gente desenvolveu jogos de treinamento com as danças. E aí? Funciona pra gente, mas a gente tem um conhecimento prático dessas danças, e de campo, que eles não têm.

Joana: Não só das danças, né, mas do contexto da brincadeira. Faz muita diferença.

Juliana: Quando a gente fala dança, é danças brasileiras, danças dramáticas, então, você já engloba.

Alício: E quando a gente fala, não é através de vídeo. Então você põe o vídeo e... 'Ah, tá bom'. Mas é uma coisa que daí a gente fala como... dentro desse trabalho, o que a gente se perguntou já bastante, 'Como é que a gente faz um treinamento de danças brasileiras pra pessoas que não têm pratica de dança'. Quer dizer, como é que eu posso, a partir da dança, desenvolver alguma qualidade, algum trabalho, que possa servir de ferramenta pra mim, se eu não sei dançar. Então a gente faz dois caminhos. Com a dança, com a brincadeira, a gente chega em algum lugar e a gente produz uma certa qualidade, uma certa... um material pra ser usado, através da dança, que podemos chamar de dança pura, da própria dança, ou através de treinamentos do ator, de treinamentos que a gente compartilha, por exemplo, do Lume e de outros lugares que a gente... tem experiência, né, repertório. Como que a gente pode chegar a mostrar caminhos pra se dançar esta dança.

Juliana: Por exemplo, posso dar um exemplo? Por exemplo, a gente fez aquele, fez o trabalho do toureiro. A gente fez o trabalho do... o ano passado. Do toureiro, de pegar a energia do toureiro e tentar colocar isso na figura do soldado. Que o soldado, ele tem toda uma coisa, né, (cantarola), que a gente achou equivalente, vibra na mesma energia. Então, vamos dar o toureiro pra depois a gente dar o soldado. E a gente começou a ver que funciona. Por exemplo, a gente deu o bêbado, que é o trabalho do peso, do desequilíbrio, pra depois pegar um passo de uma figura, que tem todo um desequilíbrio. E assim, a gente vê que funciona. Tem algumas coisas que a gente, por exemplo, nesse trabalho do bêbado, que a gente começa a ver que talvez tenha alguma coisa que tá faltando mais, a gente ainda tá descobrindo o que é, mas é um trabalho de investigação. E usar desses mecanismos... Porque, é como você disse, eles não conhecem as ferramentas, quem conhece é a gente. Que mecanismos a gente usa pra trabalhar com essas brincadeiras, isso é um processo. O outro processo é a partir da própria brincadeira. O que a gente levanta a partir da própria brincadeira, pra que eles tenham essa qualidade da própria brincadeira sem precisar ir lá ver a brincadeira?

Alício: Por exemplo, um trabalho que... acho que você viu um pouquinho do mergulhão. Né, mergulhão em deslocamento, mergulhão... Tem várias variações desse trabalho com o mergulhão. Por exemplo, o passo do mergulhão a gente consegue... a pessoa consegue fazer, entender esse passo, num período de tempo. Mas uma coisa é trabalhar o mergulhão, outra coisa é trabalhar o Cavalo-marinho. Mas pegar o mergulhão e usar esses princípios de jogo rítmico, de jogo, de relação, fora do contexto da brincadeira. Então, lançamento com bastão com mergulhão, mergulhão com lançamento sem bastão, mergulhão em deslocamento.

Joana: Que aí já é uma transposição, quer dizer, já é uma combinação entre elementos da brincadeira e elementos de treinamentos outros, né?

Alício: Sim.

Joana: Especialmente dessa metodologia de treinamento do Lume, em alguns momentos?

Juliana: Sim. Por exemplo, eu não sei se você chegou a dar aquele mergulhão que um puxa o outro para baixo. Então, aquele mergulhão foi um trabalho que a gente desenvolveu pesquisando lá na Zona da Mata. Por exemplo, no mergulhão, quando eles fazem o mergulhão, eu particularmente, eu percebi, né, Ali? Você também, lógico. O mergulhão, por ser muito rápido, eu voava quando eu dançava com eles. Eu falava, 'Caramba, como é que eu vou fazer pra ter... sustentar esse mergulhão sem eles me lançarem longe, né'. Daí quando eles vinham me tirar, eu me agarrava e puxava eles pro chão. E puxando, aí eu conseguia... Eu me apoiava neles tendo essa intenção pra baixo. E aí, a gente começou a aplicar isso também. Aí, a gente, pesquisando e tal, falou, 'Isso é muito legal'. Porque me dava uma outra qualidade, dava uma qualidade da brincadeira. Então, fazendo esse exercício, tendo essa intenção de derrubar o outro no chão, essa tensão pra baixo, a gente começou a ver que tinha uma qualidade da brincadeira quando a gente passava esse exercício aqui em São Paulo. Então foi a partir do passo.

Alício: Essa qualidade, essa preocupação nossa, que a gente tem não só com o Cavalo-marinho, mas com outras danças, é buscar como que a gente, que não é da brincadeira, que não é da comunidade, a gente não tá lá participando, não teve a história de vida que eles carregam e que isso reflete na brincadeira, pode vibrar na mesma sintonia deles, quando a gente brinca. Pra sair daquela coisa de fazer o passo pelo passo. O passo também, a gente pode trabalhar de várias formas, como o movimento, como tudo isso e tal. Mas não é só isso que a gente... que interessa pro nosso trabalho. Então, mesmo quando a gente trabalha a dança, por exemplo, sei lá, se a gente vai dar um workshop de Cavalo-marinho, quando os mestres vêm também, que a gente traz os mestres pra cá, a intenção é tá sempre olhando pra esse lado. Não só tá reproduzindo de forma mecânica, mas de forma energética. Perceber como que é essas... essa vibração da brincadeira em todos os sentidos.

Joana: E que princípios vocês identificam na brincadeira, não sei se vocês já tão pensando nesses termos, mas eu acredito que sim, que vocês acham já, com clareza, que se aplicam a esse fazer de processo criativo em teatro, de processo de treinamento e de criação em teatro?

Alício: Que princípios...

Joana: É. Você mencionou alguns aqui, por exemplo, esse princípio de relação com o outro... Você falou de algumas coisas.

Alício: Ah sei, de criação de...

Juliana: O próprio jogo.

Alício: Isso que eu ia falar. O que encantou a gente pra ir atrás dessas brincadeiras? É porque tem uma harmonia em toda... em tudo que acontece no brinquedo. Essa união da música, da dança e do drama, do teatro, do texto, da poesia.

Juliana: Não tem fronteira, entende...

Alício: Isso tudo, você vai lá assistir e você não fala 'Ah, eu vou lá assistir um espetáculo de... por isso que a gente fala... a gente tá muito acostumado a falar brincadeira. Porque eles chamam de brincadeira e não é a dança dramática, o folguedo...

Joana: Isso a gente chama pra estudar, às vezes, né, mas pra quem brinca é brincadeira e acabou. E quando a gente começa a brincar, vira brincadeira pra gente também.

Alício: E é essa coisa: Como é que... isso que a gente acha tão legal... essa... ou você faz ou você não faz. Quando você brinca, ou você é ou você não é. Uma coisa que a gente estuda, que a gente busca pra caramba, em teatro, em dança, ser o que a gente tá fazendo, né. E, lá na brincadeira, isso acontece de uma forma muito

natural. Então, o que impulsionou a gente a tá vendo isso, essas brincadeiras, as danças, é essa harmonia entre as linguagens e de que forma isso acontece e de que forma a gente pode chegar a trabalhar com uma linguagem classificada como 'teatro' aqui.

Juliana: É é isso que... falando um pouco sobre a sua pergunta anterior, qual o objetivo desse curso, né? Um dos objetivos, talvez até o maior, é não ter essa fronteira. Como é que eles conseguem criar alguma coisa a partir disso, sem essa fronteira da dança, da música e do teatro. Como é que tudo isso se encaixa nessa celulinha que cada um tá construindo. É um pequeno passo que a gente tá dando. Porque, é isso, enfim, um dos objetivos é isso.

Joana: Tá.

Alício: Quando a gente vai dá... aplicar um trabalho tanto pra gente quanto pros alunos, a gente sempre tá trabalhando essa, essa... Buscando, tirando das brincadeiras, essas coisas. Então, dentro de um jogo, um treinamento ou um exercício, a gente tá trabalhando ritmo, a gente tá trabalhando percussão, a gente tá trabalhando a relação, a produzir a energia e manter, jogar, então sempre buscando esses elementos, esses exercícios.

Juliana: E reconhecendo essa energia, né. Por exemplo, Cavalo-marinho. A gente fala muito da concentração de energia no abdômen, né. Então a gente dá uns exercícios de dar enxadada no chão, de agrupar aqui essa energia, de perceber isso. Que foi o que a gente começou a observar nos mestres, nos brincantes mais antigos da brincadeira. Foi o foco maior de pesquisa nosso. E ver que o tronco tem essa relação de não mexer. Eles não oscilam o nível aqui [cima-baixo]. Então a gente começou a...

Alício: O próprio trabalho da terra.

Juliana: É. O trabalho da terra. Então isso, se você vê o Seu Inácio, por exemplo, ele anda parece que ele tá carregando um peso nas costas. Que é de tanto trabalho de carregar peso nas costas, né. Então, ele já tem esse andar: ta, ta, ta. Do cortador de cana. Então, passando esses princípios, como a gente reconhece isso no corpo deles, né. E passa pros alunos, né, como a gente desenvolve isso. A gente andou... A gente tava conversando com a Maria Taís, até havia te dito... te falado sobre ela, e a gente tava questionando exatamente isso, que eu posso tirar a partir da brincadeira, e o que eu posso, a partir de treinamento, treinamento do ator, por exemplo, os treinamentos do Lume, chegar a ver a semelhança com a brincadeira.

Joana: Onde que a gente encontra equivalências de trabalho, não é?

Juliana: Exatamente. E onde eu posso partir só da brincadeira. Porque a gente acredita que a brincadeira, por si, ela tem isso. E a Taís até falou pra gente 'A brincadeira por si já tem isso, né, ela é o meio, não é o fim'. E aí, depois, até conversando com o Jesser, a gente apontou isso pro Jesser, e o Jesser disse, 'É, isso é muito interessante, mas é exatamente essas equivalências que vão fazer a gente reconhecer o que ela tem por si'. Nos ajuda.

Joana: E além disso, sabe, Juliana, eu fico pensando assim. Essas equivalências servem pra esse reconhecimento, mas também servem pra um tipo de contexto. Porque a brincadeira oferece isso, mas a brincadeira oferece isso num tempo que é o tempo de brincadeira... [desliguei a filmadora na minha fala]

Juliana: No ano passado, a gente trabalhou muito treinamento com eles e a brincadeira. E pondo o treinamento na brincadeira. E agora vamos só brincar, brincar, brincar. Alguns alunos, eles entraram no nosso grupo hoje. E você olha, a Sheila, por exemplo, você pensa que ela teve lá na Zona da Mata. Cê olha, cê fala

isso. E ela nunca foi. Cê olha a Camila... e fala, 'ah, elas já tiveram lá, já brincaram, elas dançam o Cavalo-marinho'. E nunca tiveram. Então, a gente viu resultado.

Alício: E é engraçado isso porque a gente aprendeu, assim, a gente conheceu o Cavalo-marinho e começou a brincar, e agente não tinha nenhuma... a não ser claro com o Helder, mas era muito diferente de tá lá. E lá, a gente aprendeu, é... a gente penou muito pra aprender. A gente ficou anos... um ano pra poder pagar mico dançando de galante, sabe. Um ano pra poder entrar lá, porque a gente foi no processo, entrou no processo deles assim. De ir devagar, de conquistar uma coisa na brincadeira pra poder fazer. Eu não vou chegar rasgando lá, porque eu toco violino, quero tocar aqui rabeca. Vamos entrar no que é, né.

Juliana: O contexto deles e tudo, né.

Alício: Então, a gente passou por esse processo e isso foi muito importante pra gente entender depois e... pensar num jeito didático de transmitir isso. Que não foi o jeito que a gente aprendeu, né, ninguém falou 'olha, aqui você pensa...'

Joana: Aí já são as equivalências de novo, né. Porque vocês têm outro objetivo, diferente do que eles têm com a brincadeira, embora tenha muitas semelhanças aí.

Juliana: É, nunca ninguém falou 'o mergulhão é assim, assim, assado'...

Alício: 'Você vira pra cá, você segura aqui, você pensa nisso'.

Juliana: A gente é que foi...

Joana: Porque dentro... o processo de transmissão da brincadeira é outro, né.

[Desligo a filmadora novamente. A partir desse ponto, continuo a perguntar sobre como eles percebem os princípios que estão sendo levantados em minha própria pesquisa]

Joana: Primeiro é esse princípio da repetição, que a brincadeira tem muito claramente, esse exercício de repetição, que o trabalho do intérprete também tem. Como vocês percebem isso?

Alício: Eu acho que como processo de aprendizado, pra fixar num treinamento como a dança, a relação com o treinamento, eu acho que tem tudo a ver, né. É uma coisa que já faz parte até do nosso... do nosso, do nosso estudo como artista. Esse trabalho de repetição da brincadeira.

Juliana: Na brincadeira, eu acho que a gente percebe os trupés, por exemplo, que eles ficam... tá tocando uma toada, aí eles ficam... repete a mesma toada um tempão, um tempão, um tempão. E trupé, tratátá, tratátá. Enquanto cê não apitar, não vai passar pra outra toada. Então, enquanto o capitão não der o apito, então, isso é uma repetição muito legal, porque quanto mais tempo ele tá naquela mesma toada, parece que a coisa vai subindo, subindo, subindo, subindo, subindo. Um exemplo claro é o caboclo, né. Caboclo de Arubá ou Urubá. Ele canta 'Arreia, caboclo, pra me ajudar, caboclo da mata lá do Jurema, chuva chovia, trovão trovejava' e fica nessa toada, e a pessoa que tá de caboclo, ele fica pedindo pra que se repita, porque quanto mais se repete, aí ele vai entrando, o caboclo vai entrando em transe. E é pela repetição. Fica claro nesse momento da brincadeira. Ele pede pra que se repita e que todo mundo cante. Ele pede pra todo mundo cantar, né, Ali. Então é muito, muito claro. E a gente percebe, por exemplo, no grupo, por exemplo, no Manjarra, tem algumas músicas do tipo 'Rola branca é parari, rola branca é parari', que são músicas que a gente já repetiu muitas vezes, que é uma música que o público adora, essa toada. E a gente fica repetindo, repetindo ela no grupo. E é o momento que ele sempre sobe, exatamente quando a gente fica repetindo determinadas músicas.

Alício: Como um ritual mesmo, essa repetição como num ritual. Também na brincadeira isso acontece, né.

Juliana: E é engraçado, porque o mergulhão, como que as pessoas pedem pra fazer o mergulhão. Esse jogo, né. A gente chama de jogo dançado. E.... eles pedem, 'mas hoje a gente não vai fazer o mergulhão?' 'Vamo, vamo fazer o mergulhão'. O mergulhão, parece que ele tem que tá sempre, né. Isso é muito legal. E na brincadeira...

Alício: É super rapidinho, na verdade.

Juliana: Rapidinho.

Alício: Nada tão importante assim.

Juliana: Mas hoje tem uma proporção maior. Mas a gente percebe que o mergulhão, ele é mais interessante, engraçado isso, na brincadeira pra eles o mergulhão é muito... 'Tá bom, vamo fazer o mergulhão', que é logo no início da brincadeira, porque depois tem muita coisa pra vir.

Alício: Tem brincadeira que não tem mergulhão. Não é tão importante assim.

Juliana: Pra quem estuda...

Alício: Estuda o jogo.

Juliana: O mergulhão é interessante, porque ele dá várias possibilidades de jogo, de olhar, de chamar o outro pelo olhar, do desafio, né.

Joana: Tá. Então, vou puxar daí pra um outro princípio que é a relação... esse princípio da relação com o outro. Que é presente na brincadeira de várias formas. Como vocês percebem isso e como vocês percebem que isso possa ou não contribuir para essa transposição?

Alício: Deixa eu ver se eu entendi o que você tá perguntando. Você tá perguntando da...

Juliana: Como que é a relação com o outro dentro da brincadeira e como que a gente passa... pode passar isso pro público.

Joana: É. Ou não. Ou pode virar como você pode trabalhar com a brincadeira pra desenvolver esse princípio dentro do... do processo criativo.

Alício: Eu acho que tem muitas coisas que a gente trabalha que eu não sei se a gente acaba separando muito essas coisas. São coisas que já tão, já tá tão na brin... Isso existe, né, na brincadeira.

Joana: Você acha que esse princípio existe na brincadeira, então? Isso que eu tô perguntando.

Alício: Sim. Existe. Isso a gente usa. Deve usar, né.

Juliana: Quando a gente trabalha o mergulhão, a gente trabalha o mergulhão com bastão, jogar o bastão. Então, a gente tá trabalhando ali, ao mesmo tempo, o ritmo, pra que essa dupla... porque a gente faz em dupla e depois faz com várias pessoas. Mas, por exemplo, um exemplo de duplas. Eles tão trabalhando um ritmo, que eles têm que ter juntos, o mesmo tempo, né, o trupé tem que ficar no mesmo tempo. E o bastão, ele tem que ser lançado exatamente no momento certo. Então essa... eu tenho que passar pro meu companheiro o bastão no momento certo do trupé, se não, ele também vai se confundir. Existe uma relação do lançar o bastão, de passar o bastão o bastão pro outro dentro de um tempo, então aí a gente junta a brincadeira com um jogo de relação. É um exemplinho, né, mas tem vários outros.

Alício: Mas na própria brincadeira isso já existe, né.

Juliana: Já existe. O mergulhão é rico por isso.

Alício: Ah, mas eu acho que em tudo... em muitas outras coisas dentro da brincadeira.

Juliana: Tem. Mesmo os arcos, puxar os arcos, ou seja, cê tem... Eu tô mestrando. Eu tenho um primeiro galante e um segundo galante. Tenho todo um cordão, né. Eu lanço aqui o arco, ele tem que entender, né, que, ele tem que tá em relação comigo,

porque ele sabe que é pra fora. Se eu mando pra dentro, ele sabe que é pra dentro. Se eu cruzo aqui, ele sabe que esse é por dentro e esse é por fora. Ele tem que tá muito atento, e os outros atentos a seguir ele como um relóginho, né. A gente trabalha muito essa coisa de um atrás do outro. É o relóginho. Não pode ter um mais atrás do que o outro. É muito legal, né, a distância entre eles é a mesma. O deslizar, o correr e deslizar que a brincadeira tem. A gente busca passar pras pessoas, então todos têm que ter esse deslizar.

Joana: Aí a gente já entra num outro princípio talvez, né, que é um princípio de relação com o espaço.

Juliana: É.

Joana: O Cavalo-marinho tem bastante isso.

Alício: Mas essa coisa é muito legal, porque não só no Cavalo-marinho, em outras, tem esse trabalho do coletivo do grupo. Não é o fulano de tal, claro que tem momentos, mas não é o... É o grupo fazendo aquilo. É a galantaria, não é o galante. É o mestre da galantaria. Por exemplo, como a Ju falou. O baile dos Santos Reis, o baile do capitão, é um momento que quando você olha parece uma... uma coisa só. É uma coisa que funciona... É uma massa, se olhar de cima você vê um desenho, uma coisa que parece uma coisa viva só.

Joana: E se movimentam no espaço...

Alício: Eles tão na mesma sintonia, na mesma vibração, cada um dança... Isso é legal, cada um dança com seu corpo, com o que tem. Não é... É uma evolução coreográfica, tem um desenho, mas não é assim, todo mundo dança igualzinho. Cada um dança de um jeito, mas é tão na mesma sintonia que fica... tem uma unidade naquilo.

Joana: Agora, pra ter essa unidade, eles precisam ter desenvolvido, ao longo dessa brincadeira, uma noção do outro e de como se relacionar com ele e uma noção do desenvolvimento no espaço também.

Alício: Do espaço.

Joana: Então a brincadeira por si já desafia isso.

Juliana: Já traz isso. A gente trabalha muito isso dentro desse grupo, o Manjarra. Em cima da brincadeira. Ah, queria que você visse.

Alício: Isso é muito legal, do espaço na brincadeira, funciona.

Joana: Quase todas têm isso, né. Outro elemento que eu tenho me questionado muito é o elemento da superação dos limites do corpo. Essa coisa de que a brincadeira, como é uma brincadeira, possibilita que, em estado de jogo, você ultrapasse um limite que talvez em outro contexto você não ultrapassaria, do seu corpo. Porque em troca com o outro, em relação, eu vou dando um pouco mais, um pouco mais, um pouco mais, eu consigo ficar a noite inteira, eu consigo ficar numa brincadeira que dura três dias, dois dias... Daí me fala um pouco se vocês percebem isso.

Alício: Ah, isso é muito claro. Tem uma coisa da repetição, tem uma coisa desse ritual, tem isso de se produzir, entrar num ciclo de produção de energia que ela vai se renovando. É como o energético que você vai... e com o grupo se você vai trocando. Se eu tô num momento em que eu não tenho, eu busco ali no banco, busco na música, busco nos companheiros galantes, busco onde tiver pra me levantar com essa energia. Eu acho que tem uma coisa muito de memória muscular também. Que o corpo, ele acostuma, quando a gente vai dançar, agora, a gente não pensa em nenhum princípio desses que a gente aplica e que fala pros alunos. Porque o corpo, ele, quando a gente escuta, isso é muito louco, Caboclinho, Cavalo-marinho, Maracatu... quando a gente escuta a música, num CD que seja, o corpo já

liga. Cavalo-marinho, o corpo faz tum. O abdômen faz crrrr. Já sabe que o corpo tá aceso. Como o figureiro. Quantas vezes a gente viu, e brinca dando de exemplo pros alunos. O cara tá lá com a gente, fumando o cigarrinho dele, tomando cerveja. Aí diz 'Ah, vou lá botá o soldado' Aí queima o cigarro, entra lá e arreventa. Faz umas coisas que a gente faria alongamento, aquecimento, sei lá. E faz, faz, faz, e volta aqui na cervejinha e no cigarro como se não tivesse acontecido nada.

Joana: Porque esse estado já foi construído ao longo da vida.

Alício: Já tem, já tá no corpo, já não precisa de nada. É só fazer. Isso que eu percebo, a gente percebe.

Juliana: É. Isso a gente percebe no nosso grupo, que a gente começa a brincar, aí tem um momento em que a gente vê que eles tão cansados, né. E passa esse momento do cansaço, eles não querem mais parar, né. Eles acendem, o rosto acende.

Joana: Você sai da brincadeira com mais energia que você entrou. Assim como o energético mesmo.

FIM

Entrevista realizada em 30 de agosto de 2006, com Ana Cristina Colla, sobre o processo de montagem do espetáculo 'Gaiola de Moscas', do grupo Peleja, em Campinas -SP

A primeira parte da entrevista, cerca de 2 minutos, se apagou do gravador por problemas tecnológicos. Transcrevo-a aqui de memória.

Joana: Cris, me conta um pouco de como foi o processo.

Cris: Como eu te disse, eu vi o Peleja naquela apresentação e achei que havia alguma coisa no final que podia ser trabalhada para montar o conto do Mia Couto. Eles já tinham trabalhado juntos por um período que eu não sei precisar, acho que uns dois anos. E também já tinham trabalhado com o Jesser um pouco da relação entre o que eles faziam e o treinamento de ator. Então, eles já tinham uma unidade de grupo, que vinha dessa experiência da brincadeira. Por outro lado, havia lacunas, como o trabalho com a voz.

(A partir daqui, a gravação se manteve intacta e está transcrita literalmente)

Cris: Então, aí, tava nesse processo com eles. Aí, me veio a idéia de trabalhar com o conto do Mia Couto. Para eles, era um desafio nesse sentido, primeiro de trabalhar com uma construção que fosse cênica, que envolve relação, envolve o texto, uma série de coisas que eles não... não tinham trabalhado. A gente não tentou conceituar nada. O começo foi muito: 'Ok, gostam desse conto?' 'Ok, vamos fazer alguma coisa'. Acho que eles tavam carentes também nesse sentido, de ter alguém que arrumasse ali, cenicamente. Aí, também, pra mim, o processo foi bem intuitivo também, do começo de transposição disso. Eu gostava do conto como ele era. Não queria muito uma adaptação. Já é um conto curto. Falei: já vamos botar. Não tinha a pretensão disso ser um espetáculo, nada. Pra mim era um exercício. Acabou que, pela empolgação deles e como foi andando, ficou uma coisa que tem aí uns 35 minutos, sei lá, 40, que pode até se estender e isso ficar com cara mais de espetáculo. Aí, o processo, de início, foi muito mergulhar no conto. Aí, eles me mostravam o que que eles tinham de Cavalo-marinho, de desenvolvimento no espaço, de passo, o treino deles como era. E a partir disso... Eu gosto de trabalhar muito... Quando eu penso na direção, assim, eu adoro a parte de edição das coisas, de colagem. Então, eu fui trabalhando também sem ter noção do que ia ser o todo. Vamo começar do início. Ok, como começa? Ah, queremos falar... contar esse conto também. Então, como pode ser uma entrada? Aí, ia experimentando. 'Olha, vocês têm figuras?' Que eu sabia que eles tinham umas figuras. Não são personagens. São essas...

Joana: Que são as figuras do Cavalo-marinho mesmo?

Cris: Não, são... que eram figuras corporais que eu acho que tinham vindo desse treino com o Jesser. Que é aquela abertura quando eles entram...

Joana: Sei, já vi.

Cris: Como se fosse uma máscara parecia aquilo, né? Entraram com aquilo. Aí, eu ia brincando com eles: 'Poxa, mas cadê a relação...' ou 'Esse passo, volta, faz de novo'. Ficava muito na edição disso. Agora a gente tem que falar como é essa edição. Eu queria essa cara de não ter um que vai narrar, um que... Nada fixo. Que isso fosse móvel, como a brincadeira também é móvel. Então, acaba que o texto foi sendo picado. 'Fulano fala isso, você isso, você isso, você aquilo', 'Como pode ter

um passo legal de avanço?’ Aí, eles propunham alguma coisa. Então foi muito colagem pra mim o processo. Sem muita conceituação do que a gente quer. Eu acho que o conto já tem uma transposição direta pra Brasil e tudo, que eu não precisei nem ter esse trabalho de pensar, porque é um universo muito parecido, também, com o da brincadeira. Por essa coisa lá africana, mesmo, moçambicana. Então, tinha um universo que era muito similar, me parecia. Que não precisava muita elocubração. E assim foi até o final. Foi esse processo mesmo da colagem, de ir costurando, costurando, costurando. Várias coisas, eles propunham de... ‘Ah isso tal passo’. Então, às vezes, eu deixava um pouquinho eles sozinhos, quando eu voltava, tinha uma improvisação em cima daquilo.

Joana: E você falou que quando você começou a trabalhar com eles, eles já tinham uma unidade de grupo que vinha do trabalho com a dança.

Cris: Sim.

Joana: Que mais, Cris, que você percebeu, assim, que compôs o trabalho ou que serviu pro trabalho que já vinha da prática da brincadeira?

Cris: Um elemento que eu acho interessante, que me facilita e me dá prazer, que eu sinto que a gente pode ir mais rápido nas coisas por causa disso. Essa unidade de grupo não era só grupo no sentido de uma identidade, nada. É de uma linguagem comum que, então, vinha de uma brincadeira comum, que isso dava corporalmente um código ali pra eles que era interessante. E eles têm uma coisa que, às vezes, falta para alguns atores que é, que o passo dá, que é mudar de uma coisa pra outra sem muito pensar. Então, tá nesse passo, de repente, todos têm que entrar no outro, todos têm que fazer tal coisa ou ir para o espaço. Então, eles têm uma noção espacial do conjunto, deles se equilibrarem nesse espaço e se moverem rapidamente, que se eu fosse trabalhar com ator que não tivesse essa vivência, eu acho que eu teria que construir primeiro. Então, essas coisas que eu falo de quando eles vinham com idéias, era muito isso: ‘Poxa, isso tá truncado, eu queria que isso fosse pro espaço’... E eu não conheço os passos do Cavalo-marinho, isso é interessante, porque não é uma brincadeira que eu poderia dizer: ‘Faz tal coisa’. Eu não tenho isso, e pra mim era instigante também. Eu dizia: ‘E aí? O que pode ter? Eu preciso disso’. E aí eles tinham um...

Joana: Tinham um repertório.

Cris: Um repertório que eu podia dizer: ‘ Ah, esse não é bom, mas esse é bom’. Tipo no bêbado. ‘Ok, vamos fazer esse passo assim’. Que eu nem sei se é assim no Cavalo-marinho ou não, ou se eles já me traziam aquilo esmiuçado, ou se aquilo já vinha elaborado ou se era puro como era. Não tinha essa... Não me importa. Eu quero é essa transposição para a cena. Então, essa coisa espacial, eles tinham forte. Isso de mudar rápido de um passo para outro e se integrar. Uma coisa rítmica, né, que também é totalmente ligada a essa maneira de trabalhar. A dificuldade era a voz. Que é isso que eu falei. Porque eles não usavam a voz. Apesar de na brincadeira ter, só o Daniel ali tinha isso como uma coisa já mais desenvolvida. Tanto que ele veste o Ma... o que é meio Mateus ali, que é o Jubernardo. Mas os outros, isso, não tinham. Eles têm, muito forte, a coisa que pra mim vem muito do mergulhão, que é esse jogo do corpo respondendo muito preciso naquela hora. Então isso eles têm.

Joana: Uma relação assim com o risco do...

Cris: Exato. ‘Vou ser ou não vou ser chamado?’ Quer dizer, esse estado ali do alerta, do vou, e responder corporalmente assim, na lata. Eles já tinham isso também muito bem. Eu acho que é tudo coisa que já vinha da brincadeira.

Joana: Na verdade, eu tô levantando uns princípios que encontro no Boi e nessas brincadeiras vizinhas, e que, minha hipótese é que tão presentes... Que são elementos ricos pro trabalho, em todas as brincadeiras. Então, alguns você até já mencionou, que é essa coisa do ritmo e da musicalidade, que é a história da relação com o espaço... mas aí, tem uns outros que eu vou te dizer, e aí você me diz se você percebe isso como...

Cris: Tá.

Joana: Então, um deles é essa possibilidade de repetição, mas de repetir, repetir, repetir sem perder a vida, assim, sem perder o jogo da brincadeira. Outro elemento é esse elemento de relação com o outro, que talvez em algum momento possa se transferir para a relação com o público, que na brincadeira é muito direta, porque não tem público, todo mundo tá dentro da brincadeira de alguma maneira. É... o outro elemento é esse elemento da superação dos limites do corpo, que isso é muito do próprio contexto da brincadeira, não sei como era com eles, mas na brincadeira, por exemplo, os brincantes ficam noites e noites brincando. É... o Cavalo-marinho tem um pouco essa exigência do corpo. Outro elemento é esse elemento do risco e da tensão constante do jogo, que você até mencionou. Outro elemento é essa relação entre os pés, o quadril e o eixo do corpo, que essas brincadeiras do Maranhão têm muito claramente. Não sei como é no Cavalo-marinho ou como você sentiu neles. E ainda um outro é esse elemento assim de... de uma presença mais completa que a brincadeira dá, pelo menos dentro do todo da brincadeira, pros brincantes que, de alguma maneira, passam por todas etapas, que tocam, que cantam, que dançam, que brincam os personagens. Que, por exemplo, no caso deles, de cara dá pra sentir que eles não trabalham com a parte de cantar e tocar. Quando eu vejo a brincadeira deles, já dá pra ver isso, né? Daí não sei, desses elementos, se tem algum que você percebe assim, que já tá...

Cris: É que você falou tantos que eu fui fazendo uma edição, mas já perdi eles. Aí depois você retoma. Mas essa coisa que você falou da base, quadril, coluna nãñã. Eu acho que isso tem bem presente, porque tem muito dessa necessidade também ali no Cavalo-marinho, né, no mergulhão, nos outros. Isso é muito presente. Então, eu vejo que é uma coisa que eles têm, sim, corporalmente. Que eu não sei se vem só da brincadeira, porque também vários ali vêm de uma história de dança, então... outra dança, que não necessariamente o Cavalo-marinho. Então, eu não sei o que, dessa conquista, veio do treino com o Cavalo-marinho ou o que eles já possuíam ali no corpo deles, né. Mas dá pra ver pelo Lineu também, que é da antropologia. Que ele tem isso, essa coisa do risco tudo... Cê vê nítido no corpo dele. E não sei se ele fazia alguma coisa antes. Ele é o que me intriga. Você vê, na relação com o Dani, que ele faz aqueles saltos e tal, que ele tem isso forte assim. Agora tinha outra coisa que você falou...

Joana: Da relação com o outro...

Cris: Da relação com o outro, uma coisa que me instiga é assim... Eles têm entre eles a relação, só que eu percebi uma das dificuldades foi quando eles têm que botar essa relação pra fora. Uma coisa é você estar com os brincantes na mesma brincadeira, outra coisa é se relacionar com alguém de fora. Esse olho é um olho que eles não têm, que é um olho que constrange. Não são todos. O Daniel é uma exceção também nessa coisa disso, desse jogo. Porque ele veste o Mateus.

Joana: Mas talvez porque ele já tivesse, né?

Cris: Exato. Porque ele já tinha isso. Os outros, toda vez que eu falo: 'Joga isso pro público', eles não... Esse jogar é uma coisa que eles vão trabalhar agora, na relação. Porque, até agora, o que eles têm um pouco é quase como se você tem que marcar:

'Nesse momento, você tem que jogar, olha como tá fechado'. Eles já têm naturalmente pela brincadeira, eu acho, essa abertura, essa presença. Que isso já vem da brincadeira, essa intensidade corporal, que é boa. Mas isso do jogar a cena direto, essa relação direta com o público, que para mim vem muito do clown, do palhaço, assim, esse jogo direto. Teatro popular também...

Joana: É, mas talvez pela própria estrutura da brincadeira, porque a brincadeira, ela tem, de alguma maneira, o olho pra dentro, mas tem alguns sujeitos na brincadeira, em muitas delas, que fazem o papel do olho de fora. O Mateus é um deles. Esses palhaços, como Catirina. No caso do Boi, a Catirina e o Pai Francisco são esse elemento que faz a ligação da brincadeira pra fora.

Cris: Tipo o mergulhão, faz tudo isso, mas é tudo interno, entre os brincantes. Não tem que jogar com o outro. Os personagens, eu acho, as máscaras são os que mais fazem essa relação com o fora. Então nem todos tinham isso tão...

Joana: Talvez para ter, para desenvolver isso dentro da brincadeira, assim, na brincadeira como elemento, fosse necessário que todos passassem por todos os lugares, inclusive pelo lugar das máscaras.

Cris: Exatamente. Que isso não... isso não é a vivência de todos. Se fosse, com certeza teria essa qualidade. Agora outra coisa com relação aquilo que eu falei antes. Essa facilidade de mudar de coisa. Então, tá nesse passo, rapidinho muda pro outro, rapidinho muda pro outro. Já não é a mesma facilidade, justamente talvez pela não vivência com as máscaras, com os personagens, que é quando eu digo: 'Agora...' Porque eles fazem, uma hora o narrador, a outra hora é a Amantinha, na outra hora eu sou uma mosca, na outra hora eu sou... Essa facilidade, assim... é o que eles tão, eu sinto, começando a entender. Pelas perguntas que eu recebo deles, da Carol, por exemplo, na última vez. Ela falou: 'Assistindo o "chapéu", eu entendi um pouco o que você fala quando muda de um estado, de uma coisa pra outra'. Porque aí, chegou no final, outro dia, do ensaio, 'mas agora eu sou personagem, eu sou brincante, eu sou...?' Sabe, pra eles ainda tem parece, pra alguns, uma classificação necessária pra conseguir trocar essas energias. Ainda é um pouco confuso essa passagem. Porque entra já... Eles botam dentro dessa coisa do personagem. Pra mim é tudo a mesma matéria, a mesma máscara corporal que uma hora é isso, uma hora é aquilo. Mas tem hora que eles tentam entrar numa lógica outra, né, do personagem. E isso dá uma travada. Já porque a vivência deles é muito da dança e não teatral, né.

Joana: É. Não é uma vivência também da brincadeira como um todo. Especialmente no caso deles, é uma vivência bem da dança mesmo. No caso do Alicio e da Juliana, é um pouco mais completo.

Cris: Porque eles viveram ali, o foco foi esse, né?

Joana: E estar inserido dentro do contexto da brincadeira, faz, de alguma maneira, você perceber como os brincantes entram nesse trajeto total de viver todas as facetas que a brincadeira tem. Claro que eles fazem isso durante a vida toda. Mas dá pra sentir neles que eles tão muito na dança.

Cris: Mas que isso encurta caminhos... Se eu pegasse só gente da dança, um outro tipo de dança que não fosse um brinquedo, como é o Cavalo-marinho, eu não teria, eu acho, conseguido, em tão pouco tempo, chegar onde a gente chegou. Porque faltaria muito mais outros elementos, que o corpo da dança tá muito mais ali moldado pra outras coisas. Não teria essa transposição. Então, queira ou não queira, tem a energia dança, mas tem a energia brinquedo.

Joana: Porque mesmo só a dança do brinquedo traz essa energia e já traz esse elemento.

Cris: Exatamente.

Joana: Tem mais alguma coisa que você lembre e queira falar? Porque, pra mim, tá bom.

Cris: Pra mim, também.

FIM

ANEXO II

Exemplos de questionários e depoimentos de alunos da oficina ministrada no curso de Graduação em Artes Cênicas da UnB⁷⁸

⁷⁸ Todos os textos são a transcrição exata do que foi escrito pelos alunos.

Nome: Sanântana Paiva Vicencio
Matrícula: 02/39496
Data: 11/05/06

Questionário I⁷⁹

1 – O que o ator precisa construir:

a) Em seu processo de formação?

Resposta: Ele precisa construir técnicas para desenvolver-se em todos os aspectos relativos a interpretação. Tais como: voz, corpo, criatividade, expressividade, emoções, etc.

b) Para contracenar em grupo?

Resposta: Capacidade de lhe dar com o outro de uma maneira ética, positiva e construtiva. Precisa estar aberto ao outro para poder jogar e interagir com ele.

c) Para se relacionar com a platéia?

Resposta: O ator deve trabalhar sua sensibilidade, seu foco e sua atenção para conseguir estar sempre atento às reações da platéia e, dessa forma, jogar com ela da melhor maneira possível.

2 – O que você entende por pré-expressividade?

Resposta: Não entendo muito bem este conceito, mas no sentido literal da palavra, acredito ser um estado anterior a expressão, um estado de preparação, individual e subjetivo, da criação expressiva.

3 – Como você relacionaria os conceitos abaixo?

- a) Brincadeira
- b) Teatro

Resposta: Eu relacionaria teatro e brincadeira no sentido do jogo lúdico, do relacionar-se prazerosamente com o outro, jogar com outro através de uma maneira lúdica, criativa e prazerosa, mas também dentro de certas regras e convenções específicas de cada ato.

⁷⁹ Todos os questionários foram aplicados antes da vivência dos alunos com a oficina.

Nome: Juliana Meneses
Matrícula: 04/32989
Data: 11/05/06

Questionário I

1 – O que o ator precisa construir:

a) Em seu processo de formação?

Resposta: Em seu processo de formação, o ator precisa construir o seu próprio método de treinamento para trabalhar o corpo, a voz, a interpretação, a técnica.

b) Para contracenar em grupo?

Resposta: Para contracenar em grupo, o ator precisa “doar-se” e possibilitar que haja uma cumplicidade entre ele e seus colegas. Confiança também é muito importante quando se trabalha em grupo.

c) Para se relacionar com a platéia?

Resposta: Para se relacionar com a platéia, o ator deve estar vivo em cena: seu corpo e sua alma precisam estar ativos; então aprender a deixar o corpo vivo é fundamental para que ocorra esse relacionamento.

2 – O que você entende por pré-expressividade?

Resposta: É o nível básico de organização comum a todos os atores.

3 – Como você relacionaria os conceitos abaixo?

- a) Brincadeira
- b) Teatro

Resposta: Na brincadeira, nos doamos integralmente. Não só o nosso corpo está totalmente ativo, mas a nossa mente também. É assim que devemos estar no teatro: ativos.

Nome: Paola Molinari
Matrícula: 03/86111
Data: 11/05/06

Questionário I

1 – O que o ator precisa construir:

a) Em seu processo de formação?

Resposta: Em seu processo de formação, o ator precisa construir um corpo, ou melhor, construir possibilidades a este corpo que responda a variadas exigências. Por possibilidades entende-se agilidade, maleabilidade e domínio.

b) Para contracenar em grupo?

Resposta: Para contracenar em grupo, a primeira coisa a se desenvolver é a disciplina, tanto em relação a prazos e horários quanto ao estudo individual. Outra coisa é estar aberto ao que o outro tem a te oferecer, humildade, generosidade.

c) Para se relacionar com a platéia?

Resposta: Para se relacionar com a platéia é necessário concentração, domínio do que está sendo feito, segurança e vontade, vontade de estar ali e de compartilhar isso com o público.

2 – O que você entende por pré-expressividade?

Resposta: Como o próprio nome já diz, é uma pré-expressividade, é aquilo que vem antes da expressão em si, é o estudo, é o caminho pra se chegar à expressividade.

3 – Como você relacionaria os conceitos abaixo?

a) Brincadeira

b) Teatro

Resposta: Não sei exatamente qual o conceito de Brincadeira, mas acredito que sejam estas danças e encenações populares que surgiram nas ruas e que podem, ou não, ir para um teatro (no sentido físico e espacial da palavra). As Brincadeiras costumam ser bastante teatrais, e acho difícil dissociar uma coisa da outra; têm personagens, enredos, histórias que são representadas e que emocionam.

Nome: Larissa Almeida Sarmiento
Matrícula: 04/96812
Data: 11/05/06

Questionário I

1 – O que o ator precisa construir:

a) Em seu processo de formação?

Resposta: O ator precisa construir em seu processo de formação as habilidades técnicas necessárias para a sua prática além de um repertório de conhecimentos e experiências vividas com o teatro. É necessário ter uma construção de teoria vinculada à prática.

b) Para contracenar em grupo?

Resposta: No caso de contracenar em grupo, o ator tem que construir no seu processo uma capacidade de sociabilização e flexibilidade. A contracena exige concentração, jogo, interação e confiança. É um processo de jogar junto, de conectar as energias dos participantes.

c) Para se relacionar com a platéia?

Resposta: A relação com a platéia o ator precisa construir ou estabelecer uma comunicação, onde a linguagem utilizada é reconhecida pelos dois lados (o receptor e o emissor). Para ter uma boa relação com a platéia o ator tem que ser generoso e estar muito seguro do que está fazendo. “E subir no palco para amar e não para ser amado”. Nesse sentido de entrega do ator ao trabalho e ao público.

2 – O que você entende por pré-expressividade?

Resposta: A pré-expressividade eu entendo, como sendo a habilidade mínima que uma pessoa deve ter para atuar. Seria um talento, uma pré-disposição para trabalhar com expressividade. Pré, porque é anterior ao trabalho de formação de um ator e expressividade é uma habilidade de sintetizar no corpo e na voz, sentimentos, conceitos, mensagens, etc.

3 – Como você relacionaria os conceitos abaixo?

a) Brincadeira

b) Teatro

Resposta: A relação entre Teatro e brincadeira se dá no ponto do “jogo”. A brincadeira enquanto jogo se assemelha muito ao teatro, pela interação entre os jogadores e as regras estabelecidas. Essas regras no teatro seriam a linguagem escolhida e o contracenar a interação entre os jogadores. Além disso a brincadeira pode ser um “vivenciar de uma fantasia” pré-determinada. E no teatro

os atores vivenciam, vidas, pessoas e situações propostas e não reais naquele tempo e espaço.

Nome: Henrique B. M. Cabral
Matrícula: 02/97798
Data: 11/05/06

Questionário I

1 – O que o ator precisa construir:

a) Em seu processo de formação?

Resposta: O ator precisa estar sempre se renovando. E renovando no sentido de estar fazendo cursos, lendo livros, estudando, para quando ele estiver no processo de formação ele tenha ferramentas para começar o trabalho. Também é importante que ele tenha experiência prática.

b) Para contracenar em grupo?

Resposta: Para que um trabalho em grupo dê certo legal é necessário que os componentes, desse, estejam dispostos a ceder de vez em quando e principalmente humildade.

c) Para se relacionar com a platéia?

Resposta: Estar seguro de seu personagem e estar disposto para aceitar e procurar entender o que a platéia tem a dizer.

2 – O que você entende por pré-expressividade?

Resposta:

3 – Como você relacionaria os conceitos abaixo?

- a) Brincadeira
- b) Teatro

Resposta: Quando somos criança brincamos de várias brincadeiras: “pique-pega”, “polícia e ladrão”, “pique-esconde”, “futebol”, “casinha”, quando não criamos histórias e interpretamos personagens. Fica fácil de ver nessas brincadeiras um certo indício de teatro. Por exemplo, “polícia e ladrão”, uma pessoa interpreta um policial e tenta prender a outra que interpreta o ladrão. Com a inocência a criança se deixa levar pela imaginação e vive, com veracidade, as histórias criadas em sua cabeça.

Depoimento de Sanântana de Paiva Vicêncio, escrito após a vivência com a oficina.

“Achei o workshop muito interessante. Aprendi mais um pouco sobre cultura popular e visualizei a conexão que se estabelece entre os elementos característicos da cultura popular e os elementos da cena teatral. Tive dificuldade em pegar o ritmo do Carço, não consegui executar o ritmo, mas consegui cantar e dançá-lo. O ritmo do boi é mais fácil, porém na hora de tocar o pandeiro, ou a caixa, e cantar e dançar ao mesmo tempo, foi difícil! É uma tarefa aparentemente simples, mas que envolve muita atenção. Assim como na cena você tem que estar atento a tudo, aos outros atores, à platéia, ao texto que está sendo dito e às ações físicas; no folguedo popular você também desempenha diversas funções, portanto estimula várias habilidades. O que acho muito interessante também é o fato de que nos folguedos você se diverte, brinca, e ao mesmo tempo exercita importantes fatores que compõe o trabalho do ator, como: ritmo, improvisação, musicalidade, noção de jogo, atenção e foco. O workshop despertou em mim um interesse em pesquisar outros folguedos populares e de aprender a utilizá-los no trabalho de atriz”.

ANEXO III

Exemplos de planos de aula das três oficinas ministradas

1. Oficina realizada na cidade de São Sebastião, no primeiro semestre de 2006, com duração de quatro meses (nove horas semanais).

Segue abaixo um exemplo de dia de oficina.

1ª parte

Alongamento

Exercício de produção de energia (corda, bastão, Cacuriá, coco etc.)

Brincadeiras populares e jogos de interação

2ª parte

Exercícios de ritmo e música a partir das brincadeiras populares

Coleta de ações (e ou improvisações)

Avaliação e registro no diário

2. Oficina realizada com a turma de Interpretação 2, do curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, entre maio e julho de 2006, dividida em duas etapas e com um total de duração de 12 horas.

Planejamento da primeira etapa

Dia 11 de maio de 2006

- Aplicação dos questionário 1;
- Conversa para a socialização das respostas e sobre a proposta da oficina;
- Alongamento individual;
- Contato inicial com a dança do Carço (origem, dança, canto);
- Variações (em roda, em dupla, pelo espaço)
- Contato inicial com o toque do Carço (com as mãos, com instrumentos)
- Toque e canto simultâneos;
- Toque, canto e dança simultâneos;
- Improviso de verso.
- Variações (com Ciranda, com Carço)

Dia 12 de maio de 2006

- Alongamento (ênfase em joelhos, pés e pernas);
- Aquecimento com Carço;
- Conversa sobre o Bumba-meu-boi (estrutura da brincadeira, história do Auto etc);
- Contato inicial com Boi;
-Passo do cordão de fitas (só dançando, dançando e tocando com as mãos, dançando e tocando com as matracas)
-Acrescentar canto
-Passos das índias (no lugar, em fila, em deslocamento)

- Toque do Boi da Ilha (matraca, pandeiro e maracá)
- Só toque, com canto, com canto e dança

Planejamento da segunda etapa

Dia 11 de julho de 2006

- Conversa sobre a proposta (esclarecimento da possível relação entre a oficina e o trabalho que já vem sendo desenvolvido por eles na disciplina);
- Alongamento individual;
- Aquecimento com a dança do Caroço;
- Retomada dos passos de dança do Bumba-meu-boi;
- Caçada do boi;
- Mimese de fotos de brincantes e trabalho com as matrizes resultantes;
- Retomada de canto e toque simultâneos nas toadas de Boi.

Dia 13 de julho de 2006

- Alongamento individual;
- Aquecimento com Caroço;
- Retomada das matrizes coletadas com fotos;
- Coleta de matrizes das danças do Caroço e do Boi e trabalho com as matrizes resultantes;
- Conversa sobre as possibilidades de transição entre matrizes;
- Trabalho individual com seqüência de matrizes coletadas;
- Trabalho em dupla com seqüência de matrizes coletadas;
- Experimentação de aplicação das matrizes coletadas aos personagens já trabalhados para o Hamlet;
- Conversa final.

3. Oficina realizada no Projeto Gente Arteira, da Caixa Cultural, de 17 a 20 de outubro de 2006, com um total 12 horas de duração, direcionada a atores e estudantes de teatro.

Dia 17 (Terça-feira)

19h às 19h30 Recepção dos alunos e conversa.

19h30 Rápido alongamento e trabalho especial com os pés (bolinhas)

19h45 Ciranda com som mecânico

Variações: passo parado
passo em deslocamento
Ciranda de mãos dadas
troca de pé
em deslocamento
só canto (Morena vem ver)

- Ciranda só com a dança e o canto (troca o puxador)
- 20h15 Toque da Ciranda
 Variações: Toque com a mão
 Toque com instrumentos (caixa e caxixi)
 Toque e canto
- 21h Ciranda sozinho pelo espaço
 Variações: Com música
 Oferecendo a dança para o espaço
 Oferecendo a dança para o outro
 De volta para si
 Alternando pequeno, grande, pequeno
 Sem música (pequeno e grande)
 Escolher trechos, repetir, codificar
- 21h40 Roda de Ciranda com verso (Sereia)
- 21h55 Alongamento

Dia 18 (Quarta-feira)

- 19h às 19h30 Recepção dos alunos.
- 19h30 Rápido alongamento e trabalho especial com os pés (bolinhas)
- 19h40 Ciranda só com canto e dança. Todos começam ao mesmo tempo. Ênfase no contato com o outro.
 Variação: Deslocamento pelo espaço com eles conduzindo
- 19h50 Retomada das matrizes – Ciranda 1 e Ciranda 2
- 20h Andar puxado pelas partes do corpo, ecoando pelo corpo todo.
 Ressaltar o eco pelo corpo e a necessidade de usar isso na brincadeira que virá.
- 20h20 Brincadeira de Caroço
 Variações: Som mecânico, só o passo em roda (percepção de joelho pé e quadril)
 Com a pessoa ao lado (oferecendo a dança para o outro)
 Acrescenta o giro na pessoa
 Alterna a pessoa da esquerda e da direita
 De volta para si
 Alternando pequeno, grande, pequeno
 Trocando de parceiro até completar a roda
 Com a roda girando
 Com a roda girando e girando no outro
As cadeira me dói
 Sozinho no espaço
 Retomar tudo que fez
 Sem música (pequeno e grande – rápido e devagar)
 Escolher trechos, repetir, codificar
- Pausa para água e banheiro
- 21h Pique pega
- 21h05 Retomada das matrizes Ciranda e Caroço
- 21h10 Roda de Ciranda com verso, dançando.
- 21h20 Alongamento
- 21h30 Toque do Caroço

Dia 19 (Quinta-feira)

19h15 Alongamento e trabalho individual com as bolinhas

19h25 Aquecimento com Carçoço

19h35 Exercício de troca da disposição de dupla no espaço

19h45 Conversa sobre o Boi – escutar um pouco com o som mecânico, alguns sotaques

19h50 Toque do Boi – acréscimo do canto (Onça)

20h10 Acrescenta os passos (do cordão de chapéus, das índias)

Variações: Parando e começando todos ao mesmo tempo (cordão de chapéus) – divide em dois grupos (toque e dança)

Com a pessoa ao lado – sintonia

Deslocamento no espaço – sintonia com o grupo todo

20h20 Cazumbá – explicar quem é, mostrar o passo, experimentar o passo com as almofadas (troca o grupo)

Intervalo água e banheiro

20h30 Catirina – Passar almofada para a barriga, acrescentar saia, experimentar (com música do Boi, sem música).

21h Trabalho individual, encaixe das matrizes na Catirina.

21h20 Mostrar (alguns)

21h30 Alongamento

21h35 Carçoço com verso

Dia 20 (Sexta-feira)

19h15 Alongamento - ênfase nos pés e nas pernas

19h25 Aquecimento com Carçoço (As cadeira me dói) e Boi (passos de índias)

19h30 Retomada das seqüências de Catirina (com barriga – sem barriga)

19h 45 Cena – Catirina

20h25 Cacuriá com Cristiano Olímpio

21h15 Conversa Final

ANEXO IV

Imagens Videográficas (DVD)