

O diálogo entre espaços e práticas cênicas a partir das Teatralituras no experimento "Cena Catopê"

The dialogue between spaces and scenic practices a from the Teatralituras in the experiment "Scene Catopê"

Ricardo Ribeiro Malveira¹

Resumo

Apresentamos a continuidade das discussões em torno das contribuições e trocas entre o teatro e práticas cênicas como as performances populares brasileiras. O presente estudo tem como objetivo apresentar as discussões resultantes do experimento cênico "Cena Catopê", resultado estético da tese de doutorado "Teatralituras: Escrituras (en) cena do Catopê". Propus aos Catopês do Terno São Benedito, um dos representantes da manifestação do Congado em Montes Claros - MG, o deslocamento das suas práticas ancestrais para o espaço cênico, e assim exercitar o diálogo.

Palavras-chave: Congado, deslocamento, escrituras, espaço cênico, performances populares

Resumen

Aquí es la continuación de los debates sobre las contribuciones y los intercambios entre el teatro y la realización de prácticas tales como espectáculos populares brasileñas. Este estudio tiene como objetivo presentar las discusiones resultantes del experimento escénico resultado estético "Escena Catopê" de la tesis doctoral "Teatralituras: Escritura (en) Catopê escena." Propuse a Catopês Terno de São Benedito, uno de los representantes de la manifestación de Congado en Montes Claros - MG, el desplazamiento de sus prácticas ancestrales al área escénica, y así ejercer el diálogo.

Palabras clave: Congado, desplazamientos, escrituras, área escénica, actuaciones populares

Abstract

We present the continuity of the discussions about the contributions and exchanges between the theater and scenic practices such as Brazilian popular performances. The present study aims to present the discussions resulting from the scenic experiment "Scene Catopê", aesthetic result of the doctoral thesis "Teatralituras: Scriptures (en) scene of Catopê". I proposed to the Catopês of São Benedito, one of the representatives of the Congado demonstration in Montes Claros - MG, the displacement of their ancestral practices into the scenic space, and thus exercise the dialogue.

Keywords: Congado, displacement, scriptures, scenic space, popular performances

"A estrutura frontal do espaço do proscênio, do tablado dianteiro a poucos metros da cortina é um *limen* conectado aos mundos imaginários performados sobre o palco à vida diária dos espectadores em suas casas".

Richard Schechner, 2012, p.65

¹ Ator, Diretor, Artista Plástico, Catopê. Professor de Magistério Superior na Universidade Federal do Tocantins - UFT; E-mail: ricardomalveira@uft.edu.br; Doutor e mestre no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC - UFBA, Salvador; Poéticas híbridas de cena.

As práticas cênicas na atualidade principalmente em contextos culturais híbridos como o brasileiro convergem cada vez mais para o contato e valorização das forças motrizes da cultura que formaram e se desenvolveram posteriormente neste espaço. O diálogo entre estas práticas potencializam estes saberes, criam novos espaços de ação, conceitos e elementos estéticos. Para Richard Schechner "um *limen* é um limiar ou um peitoril, uma faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em sim mesmo" (2012, p.64). O espaço cênico, tanto na rua como no palco, cumpriu e cumpre a sua função mutante, avança, retorna, hibridiza, influenciando e sendo influenciada pelos pensamentos e desejos vigentes, que modificam hábitos e comportamentos. As novas perspectivas se instalaram a partir de uma vontade/necessidade de renovação que traiu os paradigmas que estavam cristalizados, ao tempo em que se reconciliou com os rastros e as escrituras presentes das tradições. É importante lembrar as contribuições das rupturas artísticas do final do século XIX e século XX. Elas tiveram papel importante no deslocamento da percepção dos valores estéticos vigentes e buscaram entender e se apropriar de padrões que sempre estiveram à margem dos cânones eleitos pelo poder e destacados na história oficial. Rupturas como as práticas da *Performance Art* marcaram a história das artes, indicando o começo de novos tempos para o entendimento e o estudo das teatralidades e tudo que está presente no discurso proposto pela cena. Os tempos são outros e estamos em um campo em que os "[...] componentes semióticos são mais desterritorializados" (DELEUZE, GATTARI, 1995, p. 28). Nesse espaço/tempo contemporâneo, o olhar atento percebe que "[...] quando essas variáveis se relacionam de determinado modo em um dado momento, os agenciamentos se reúnem em um regime de signos ou máquina semiótica" (DELEUZE, GATTARI, 1995, p. 23). Estamos inscritos nas perspectivas das ciências da complexidade, em que o "[...] sujeito não é um ser, uma substância, uma estrutura ou uma coisa senão um devir nas interações" (NAJMANOVICH, 2001, p. 92-93). Temos como suporte os conceitos do Teatro, dos Estudos da Performance e da Etnocologia e seu olhar para as práticas culturais, pois "possibilita aos atores, encenadores, diretores e outros agentes da cena, um trânsito qualitativo em fenômenos espetaculares (de qualquer ordem), devido ao conhecimento que possuem acerca do "fazer" (da poética) e do "refletir" (da estética) de fenômenos cênicos" (BARBOSA, 2005, p. 97).

Defendi na dissertação de mestrado a partir dos conceitos da Etnocologia, que os Catopês representam os primeiros nativos índios africanos que aqui se instalaram, portanto, rastros de nossa ancestralidade festiva e espetacular. Como resultado desses novos paradigmas, precisei pensar e repensar o significado das práticas e conceitos sobre os Catopês e o Congado, na tese de doutorado intitulada "Teatralituras: Escrituras (en) cena do Catopê". Nesta proposta introduzi as primeiras discussões sobre as Teatralituras², e defendi que essa manifestação de performances populares brasileiras trazem em suas práticas elementos cênicos capazes de favorecer um novo olhar para a teatralidade norte-mineira e brasileira. Propus aos Catopês do Terno São Benedito, um dos representantes da manifestação do Congado³ em Montes Claros - MG, a partir dos apontamentos de Paes Loureiro⁴ sobre a Conversão Semiótica⁵, o deslocamento das suas práticas ancestrais para o espaço cênico através de um experimento cênico a partir das Teatralituras. Assim este estudo tem como objetivo apresentar as discussões resultantes do experimento cênico "Cena Catopê", resultado estético da tese, bem como os seus diálogos.

O espaço liminar de cena na atualidade: Teatro, performance arte, performance cultural brasileira e Teatralituras.

A nosso ver os bailados populares no Brasil foram largamente usados na catequese porque os jesuítas, criadores do teatro religioso, lançaram mão dele iniciando a conversão da indiada, depois dos negros, e porque não dizer do próprio português que para aqui veio cuja religião da maioria era a aventura e a conquista. No teatro catequético do bailado popular há uma dicotomia que se fundamenta no assunto central. E esse assunto é de religião: conversão e ressurreição (ARAÚJO, 1967, p.213).

² A Teatralitura é um espaço para a dialógica das distintas estéticas, uma ação artística de resistência aos limites do *locus* de origem que desconstrói e transforma aquilo que rega a fronteira. Nesse sentido, não se propõe a diluir ou mesmo excluir as noções antagônicas, ao contrário, as abraça, pois considera que elas são indissociáveis. Opõe-se às oposições binárias e amplia a coexistência das distintas teatralidades, sem o julgamento hierarquizado, abrindo infinitas possibilidades de criações cênicas culturais híbridas (MALVEIRA, 2015).

³ O Congado é uma importante manifestação da cultura popular brasileira, tendo em vista o amplo número de grupos existentes pelo país, principalmente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Santa Catarina, Goiás e Minas Gerais. Os grupos de congado realizam seus festejos durante quase todo o ano em grande parte do território brasileiro, dando vida e forma a suas diferentes expressões rituais através de músicas, danças e coreografias diversas que constituem a manifestação (QUEIROZ, 2005, p. 28).

⁴ João de Jesus Paes Loureiro, poeta e professor de Estética, História da Arte e Cultura Amazônica, na Universidade Federal do Pará, mestre em Teoria da Literatura e Semiótica, PUC/UNICAMP, São Paulo, e Doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne, Paris, França (LOUREIRO, 2007).

⁵ Pensando o espaço cênico, João Paes Loureiro começa definindo o conceito de Conversão Semiótica como um movimento de passagem. Assim, já adverte que se trata de uma ação, uma locomoção. Não é um porto seguro no qual o pesquisador pode se instalar, ao contrário, é um lugar de deslocamento no qual o risco é sempre iminente.

O devir da modernidade entrevê novos espaços cênicos, novas relações para a cena, bem como o entendimento de outros tipos de cenas no espaço global. A desconstrução sempre esteve presente nas artes da cena e, no período que iniciou com o renascimento, tentou-se conter esse fenômeno que explode na modernidade e se torna força motriz na pós-modernidade. Não mais estão em jogo a relação entre quem olha e quem está sendo olhado, ou mesmo o que está sendo representado e o representante, e sim níveis complexos de inter-relação da cena com as atualizações dos pensamentos vigentes e fluxo informacional no qual o mundo está imerso.

O teatro sempre foi transgressor e promoveu conversões e rupturas, como afirma Guinsburg, em seu texto sobre leitura transversal, apresentada nos estudos de semiologia do teatro:

Ora, o teatro traz em si, como "essência", esta modificação dos hábitos perceptivos do receptor (mesmo quando os encenadores se esforçam por recopiar a realidade a fim de produzir um exato reflexo dela, como no caso do naturalismo, existe a transgressão). A "caixa" teatral e o jogo trazem em si mesmos, inelutavelmente, a situação artificial. É esta característica que torna a "leitura" pelo espectador inelutavelmente necessária (GUINSBURG; NETTO; CARDOSO, 1988, p. 26).

Há uma situação artificial que caracteriza a cena e as forças da teatralidade e da formatividade aqui entendida a partir de Luidi Pareyson como atividade de modo genérico inseparável da experiência humana e que "[...] constitui aquilo que propriamente denominamos de arte, é a 'formatividade', um certo modo de 'fazer' enquanto faz, vai inventando o 'modo' de fazer" (1993, p.20). Trata-se dessa capacidade de metamorfosear, de se travestir, se fazer presente em outro ente.

O início das experiências com a Performance que marcam a modernidade nas artes cênicas, data da década de 1910 aproximadamente, com movimentos, como o Futurismo Italiano, a germinação do movimento Dadaísmo, o Surrealismo, que vai contra o realismo no teatro, e a Bauhaus alemã, com experiências cênicas, sendo "[...] a primeira instituição de arte a organizar *workshops de performance*" (COHEN, 2009, p. 42). No livro "A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente", Goldberg faz um detalhamento dos trajetos dessa linguagem e destaca a importância, na Bauhaus, do pintor e escultor Oskar Schlemmer e como as suas experiências significativas em dança contribuíram na pesquisa de difusão dessa nova arte. Afirma que "[...] a Performance foi um grande sucesso exatamente porque seus recursos mecânicos e toda a sua

concepção pictórica refletiam, ao mesmo tempo, a sensibilidade artística e tecnológica da Bauhaus" (2006, p. 89). A Bauhaus é fechada, em 1933, pelo nazismo. Mas o forte movimento em torno dos estudos da performance se desloca para a América na Carolina do Norte em 1936, com a criação da Black Mountain College, e depois para Nova York (COHEN, 2009), mantendo a sua proposta, o espaço de criação e a discussão dessa arte.

O trajeto de vivências da Performance no século XX, marcado pela necessidade cênica de sempre atualização e desconstrução, ganha força com o novo contato da arte com o corpo. Ampliam-se novas relações do corpo no espaço, a exemplo das relações público/performer, pensadas por Graham, e se estabelece a possibilidade da polifonia narrativa. Surgem propostas extremas, como as performances ritualísticas do austríaco Hermann Nitsch, que envolviam sangue nas cerimônias dos anos 1960 (GOLDBERG, 2006). Nesse mesmo período, houve o fortalecimento e a tensão criada pelo movimento de contracultura no *Greenwich Village*, em Nova York, as discussões da crítica genética, os movimentos *Off-Broadway* e *Off-Off-Broadway*, que também absorveram e dialogaram com as propostas performativas. Assim, a performance enquanto uso do corpo como veículo comunicativo sofreu a influência do Kabuki, do Nô e também de movimentos artísticos (GLUSBERG, 2006). Além de Shelermmmer, importantes artistas foram influenciados e relacionados ao percurso da performance, como Marcel Duchamp, Artaud, Picasso, Breton, Picábia, Satie, Cage, Tzara, entre outros. As suas propostas estéticas e obras artísticas proporcionaram mudança de paradigmas nas artes de seu tempo (GLUSBERG, 2006).

Na ampliação do olhar sobre a performance proporcionada pelos estudos da performance atento também a importância do autoentendimento das nossas teatralidades e suas potencialidades enquanto forças motrizes cênicas ampliam as ações teatrais, devolvendo-as ao jogo dos acontecimentos sob a força dos rastros⁶, revelando escrituras⁷, que marcaram a história

⁶ O rastro (puro) é a diferença. Ela não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou sensível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, a condição destas. Embora não exista, embora não seja nunca um ente-presente fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo (significado/significante, conteúdo / expressão, etc.), conceito ou operação motriz ou sensível (DERRIDA, 2006, p. 77).

⁷ O espaço da escritura não é, portanto, um espaço originariamente inteligível. Contudo, começa a vir a sê-lo desde a origem, isto é, desde que a escritura, como toda obra de signos, produz nele a repetição e portanto a idealidade. Se se denomina leitura este momento que vem imediatamente duplicar a escritura originária, pode-se dizer que o espaço da pura leitura é desde sempre inteligível, o da pura escritura sem conserva sensível (353).

da cena brasileira. Escrituras entendidas a partir de Jacques Derrida como o "lugar do sujeito nela é tomado por um outro, ela é furtada. A frase falada, que só vale uma vez e permanece "apropriada somente no lugar onde se encontra", perde o seu lugar e o seu sentido próprio desde que é escrita" (2006. p.384), inclusive, já existe o reconhecimento da importância da performance ameríndia, como esclarece Ligiéro:

A performance ameríndia é variada e peculiar. Sua teatralidade absoluta estarreceu desde os primeiros viajantes que aqui aportaram aos últimos antropólogos estrangeiros. Os elementos da dança e suas complexas coreografias, o uso de máscaras e os elaborados desenhos corporais, a arte plumária, o canto e a dramatização de animais selvagens e seres encantados mitológicos, o profundo sentido ritualístico, são as características em comum dos aproximadamente 200 grupos étnicos. As formas teatrais do índio, de fato, não possuem nenhuma relação com as do europeu, mas apresentam aspectos muito semelhantes às formas asiáticas e africanas (LIGIÉRO, 2011, p. 72).

O entendimento dos elementos que compõem as teatralidades das Américas na nossa pós-modernidade desterritorizada, bem como os diálogos existentes e possíveis no fluxo dos rastros pertencem ao devir que almejo para a cena brasileira. Logo, persigo o fenômeno das escrituras agora possível, a partir de uma ruptura e de uma hibridação entre a teatralidade manifesta na rua e as leis que regem a teatralidade do palco. Eis o espaço liminar. Para isto convoco os Catopês do Terno de São Benedito do Congado de Montes Claros -MG. Segundo Leda Martins o Congado no estado de Minas Gerais, manifesta-se nas ruas através de suas guardas, que podem ser: Congo, Moçambique, Marujo, Catupês⁸, Candombes, Vilão, Caboclos (1987, p. 36). O Congado se sobressai como uma importante manifestação da cultura euro/negra/ameríndia, que bem soube incorporar tradições europeias, indígenas, africanas, através de séculos de diferentes conjunturas culturais do Brasil. O Congado conseguiu manter e inovar a sua expressividade, sem perder o seu caráter de manifestação popular, assumindo distintas matizes por onde e como acontecia. Na cidade de Montes Claros, como em muitos lugares do estado, o espaço geográfico-social do Congado inscreve-se no ritual ao culto dos Santos, nos Festejos, no Reisado/Reinado, no Império e no cultivo da fé, que merecem um estudo atento, tendo em vista as suas características complexas e singulares.

⁸ No município do Serro, há a guarda de Catopês de Milho Verde, com componentes das comunidades do Baú e do Ausente. Há também a Guarda de Catupé de Pinhões, em Santa Luzia e na cidade de Montes Claros (SANTOS; CAMARGO, 2008, p. 68).

O Congado de Montes Claros possui três representantes, divididos da seguinte forma: Três Ternos de Catopês – sendo dois Ternos de Nossa Senhora do Rosário e um Terno de São Benedito – e duas Marujadas e um Terno de Caboclinhos – os quais louvam o Divino Espírito Santo. Os Catopês representam os negros, os quais construíram uma origem luso-afro-brasileira e, além disso, edificaram sua história através dos séculos, a partir da colonização da América Portuguesa. Reconheço os Catopês como sendo o seu representante mais significativo das festas, pois simbolizam os negros ancestrais, que confirmam, com suas práticas ressignificadas, a presença do jogo e do riso, estabelecendo a dualidade entre o não-oficial e o oficial.

As festas do Congado conhecidas como Festas de Agosto e o Festival Folclórico acontecem nas proximidades da Igreja do Rosário de Montes Claros, mas o espaço festivo se estende pelas ruas dessa região central da cidade e, em alguns anos, ele se estendeu até a Praça da Matriz. Nos dias “oficiais” das festas, as manifestações tradicionais ganham notoriedade, pois os brincantes mudam a rotina do centro da cidade, que se prepara para recebê-los. Sou vizinho e brincante Catopê de fila no Terno de Catopê de São Benedito, que era conduzido pelo saudoso Mestre Zé Expedito. Neste Terno de Catopê o percurso começa na casa do Mestre e vai até a casa do mordomo, que, antigamente, era feito a pé, e às vezes ainda é feito quando a prefeitura não viabiliza algum transporte. Nos dias oficiais de festa, todos os grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos saem em cortejo juntos das casas dos mordomos para levantarem o mastro com a bandeira nas noites de fé e de comemoração.



FIGURA 01: Catopês tocando seus instrumentos nas Festas de Agosto em Montes Claros - MG - 2013.
Fonte: Ricardo Malveira.

No dia seguinte ao levantamento do Mastro, os Ternos se reúnem na Praça Gonçalves Chaves, no centro da cidade, sempre pelas manhãs, para o cortejo dos Reinados e Império. O desfile segue até a Igreja do Rosário, culminando com a missa. No domingo, pela manhã, ainda dentro da programação oficial, temos o encontro de Congadeiros na Associação de Catopês, Marujos e Caboclinhos, onde se reúnem com outros grupos de Congado de Minas convidados para a Festa. No domingo à tarde, os participantes do Congado da cidade e os convidados participam da procissão final, saindo da Praça da Matriz, mais especificamente em frente ao Centro Cultural Hermes de Paula, e seguem em cortejo até a frente da Igreja do Rosário e dos MASTROS. Geralmente, em frente à igreja, acontece uma missa na qual são anunciados os festeiros e os mordomos do próximo ano. Às vezes, ainda como circuito anexo, os brincantes levam as bandeiras até a casa dos mordomos do próximo ano.

Além de participar das práticas dos Catopês sempre tive como objeto o desejo de conhecer, divulgar as formas teatrais ameríndias, em especial as do Brasil. Percebi a sua natureza complexa e acredito em que, para um melhor entendimento de suas singularidades e forças, seja preciso lançar mão de um conceito igualmente complexo, dada a sua igual natureza que é a Teatralitura. A Teatralitura é o nome por mim dado ao resultado das conversões semióticas que acontecem em nome das adaptações aos tempos, às necessidades e aos desejos humanos no plano da criação, da linguagem, da religião e da sobrevivência. Ela emerge das rasuras, do borrado, do deslocamento e da mistura entre conhecimentos, muitas vezes em espaços ou situações híbridas.

A Teatralitura é um acontecimento artístico do entre-lugar cênico, onde há a possibilidade de diálogo entre a teatralidade do cotidiano, a teatralidade do extracotidiano (o espetacular) no espaço cênico tradicional que promove o lugar de transbordamento, de jogo e de incertezas. Não tem como pressuposto a representação cênica, nem a identificação promovida pelo pensamento folclórico, bem como a cristalização que pode produzir e nem mesmo uma fidedignidade da manifestação mesmo, sendo produzida com o próprio brincante. Trata-se do espaço híbrido onde os rastros da teatralidade dos Catopês estarão presentes através de suas escrituras.

Experimento cênico "Cena Catopê": Encruzilhada, negociações e diálogo.

É na *encruzilhada* dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridação distinta das culturas, bem como onde se reencontrarão os tortuosos caminhos da antropologia, da sociologia e das práticas artísticas (PAVIS, 2008, p. 06).

Meu interesse são os cruzamentos ou encontros das teatralidades em que são revelados novos saberes para o espetáculo ou cena, agora também reconhecida sob outros nomes para além das formas europeias de espetáculos, como a ópera, a dança, o circo, teatro e performance arte ou performances culturais.

Quando comecei a apresentar nas discussões iniciais o meu desejo de levar os Catopês para o palco, através de uma proposta cênica, ou melhor, levar as características cênicas dos Catopês para o palco, me preveniram das armadilhas e dos perigos desse tipo de proposta. As advertências vinham na direção de que poderia incorrer em deturpações da manifestação, ou mesmo apresentar algo que fica menor quando sai do seu lugar de origem. Lembraram-me ainda das experiências do diretor de teatro e cinema Peter Brook. Fui alertado sobre a experiência do filme *O Mahabharata*, de 1989, que trata de aspectos da cultura indiana. Esse filme sofreu algumas críticas sobre o olhar para aquela cultura. Outro exemplo foi de uma ocasião narrada pelo próprio Peter Brook no livro *A Porta Aberta: Reflexões Sobre Interpretação e o Teatro*, sobre uma apresentação do Ta'azieh⁹, em um festival internacional. Nessa apresentação, os aldeões e artistas foram vestidos por figurinistas e dirigidos por um diretor profissional e foram postos em um palco frontal, sob luz ofuscante, onde "[...] os espectadores, que esperavam assistir a uma graciosa exibição de folclore, ficaram encantados. Não perceberam que haviam sido enganados, nem que aquilo que viram não era um Ta'azieh" (BROOK, 2005, p. 36). Realmente tanto o filme quanto a apresentação do Ta'azieh tratam de outra expressão cênica, um entre-lugar cênico com outras forças e qualidade estética. Esse lugar de ruptura diferente dos dois polos que o formaram, é capaz de nos fazer refletir tanto sobre o teatro enquanto arte e seu espaço cênico, quanto sobre as características genuínas de uma manifestação tradicional quando ela está em seu lugar de origem que deve ser valorizado.

É preciso não esquecer que é no entre-lugar, *limen*, onde o fenômeno híbrido exerce a sua força. Essas experiências historicamente vêm trazendo para a humanidade possibilidades até então impensadas. Para além dos resultados estéticos, ao buscar, com propriedade, espaços novos, certamente, estaremos apreendendo novos olhares. Estaremos exercitando a nossa função enquanto tradutores de uma outra realidade ainda não dada.

⁹ Ta'azieh: trata-se de uma forma de teatro islâmico que trata de mistérios ligados ao profeta.

O processo de criação híbrida buscou, a partir da vivência e da observação junto aos participantes do Terno, entender os processos operacionais e, portanto, a performatividade Catopê, com vistas à Teatralitura. Esse princípio teve como indicadores a performatividade e o acontecimento. A fim de que a performance da Teatralitura fosse realizada, foi preciso um desempenho capaz de se livrar dos padrões técnicos e estéticos impeditivos de uma criação híbrida, que não está nem lá/nem cá, mas tem a sua própria personalidade em cruzamentos. O desafio foi mesclar a performance dos Catopês com as ferramentas metodológicas, buscando uma organicidade cênica expressiva fora dos padrões hegemônicos.

Para reconhecer o fenômeno artístico da Teatralitura, na metodologia alguns princípios se tornaram orientadores do campo teórico da investigação, como: o autodiscurso corporal étnico; a competência única; o deslocamento/desterritorialização; a inversão da ordem da estética hegemônica; o jogo dos corpos-atores-testemunhos *versus* brincantes e, por fim, as performances culturais híbridas. Estes princípios, bem como suas ancoragens teóricas são apresentados detalhadamente na tese. A proposta também foi estruturada com o processo para o experimento/criação em três etapas que receberam, não por acaso, os nomes de rituais, inspirados por Richard Schechner e que foram, nesta proposta, assumidos com a terminologia **ritual-processo**, dado o caráter operatório das etapas. Schechner considera a performance como um comportamento que pode ser caracterizado como ser altamente estilizado ou também equivalente ao comportamento da vida diária (2012). Nos procedimentos dos rituais-processos, precisei criar ferramentas próprias, como: **rastros-estímulos, atos-biográficos, jogo-tarefa, jogo-escritura**. As etapas suas descrições e as ferramentas e seus aportes teóricos também foram detalhados na tese (imersão e rituais-processo). Em uma das etapas da fase de imersão tivemos a apreciação de um espetáculo teatral nos procedimentos de deslocamento:



FIGURA 02 - Ricardo Malveira e os participantes do Terno de São Benedito, na plateia do Centro Cultural Hermes de Paula, após a apresentação da Montagem "Vivências" - 2014. Fonte: Ricardo Malveira.

No experimento elementos como velas, altares singelos, bancos, marcações, memórias e imaginário das festas. Assim as músicas, os instrumentos, as luzes artificiais das ruas, a população nas ruas, os trajes e a presença encarnada dos brincantes são organizados a partir de encontros onde eles constroem uma sequência organizada por mim em um roteiro. Este roteiro certamente sofre alterações no momento do experimento dado as outras forças como das escrituras e dos rastros que mobilizam interna e externamente os brincantes no contato com seus rituais ali no palco e com a plateia.



FIGURA 03 - Catopês, plateia do Centro Cultural. No palco, um banner, com imagem dos Catopês e logomarca da proposta - Ritual-processo; Ato-biografia momento de memórias - escrituras Ao lado, Ricardo Malveira apresentando a proposta e as atividades do encontro - 2015. Fonte: Ricardo Malveira.

Temos o deslocamento das práticas e imaginário do brincante para o espaço hierarquizado da cena formal. Os brincantes revivem no espaço da cena a sua espetacularidade, da teatralidade da festa e da vida cotidiana e extracotidiana. A organização da narrativa, bem como os elementos visuais desta cena híbrida foram espelhados a partir dos rituais processos que foi o nome dado aos encontros do processo de criação para essa proposta poética. Assim coexistindo com os elementos da cena dos catopês da rua como trajes, instrumentos e ambiência da festa tivemos a conversão destes elementos no espaço da cena forma com seus sistemas próprios com a frontalidade entre o que se assiste e quem assiste, as possibilidades de iluminação, sonorização, tempo e as expectativas de quem assiste e está acostumado com a cena organizada nos séculos do teatro ocidental. O pensamento e pratica que possibilitam a teatralitura

traz uma reflexão sobre todos os tipos de cenas que estão presentes na cultura brasileira e o nosso compromisso em possibilitar a apreciação e a fruição deste universo diverso. Este estudo sinaliza a importância de práticas com base nas discussões sobre as teatralituras, que abrem caminho para novos estudos e práticas.

O resultado é uma proposta estética híbrida, com outro tempo e outra ordem narrativa, diferente da que estamos acostumados a apreciar no teatro formal. Os brincantes na que espaço mesclam suas práticas as técnicas de luz, som, frontalidade, entradas e saídas, tempo com a plateia. A performance híbrida traz a força da festa da rua para o palco, mas naquele momento de escritura já se torna outra prática performativa.



FIGURA 04 - Imagem da apresentação da performance "Cena Catopê" no Centro Cultural Hermes de Paula - 2015. Fonte Ricardo Malveira.

Certamente o experimento "Cena Catopê", nos mostra a simplicidade e uma estética singular. Esta singularidade revelada nas teatralituras nos faz querer conhecer mais sobre as festas ou pelo menos desperta a consciência de que estas práticas milenares são muito mais do que nosso olhar rápido as festas pode perceber.

A narrativa do experimento inicia-se com uma projeção de dentro do palco para a plateia de cenas das festas em uma renda que cobre toda a boca de cena. Logo após o Terno de Catopês entra vindo das coxias e inicia-se as práticas dos ensaios, em alguns momentos rastros de sobre

momentos das festas passadas são revelados em conversas que acontecem em uma meia lua de bancos no palco. Algumas vezes o Mestre Zé Expedito instala o ritual do "viva" que salda os santos e participantes todos os participantes da manifesta. Já no final das práticas no palco o terno organiza as filas e cantam voltados para o altar. Depois de várias músicas a bandeira respeitosamente é retirada do altar e é levada a frente das filas de Catopês. O cortejo é formado e começa a sair pela coxia ate a saída dos atores do prédio do teatro. A plateia é convidada a atravessar o palco e seguir o cortejo que chega a rua. O cortejo desenvolve suas danças já na rua em um percurso que passa pela Praça da Matriz, ruas antigas onde iniciou-se a cidade de Montes Claros, ate chegar a casa de Dona Madá, onde a bandeira é hasteada em um mastro a frente a casa. Naquele espaço Catopês, público do experimento e moradores da rua festejam comendo comidas comuns nos dias de festa. Com esta festa encerramos o experimento promovendo devolvendo os brincantes para a rua e completando o espaço limiar que promove o diálogo entre práticas e espaços cênicos igualmente importantes para a cena e cultura brasileira.



FIGURA 05 - Experimento cênico "Cena Catopê" produzido a partir das discussões da Tese: *Teatralituras: Escrituras (en) cena do Catopê*. Fonte: Samuel Reis - 2015.

A partir de uma atenção mais apurada do pesquisador dessas manifestações, é possível uma apropriação e uma confirmação do patrimônio dos discursos constituídos dos seus rastros. Esse olhar atento do investigador pode perceber a riqueza do convívio de nossos imaginários heterogêneos, como, por exemplo, os diálogos existentes entre as tradições africanas, a

religiosidade católica, os rituais indígenas, principalmente nos folguedos que ressignificaram essas culturas tanto europeias como indígenas e africanas que nos constituíram.

Esta pesquisa se propõe ao estudo do fenômeno da desterritorialização tanto da teatralidade da cultura popular, quanto da teatralidade das tradições cênicas. Inaugura uma proposta de um espaço híbrido: a hipótese das Teatralituras. Reforça a necessidade das trocas e diálogos no espaço cênico principalmente o brasileiro rico em seu imaginário e cultura popular.

Considerações

O mergulho na proposta artístico-metodológica, a partir da criação dos princípios, dos indicadores e das ferramentas estabeleceu uma coerência com o recorte filosófico, tendo, com ressonância, um experimento coeso, que deve ser ampliado. A fase de imersão e dos rituais-processos, com as ferramentas iniciais, rastros-estímulos, ato-biográficos, corpos-atores-testemunhos, ampliou no roteiro, ancorado nas minhas leituras e práticas de educador em teatro. Tudo se tornou eficaz e sintonizado com o ritmo e as características dos brincantes/atores. Essa proposta, ao assumir-se enquanto uma conversão semiótica, não criou fenômeno novo algum, pois a conversão semiótica sempre aconteceu, principalmente nos espaços híbridos e cênicos.

A continuidade e o aprofundamento da observação das manifestações das Festas de Agosto e das práticas dos Catopês do Terno de São Benedito se reconfiguraram nesta nova proposta. O retorno às discussões da minha dissertação fez-me aprofundar o cotidiano e o extracotidiano dos brincantes e da festa. Esse retorno-recomeço foi inteiramente necessário para uma compreensão da espetacularidade da manifestação e deu novos tons às forças e às relações com o contexto cultural em que está inserido. O espaço do diálogo entre as práticas teatrais fortalece a arte e a cultura. Espaços liminares, encruzilhadas são necessários para manter sempre as possibilidades do devir que areja e impulsiona os saberes e práticas estéticas importantes para a comunidade planetária.

O mergulho na estética singular das festas me revelou um espaço movediço, sempre disposto a criar metáforas, trazer rastros ancestrais, estabelecer simulacros por meio da reescrita das narrativas, dos não ditos e dos sempre secretos partilhados.

Referências

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional: Festas, bailados, mitos e lendas**. 2ª Edição. São Paulo: Meloramentos, 1967.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Reflexos sobre interpretação e o Teatro. Tradução Antonio Mercado. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles, GATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol 2. Coleção Trans. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 3ª Ed. São Paulo: Editoria 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1967/2006.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte Da Performance**. Do Futurismo ao Presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo; Percival Panzoldo de Carvalho. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUINSBURG, J. ; NETTO, Teixeira Coelho, CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: Estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance Antropologia de Richard Schechner**. Tradução Augusto Rodrigues da Silva. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição Trilingue, Belém: EDUFPA, 2007.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória.** São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza Edições, 1997.

NAJMANOVICH, Denise. **O Sujeito Encarnado.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Estética. Teoria da Formatividade.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1993.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento das culturas.** Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SANTOS, Maria Elisabete Gontijo dos; CAMARGO, Pablo Matos. **Comunidades Quilombolas de Minas Gerais no Século XXI.** Coleção Cultura Negra e Identidades. Centro de documentação Eloy Ferreira da Silva – Belo Horizonte Autêntica/CEDEFES, 2008.

BARBOSA, Makarios Maia. **Todo Coco um Dia Vira Kenga.** Etnocologia, performance e Transformismo no Carnaval Potiguar. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

MALVEIRA, Ricardo Ribeiro. **Teatralituras: escrituras (en) do Catopê** (Tese), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros.** Tese/Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

Recebido em 07/04/2017
Aprovado em 14/05/2017
Publicado em 15/09/2017