

Rascunhos

v.4 n.3 jul. | dez. 2017

ISSN: 2358-3703

[Dossiê]:

CORPO E PERFORMATIVIDADES
CULTURAIS

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA | IARTE | EDUFU



Equipe Editorial

Editor Chefe

Eduardo De Paula, Universidade Federal de Uberlândia

Editores

Dirce Helena Benevides de Carvalho, Universidade Federal de Uberlândia

Fernando Aleixo, Universidade Federal de Uberlândia

Jarbas Siqueira Ramos, Universidade Federal de Uberlândia

Mara Leal, Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Editorial

Ana Carneiro, Universidade Federal de Uberlândia

Clara Angelica Contreras, Universidad Distrital Francisco José de Caldas/Colômbia; UFU/Brasil

Mario Ferreira Piragibe, Universidade Federal de Uberlândia

Narciso Telles, Universidade Federal de Uberlândia

Paulina Caon, Universidade Federal de Uberlândia

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas, Universidade Federal do Sergipe

Amabilis de Jesus da Silva, Faculdade de Artes do Paraná

Ana Carolina Paiva, (SME – RJ)

Céli da Salume Mendonça, Universidade Federal da Bahia

Elisabeth Silva Lopes, Universidade de São Paulo

Gerard Samuel, Universidade de Cape Town, África do Sul

Giuliano Campo, University of Ulster, Reino Unido

Fernando Mencarelli, Universidade Federal de Minas Gerais

Ileana Diéguez, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México

José Mauro Barbosa, Universidade de Brasília

Julia Elena Sagasetta, Universidad Nacional de las Artes / UNA, Argentina

Leonel Martins Carneiro, Universidade de São Paulo / Université Sorbonne Nouvelle

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis, Universidade Federal de Pernambuco

Maria Lucia Pupo, Universidade de São Paulo

Nara Keiserman, (UNIRIO)

Patricia Aschieri, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Patrícia Caetano, Universidade Federal do Ceará

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP)

Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires (UBA) y CONICET, Argentina

Vivian Tabares, Casa de las Américas, Cuba

Diagramador

Italo Gabriel, Universidade Federal de Uberlândia

Wellyngton Junio Amaral, Universidade Federal de Uberlândia

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Jarbas Siqueira Ramos 1

A CENA CAMINHANTE: uma etnografia dos corpos brincantes nos cortejos festivos

Danielle de Jesus Souza Fonsêca 4

O CORPO PERFORMÁTICO DO VELHO, BRINCANTE POPULAR

Marcilio de Souza Vieira..... 24

A EXPERIÊNCIA PERFORMATIVA NO GIRO DE FOLIA DE REIS

Daniel Santos Costa 47

**O DIÁLOGO ENTRE ESPAÇOS E PRÁTICAS CÊNICAS A PARTIR DAS
TEATRALITURAS NO EXPERIMENTO "CENA CATOPÊ".**

Ricardo Ribeiro Malveira..... 66

**O CORPO DO CONGADEIRO COMO CORPO-ENCRUZILHADA: um olhar sobre a
performatividade congadeira**

Jarbas Siqueira Ramos 82

**BATUQUE: REFLEXÕES SOBRE A PERFORMATIVIDADE DO CORPO EM
TRANSE**

Marcos Viniciu Caye Lara 98

O TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO: performance e jogo

Cassia Pires 112

GINGA: história e memória corporal na Capoeira Angola

Mariana Braks Fonseca..... 124

**EU SOU ANGOLEIRO: O corpo enquanto meio de expressão identitária na Capoeira
Angola**

Lucas Goulart..... 139

**GÊNERO FEMININO NO MAMULENGO: um estudo de caso na cidade de Glória de
Goitá-Pe**

Barbára Duarte Benatti; Izabela Costa Brochado 150

SALA DE ENSAIOS

**TEATRO E COMUNIDADE NA PERIFERIA DE APARECIDA DE GOIÂNIA:
narrativas e oralidades em cena**

Walquíria Pereira Batista 170

APRESENTAÇÃO

O campo de estudos das performances culturais e suas interlocuções transdisciplinares têm contribuído significativamente para os estudos teóricos e práticos do campo das artes da cena, especialmente em torno da abordagem das corporalidades nos diversos contextos de observação em que elas acontecem. Nesse horizonte, temos percebido uma intensa produção de trabalhos acadêmicos sobre práticas performativas em diversas manifestações culturais brasileiras, o que vem ampliando consideravelmente as referências em torno dos estudos que tentam dar conta da relação entre essas temáticas e as artes da cena.

O Grupo de Estudos e Diálogos Transdisciplinares para Artes e Performances Culturais da UFU tem se dedicado desde o ano de 2015 à produção de ações de pesquisa e extensão com o intuito de promover reflexões prático-teóricas na interface entre as manifestações culturais brasileiras e a cena artística, discutindo temas como: teoria dos estudos da performance, performances culturais, patrimônio cultural, danças brasileiras, teatro popular, máscaras, dramaturgias e as corporalidades cênicas nesses contextos.

Esta publicação é mais uma ação deste Grupo de Pesquisa que busca demarcar e ampliar o debate em torno das temáticas relacionadas às performances culturais e, desse modo, colaborar para que as diferentes formas de abordagem epistemológica e metodológica, assim como as diferentes escolhas de campos teóricos sobre as temáticas que a transversalizam, possam ser publicizadas para os diferentes públicos que se interessam por esses temas, teorias e/ou objetos de pesquisa.

O presente dossiê apresenta um conjunto de iniciativas e estudos com abordagens teóricas, experienciais, de práticas artísticas e/ou educativas, que ampliam as possibilidades de pensamentos críticos sobre as construções artísticas, pedagógicas, conceituais, históricas e políticas desse campo de conhecimento. Assim, as publicações que se encontram aqui compiladas estão organizadas a partir da abordagem temática que elas suscitam e dos sujeitos/objetos da qual versam os textos.

O artigo *A Cena Caminhante: Uma Etnografia dos Corpos Brincantes nos Cortejos Festivos*, de Danielle de Jesus Souza Fonsêca, aborda de maneira interdisciplinar temas como festa, cena e brincantes na produção simbólica e estética relacionadas à Festa de São Marçal, ou Encontro de Bois do João Paulo (como também é conhecida a festa), que acontece anualmente no bairro do João Paulo, em São Luís – MA.

Em *O Corpo Performático do Velho, Brincante Popular*, Marcilio de Souza Vieira busca evidenciar o corpo brincante/performático do Velho e o articula com os personagens *dell'arte* e palhaços de circo. Seu foco está na percepção do corpo que não é sujeito a normas, mas que é polissêmico, brincante e irradiador de gestualidades, que com suas habilidades com o canto e as improvisações através dos gestos licenciosos e das canções de duplo sentido faz o público rir de suas peripécias.

Daniel Santos Costa aborda em seu texto *A Experiência Performativa no Giro de Folia de Reis* a experiência com o giro performático de Folias de Reis na cidade de Campinas/São Paulo, observando suas modificações do espaço ritual rural para o espaço urbano.

Abordando estudos sobre a Congada, o artigo *O diálogo entre espaços e práticas cênicas a partir das Teatralituras no experimento "Cena Catopê"*, de Ricardo Ribeiro Malveira, apresenta as discussões resultantes do experimento cênico "Cena Catopê", buscando discutir as contribuições e trocas entre o teatro e práticas cênicas com as performances populares brasileiras. Já Jarbas Siqueira Ramos propõe discutir, no texto *O corpo do congadeiro como corpo-encruzilhada: um olhar sobre a performatividade congadeira*, a cultura congadeira como uma cultura de encruzilhada a partir de uma leitura metafórica do corpo do congadeiro em sua prática ritual com o foco nas vocalidades e nos movimentos.

Em *Batuque: Reflexões sobre a Performatividade do Corpo em Transe*, Marcos Viniciu Caye Lara apresenta o Batuque do Rio Grande do Sul em seus aspectos históricos, estéticos e performativos, a partir de uma leitura sobre o transe em arte. Enquanto isso, Cássia Pires discute a performance e o jogo presente na dança do Tambor de Criola do Maranhão, reconhecendo suas principais características, sua inserção no sagrado e no divertimento popular com o artigo *O Tambor de Criola do Maranhão: Performance e Jogo*.

Tendo a Capoeira como objeto de estudo, Mariana Braks Fonseca propõe no texto *Ginga: História e Memória Corporal na Capoeira Angola* uma discussão sobre a capoeira angola como prática performativa tradicional afro-brasileira, que evoca em seus movimentos,

cantos e gestuais a memória das terras africanas, reatualizando cosmovisões dos antepassados negros. Enquanto isso, Lucas Goulart propõe, no texto *Eu Sou Angoleiro: O corpo enquanto meio de expressão identitária na Capoeira Angola*, uma discussão sobre o corpo no jogo da capoeira, abordando não apenas suas habilidades, mas também suas identidades.

O artigo *Gênero Feminino no Mamulengo: Um Estudo de Caso na cidade de Glória de Goitá-Pe*, de Bárbara Duarte Benatti e Izabela Costa Brochado, apresenta uma investigação sobre as novas gerações de brincantes de Mamulengo do gênero feminino, propondo uma reflexão sobre as ressignificações e reelaborações, acompanhando a mudança de paradigmas ou pré-conceitos culturais sobre o universo feminino.

Enfim, compondo a sala de ensaios, o artigo intitulado *Teatro e Comunidade na periferia de Aparecida de Goiânia*, de Walquíria Pereira Batista, aponta a relação entre o teatro comunitário e as temáticas da representação, micro-história e identidade a partir de um espetáculo realizado na cidade de Aparecida de Goiânia/Goiás.

A compilação desses artigos se deu com a pretensão de ampliar as discussões acerca da temática das corporalidades nas performances culturais, buscando abarcar de modo transversal a complexidade e multiplicidade de interpretações, compreensões e práticas que permeiam esse campo de estudo, contribuindo para que esses múltiplos discursos possam ser notadamente percebidos ao longo dos trabalhos.

Este dossiê se coloca como um material para que artistas, professores, estudantes, pesquisadores e tantos outros interessados nas temáticas aqui abordadas possam desenvolver estudos acerca da relação entre as Artes Cênicas e as Performances Culturais, criando novas possibilidades de aprofundamentos teórico-práticos a partir das reflexões e experiências aqui apresentadas, transformando os contextos de estudos nessa área e contribuindo para a produção de novas investigações nesse campo de trabalho de modo ético e responsável.

Jarbas Siqueira Ramos



A CENA CAMINHANTE
Uma etnografia dos corpos brincantes nos cortejos festivos.

THE WALKER SCENE
Ethnography of joking bodies in the festive corteges.

Danielle de Jesus de Souza Fonsêca¹

Resumo

O presente texto aborda questões relacionadas à Festa de São Marçal ou Encontro de Bois do João Paulo, como também é conhecida a festa que acontece anualmente no dia 30 de junho, no bairro do João Paulo, em São Luís – MA. Neste contexto, a partir de um enfoque interdisciplinar a festa, a cena e os brincantes são elementos importantes para o entendimento das diversas formas de interação, produção simbólica e estética praticadas em São Marçal.

Palavras-chave: caminhada, festa de São Marçal, performance

Resumen

Este artículo trata de las cuestiones relacionadas con la Fiesta de São Marçal o Encontro de Bois de João Paulo (El festival de Bueyes), conocido también como el festival que ocurre todos los años en el día 30 de junio, en el barrio de João Paulo, en São Luís – MA. En este contexto, con un enfoque interdisciplinar, la fiesta, la escena y los brincantes son elementos importantes para la comprensión de diversas formas de interacción, producción simbólica y estética practicada en São Marçal.

Palabras claves: caminata, fiesta de São Marçal, performance

Abstract

The present paper approaches matters related to Saint Martial's Festivity or *Encontro de Bois do João Paulo*, as is also known the celebration that happens annually on June 30th, in the neighbourhood of João Paulo, São Luís – MA. In this context, from an interdisciplinary approach the party, the scene and the celebrants are important for the understanding of the various forms of interaction, symbolic production and aesthetics practiced in São Marçal.

Keywords: feast of São Marçal, performance, walk

Este artigo incursiona a respeito do corpo festivo e das possibilidades de existência que o brincante experimenta no decorrer da festa de São Marçal, em São Luís – MA. Falar em existência sinaliza para uma compreensão de presença muito particular, que pode ser entendida como somas, resultados ou costuras de múltiplos fatores. Neste caso, podemos destacar algumas

¹ Mestra em Arte pela Universidade de Brasília. Graduada em Educação Artística, hab. Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão. Professora de Arte da rede de ensino do estado do Maranhão. Pesquisadora e performer. E-mail: daniellejfonseca@yahoo.com.br.

características da festa que evidenciam seus aspectos singulares, a saber: a primeira delas se refere a sua formatação espacial realizada em forma de cortejo; as práticas do catolicismo popular, visto que se festeja um santo não oficializado pela Igreja Católica; o bairro do João Paulo como espaço de festa, luta e resistência dos brincantes de bumba meu boi² do sotaque de Matraca. Essas três questões são os eixos norteadores da reflexão que se pretende realizar neste texto, sobretudo como o corpo, como elemento investigado nesse processo, mobiliza e se coloca como elo que conecta esse tripé. Dessa maneira, os citados desdobramentos apontam para o entendimento dos discursos e ações sobre o corpo em situações festivas contemporâneas.

A festa de São Marçal é tudo isso e mais um pouco. De tão ricas possibilidades simbólicas considera-se a festa de São Marçal como um tipo de celebração que, dada a potencialidade expressiva das vivências festivas, parece não caber em uma única data. A festa cria a percepção de uma temporalidade – que se localiza também no espaço – ampliada devido à profusão imagética e performática gerada em São Marçal. É nessa polissemia festiva, simbólica e, ao mesmo tempo, bastante singular de comemoração do Encontro de Bois que os sujeitos escrevem suas narrativas e repertórios vividos na avenida, exprimindo os modos de viver do grupo social envolvido.

Há muitas camadas – cheias de fissuras e densidades – na festa. Algumas camadas são acionadas antes do seu começo, outras vão sendo construídas no decorrer da caminhada – nas pausas do andar – e ainda há aquelas que são compostas pós-festa. Camadas essas que necessitam serem tocadas, movidas e discutidas para o conhecimento das texturas que a compõe. Seguindo um trajeto analítico que privilegie o entendimento dos processos composicionais da festa, as próximas linhas buscam apresentar o Encontro dos Bois a partir de suas dinâmicas celebrativas da alteridade, recheadas de identidades fluídas que foram sendo gestadas dentro de um processo de ampla resistência por parte de quem brinca.

É importante destacar que a escrita deste texto foi pensada numa estrutura que possibilitasse ao leitor acompanhar a dinâmica movente e bem singular característica da festa, já lhes reservamos o direito de ser um caminhante nesse estudo, por isso o modo como o texto foi organizado indica os modos de configuração espacial, os tempos praticados e as cenas produzidas em São Marçal.

² Na capital maranhense, a manifestação cultural Bumba meu boi é conhecida por algumas denominações, mas na presente pesquisa utilizarei os termos: Bumba meu boi, Bumba boi, Boi e brincadeira em concordância com as pessoas integrantes do universo pesquisado que utilizam essas expressões para nomear o que fazem.

A idéia é construir uma forma poética para a compreensão de uma experiência etnográfica como ação investigativa, inclusive no que diz respeito à inserção das impressões e afetações sentidas no corpo do pesquisador no campo. Isto sinaliza para uma postura que vai além do exercício de anotações do que foi observado, chamando o corpo para assumir uma fala, um movimento, descrevendo o que foi sentido e vivido no momento da imersão festiva. A escrita, neste texto, é encarada como processo de muitas idas e vindas, ao se colocar como exercício de inclusão desse corpo e de todas as suas movimentações possíveis, ou melhor, deslocamentos que foram realizados num tempo, espaço e metodologia específicos.

Sobre o bumba meu boi do Maranhão: fé, festa e corpos em cena

Antes de comentar mais detalhadamente sobre a festa de São Marçal é importante levar em consideração os principais fazedores da festa e que dão sentido a ela, que são os grupos dos Bois de Matraca e seus brincantes. O momento festivo expõe as visualidades, diversidades estilísticas e sonoridades características dos grupos, bem como atualizações e práticas que são reinventadas no decorrer da festa. É relevante comentar que as reinvenções produzidas pelos Bois perpassam todo o universo da brincadeira, não se localizando apenas na festa de São Marçal.

O Bumba meu boi é uma manifestação bastante esperada no período junino no Maranhão³ e recebe esse nome genérico por conter, como elemento principal, um boi. Como produção material e de significados, a brincadeira elabora formas diversas de celebração, criando particularidades e adequações de acordo com o seu lugar de ocorrência.

Devido à diversidade cultural maranhense, o Boi não podia se manter alheio às mudanças e renovações decorrentes das trocas geradas pelo diálogo intercultural. Como a brincadeira acontece em muitas cidades maranhenses, cada grupo se constituiu de acordo com as condições sociais, culturais e econômicas de sua localidade, gerando modos de produção e difusão bem específicos, os quais resultam na diversidade dos modos de se fazer o Boi no estado.

³ O Boi é brincado nos seguintes Estados brasileiros onde é conhecido por diferentes nomes: Pará e Amazonas, Boi bumbá; Maranhão e Pernambuco, Bumba meu boi; Pernambuco, Cavalinho marinho; Rio Grande do Norte, Boi calemba; Espírito Santo, Boi de reis; Ceará, Boi de reis, Boi surubim ou Boi zumbi; Minas Gerais, folguedo do Boi; Bahia, Boi janeiro ou Boi estrela do mar.

É relevante dizer que será abordado algumas características relativas ao universo múltiplo do sotaque de matraca⁴. O exposto aqui é apenas um olhar específico diante da complexidade e simbolismos que é o Bumba boi maranhense. Tal postura, busca estabelecer as possibilidades de compreensão acerca da manifestação e dos seus elementos cênicos, assim como da sua relação com a contemporaneidade e com a festa de São Marçal.

O sotaque de matraca – ou da Ilha – é proveniente da região metropolitana de São Luís (São Luis, Raposa, São José de Ribamar e Paço do Lumiar). A maioria dos grupos deste sotaque é proveniente dos bairros periféricos e contém forte presença de brincantes afro-maranhense. O som lembra características da musicalidade indígena, com marcações lentas. Distingue-se dos demais sotaques pelos pandeirões, tocados posicionados em cima do ombro; e as matracas, dois pedaços de madeira que são batidos entre si. O bailado dos brincantes é mais lento, mas com um ritmo muito marcado. Os brincantes dançam em volta do boi, do amo, dos vaqueiros e da mãe Catirina e pai Francisco. Outros personagens característicos deste sotaque são: cabloco de pena, índia, burrinha, cabloco de fita.



Imagem 01: Índias na Festa de São Marçal.
Fonte: Danielle Fonsêca. São Luis, junho de 2015.

⁴ Outros sotaques conhecidos são os de Zabumba, Costa-de-mão, Baixada e de Orquestra.

O Boi do sotaque de matraca é uma manifestação realizada principalmente por pessoas que, em sua maioria, residem na região rural ou na parte periférica da Ilha de São Luís. No contexto social da brincadeira, o perfil dos brincantes é composto por pessoas de origem simples, as quais, quase sempre, trabalham em condições informais de trabalho, como feirantes; ou, em outros casos, desempenham funções que exigem muito esforço físico, como a profissão de pedreiro. Apesar de o cotidiano dessas pessoas exigir seções diárias de energia e força para execução de suas atividades, a disponibilidade do brincante para se dedicar ao Boi ultrapassa qualquer impedimento que o impossibilite de brincar, revelando como a vivência de seu contexto social múltiplo potencializa o corpo no próprio fazer cotidiano e da brincadeira.

Utilizamos o termo festa no sentido de um construto histórico, fruto das dinâmicas coletivas e de individuais, bem como as múltiplas formas de interações e os repertórios presentes em uma única festa. Este texto caminha no sentido contrário na compreensão das festas como situações nas quais prevalecem a harmonia e a anulação das diferenças. Esse viés analítico não permite entender a festa como um espaço homogêneo, convertendo o ambiente festivo como uma boa oportunidade para observar o funcionamento de diversos interesses em questão.

Para embasar a discussão teórica, Zeca Ligiéro nos ajuda a refletir acerca do conceito de matrizes culturais, tão importante ao presente estudo, visto que tal categoria é uma referência para se pensar no modo com as manifestações performáticas estudadas se comportam dentro de uma dinâmica cultural permeada por trocas, negociações, rupturas, permanências e incorporações de novos elementos. Neste contexto, o uso da idéia de matrizes coloca a condição movente como qualidade inerente destas manifestações na contemporaneidade.

Ao assumir no estudo esta concepção, estamos pensando no seu emprego no sentido de gerar, produzir movimentação, encontros e outras ações que envolvem diálogos e criações a partir dessas possibilidades. É importante destacar, que o termo matriz cultural, presente em muitos escritos sobre questões culturais, se coloca, a partir do que menciona Ligiéro (2011, 01) da seguinte forma:

Embora largamente empregado por estudiosos do campo, a definição de matriz cultural, válida para muitas áreas e contextos, tem se mostrado insuficiente para conceituar a complexidade dos processos efêmeros e transitórios das práticas performativas ou performances culturais.

No trecho destacado é possível compreender a limitação que o uso do termo matriz pode trazer para o entendimento dos modos como as manifestações se organizam e se revelam na

sociedade. Seu uso traz a idéia de um centro gerador, um ponto onde tudo se inicia. Entretanto, como trilhar um caminho que traz apenas ecos, rastros de sua existência e que não guarda o início de modo cristalizado e intacto dado a dinamicidade cultural destes fenômenos?

Como se observa o que nos resta, neste contexto, é mapear os indícios e pistas existentes a partir das ações localizadas no tempo, espaço e nos corpos. Por isso, o termo motriz sugere a tentativa de se criar uma fala, escuta e movimento que favoreça a discussão dos saberes que foram silenciados historicamente pelo poder hegemônico. Assim como, nos interessa saber a respeito das formas encontradas pelos corpos estigmatizados como foco de resistência e luta para habitar o território cultural e afetivo de São Marçal.

Outra idéia que se pretende seguir é a compreensão da festa de São Marçal por meio de um olhar que privilegia o emprego da figura da encruzilhada, imagem que pegamos emprestada de Leda Martins, pois “oferece-nos a possibilidade de interpenetração do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e trans culturais, nos quais se confrontam e entrecruzam, nem sempre amistosamente” (2002, p. 73). Desse modo, enxergamos a encruzilhada como uma categoria que permite pensar os pontos de encontro, as contradições e os diálogos existentes nas diversas práticas culturais, impulsionando ações, falas, agenciamentos e, no caso do presente estudo, as performances produzidas no momento festivo. Há muitas encruzilhadas na Avenida São Marçal⁵ que dão acessos a diversas trilhas de entendimento sobre os atravessamentos produzidos no dia 30 de junho.

Encontro dos Bois e suas variantes históricas em trânsito: caminhos, trilhas e percursos da festa.

Primeiro Passo. A festa de São Marçal ou Encontro de Bois é uma celebração que reúne milhares de pessoas no bairro do João Paulo, no dia 30 de junho⁶. Anteriormente, já salientamos que a festa é reservada para o desfile dos grupos de Bumba meu boi do sotaque de Matraca. Ainda assim, essa especificação a respeito dos envolvidos é de suma relevância, porque são eles que dinamizam e reelaboram a festa, levados por motivações variadas para sua presença no Encontro de Bois.

⁵ A prefeitura de São Luís por meio de um projeto, alterou o nome da Avenida João Pessoa, local da confraternização, para Avenida São Marçal.

⁶ O encontro se inicia nas primeiras horas do dia e o seu final ocorre somente quando o último grupo de Bumba boi encerra sua participação, o que acontece por volta das 22h.

O Encontro dos Bois ou Festa de São Marçal acontece a mais de oito décadas no bairro do João Paulo, bairro considerado periférico de São Luís. Uma pausa na caminhada. Ambas as citadas denominações foram construções realizadas em momentos distintos e que foram incorporadas ao longo de décadas de existência da festa. A primeira nomeação se relaciona à idéia de um encontro com grupos de bumba meu boi no bairro, que depois ficou conhecido como Encontro dos Bois. Com o passar do tempo, o título de festa de São Marçal, que antes não tinha, foi anexado ao Encontro dos Bois por conta da data coincidir com o dia de São Marçal, dia 30 de junho.

Essas duas situações indicam as dimensões discursivas e motivacionais presentes no histórico da festa e que serão abordadas mais a frente da caminhada. Atualmente os dois termos são compreendidos como equivalentes, no sentido de designar uma festividade bastante conhecida no calendário cultural da cidade. Entretanto, há uma prevalência, por parte dos que participam do evento, do uso do termo festa de São Marçal para nomear a festividade. Tal fato pode ser explicado devido à grande mídia divulgar e noticiar a celebração como festa de São Marçal.

Seguindo o caminho. O histórico da festa é carregado de situações conflitantes, intensas e tensas que são costuras feitas por múltiplas ações de seus sujeitos, que fazem da festa um acontecimento. Como todo evento, a festa de São Marçal possui um ritual complexo e estruturado por fluxos de acontecimentos únicos, fruto de memórias coletivas e individuais que a cada ano são atualizadas com novas memórias que caminham na festa.

Ao conhecer um pouco da história do Encontro dos Bois, constatamos que sua trajetória, ao longo dessas oito décadas de existência, criou diversos caminhos, paradas, sentidos e trilhas simbólicas. A dinamicidade festiva atesta que, de um modo em geral, as festas são passíveis de modificações, suspensões e permanências; e que até o próprio ato de não celebrar indica os processos de resignificação a que estão sujeitas. Sendo assim, a festa de São Marçal não ficaria de longe desse processo de rupturas e de continuidades. Nos anos que se seguiram a festa foi tomando corpo, assumindo formatos variados que agregaram ao seu histórico um contexto multifacetado, composto de inúmeras narrativas acumuladas, criando assim, novas formas festivas.

Duas formas de atravessar o histórico da festa. Duas versões se destacam ao relatar as comemorações iniciais⁷. Recorreremos a elas neste momento para conhecer e, sobretudo, analisar o discurso contido em cada narrativa festiva. Atentando-nos a cada detalhe, no intuito de compreender, para além do contexto festivo, como se organizou a dinâmica cultural, social e econômica na qual o Bumba boi se insere e o que resulta dessa relação pautada na tensão, no controle e na negociação que fazem do João Paulo, segundo a antropóloga Mary Albernaz “um marco no espaço da cidade para a circulação dos grupos de boi” (2002, p. 42).

De acordo com as pesquisas desenvolvidas por Paulo de Tasso Martins, a primeira versão relata que o pedreiro José Pacífico de Moraes, popularmente conhecido por Bicas, ao visitar um arraial situado no bairro do Anil, ficou tão encantado ao ver a apresentação de grupos de Bois que decidiu convidá-los para dançar no ano de 1928 no bairro do João Paulo. A iniciativa que a princípio atraiu o pedreiro que passava pelo Anil vendo os grupos de bumba boi, na verdade dava impulso a algo que, mais tarde, se tornaria uma das festas mais representativa do período junino de São Luís.

No entanto, a outra variante aponta que o início do Encontro de Bois⁸ foi fruto das proibições e medidas repressivas que culminaram na instituição de limites territoriais e simbólicos, estabelecidas desde a primeira metade do século XIX, período de muita censura e interdição que o Boi de matraca sofreu ao longo de muitas décadas, caracterizado pelo processo de regulamentação do Boi a partir de leis, licenças, portarias e códigos⁹ que autorizavam apenas a prática boeira¹⁰ longe do Centro da cidade. Neste caso, o João Paulo “se constituía como o único arraial longe do mundo rural e próximo das zonas urbanas” (BARROS, 2007, p. 145). Desse modo, compreende-se que o bairro incorporava, na época, o sentido de desafiar os limites espaciais e simbólicos ao se apresentar como zona de fronteira.

⁷ Outro relato, pouco difundido, para o começo das apresentações seria que o evento teria sido um pretexto para prolongar a temporada junina, no Maranhão se encerra no dia de São Pedro, dia 29 de junho.

⁸ Com base nas leituras acerca dos períodos de proibição, controle e restrição dirigidos ao Boi, a presente pesquisa considera os estudos que sinalizam esse contexto de resistência, como sendo o motivador da existência das práticas de se brincar Boi no bairro do João Paulo.

⁹ A título de exemplo, mencionamos a promulgação da Lei nº 775, de 04 de julho de 1866, que instituiu o Código de Posturas. Dentre os dispositivos criados, um em especial faz referência direta ao Bumba meu boi. O artigo 124, que “proibia a realização de batuques fora dos lugares permitidos pelas autoridades competentes” (VIEIRA FILHO apud FERRETTI, 2007). Apesar de não fazer menção às localidades supostamente permitidas, o texto alude às periferias e localidades rurais como espaços toleráveis às apresentações dos Bois, por não fazerem parte do perímetro urbano de São Luís.

¹⁰ Boieiro é a denominação que se dá tanto a quem integra o grupo de boi, como para os que acompanham a brincadeira (ALBERNAZ, 2002, p. 49).

Percorrendo os caminhos apontados pelos escritos acerca do encontro, essas são as duas versões mais conhecidas quando se estuda o início da festa do Boi no bairro do João Paulo. Onde podemos evidenciar, de um lado, a vontade expressa por um desejo espontâneo, fruto da mobilização de um morador em fazer um arraial diferenciado no bairro. Por outro, o início do Encontro de Bois como fruto das proibições estabelecidas desde a primeira metade do século XIX. Diante de tais narrativas, que expressam posicionamentos diferentes e contrários a respeito da festa e para responder a esse conjunto de questões mais específicas acerca da motivação inicial, faz sentido partir do entendimento do contexto histórico do século XIX e XX, sobretudo os processos de silenciamento, perseguição e hostilidade sofridos pelo Bumba boi, como caminhos que indicam, com mais clareza, pistas ou rastros dos elementos constitutivos para o início da festa.

A partir do contexto acima delineado, podemos afirmar que a história da festa no João Paulo se confunde com a própria história dos Bois de matraca. Desse modo, podemos constatar que “a festa tem uma dupla importância: ressaltar a história da resistência dos realizadores do folguedo às perseguições policiais, e, atualizar os símbolos internos do ciclo do bumba boi” (ALBERNAZ, 2002, p. 53).

Destaca-se que participar da festa é a maior demonstração de respeito e compromisso pelo local que acolheu a brincadeira em tempos difíceis para o Boi. No Encontro de Bois, aspectos relacionados às produções artísticas e simbólicas merecem destaque ao evidenciarem os tipos e meios de contatos, caminhadas, visualidades, acolhidas, conflitos, saberes, corpos, jogos, negociações e encontros que trilham o território festivo e boieiro.

Com o passar do tempo, mais precisamente na década de 80, a inclusão de São Marçal como padroeiro atribuiu à festa o caráter de celebração religiosa de forma não tão acentuada. Cabe destacar que, a respeito dessa inserção pouca coisa se sabe, o que acaba por sinalizar uma parte do caminho, que ainda não se tem acesso, não neste momento. Por enquanto, podemos considerar a mudança na dinâmica geral da festa e a geração de novas expressões de vida que ali se manifestam por conta da figura de São Marçal. No qual os brincantes se voltam para agradecer ou pagar promessas¹¹, sendo essa uma das formas encontradas pelos brincantes/devotos para homenageá-lo no dia da festa (MARTINS, 2007).

¹¹ Outros santos também recebem homenagens e são recebidos com festa no mês de junho como é o caso de Santo Antônio, celebrado no dia 13; São João, no dia 24 e São Pedro, comemorado no dia 29.

Um aspecto importante da festa e da devoção a São Marçal é composto de situações que ultrapassam as formas habituais de adoração e que necessita de um olhar mais atento, devido a uma situação curiosa e, por vezes, conflitante, diz respeito ao fato de São Marçal, apesar do nome, não ser considerado santo, posição bem diferente dos demais santos juninos citados, como Santo Antônio, São João e São Pedro.

Isso evidencia a potência singular que liga a figura de São Marçal com as práticas brincantes, pois subverte por completo qualquer tipo de oficialização ou pressupostos canônicos seguidos pela Igreja Católica para atribuir santidade a alguém. Por conseguinte, a menção de São Marçal como santo respeita a vontade dos brincantes em reverenciá-lo como divindade protetora escolhida.



Imagem 02: Escultura de São Marçal, criada pelo artista plástico Eduardo Soeiro.
Fonte: Danielle Fonsêca. São Luis, junho de 2014.

Esse envolvimento dos brincantes com São Marçal produz, com mais potência, no dia da festa, uma presença que é a soma das práticas e representações religiosas de outras ambiências, sobretudo o catolicismo popular, que encontra, na imagem do santo canonizado pelos brincantes, um modelo devocional muito forte dentro da tradição do Bumba meu boi. A prática da brincadeira no estado expõe, em primeiro plano, que festa e religião são dimensões indissociáveis na estrutura simbólica do Boi. Tais posturas serão comentadas com mais detalhes nas próximas linhas, de forma a explicitar os modos de criação que os brincantes realizam tomando como referência sua devoção e participação na Festa de São Marçal. Por fim,

apresentamos uma descrição espacial da paisagem que transforma a avenida e que acaba por converter o ato de caminhar em um percurso poético por excelência.

A cena dos corpos brincantes: atravessamentos e caminhada festiva

A proposta é analisar, a partir dos dados etnográficos¹², de que forma os corpos brincantes se expressam e experimentam na festa, que corpos são produzidos nesse espaço ritual, assim como os significados produzidos no momento de suas performances caminhantes. A pesquisa que aqui se apresenta caminha pela trilha que compreende o corpo como parte da festa.

Assim, o corpo em questão ao se deslocar emprega qualidades que não se relacionam apenas ao espaço físico, mas sim, numa perspectiva mais ampla, nas intenções que levam esse corpo a se mover e se deixar mover. Neste sentido, colocam-se também em análise as formas de criação de paisagens nômades festivas, que fazem germinar e expandir a vida em toda sua potência. Acerca dessa existência inventiva e provisória, a caminhada é inserida na discussão por fazer parte de uma idéia que a compreende como um conceito movente, que visa à promoção de encontros e acontecimentos que são ressaltadas neste artigo.

Utilizamos o termo corpo brincante no sentido empregado pelo pesquisador Oswald Barroso (2004, p. 85) que contribui ao dizer que o brincante “rigorosamente, não se apresenta, nem representa, simplesmente, [...] brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem”. No caso específico do boi maranhense, dado a sua proximidade com práticas religiosas e devido ao pagamento de promessas, a diversão é acrescida do sentimento de devoção como experiência estética e possibilidade de existência. Todos estes aspectos estão ligados à ludicidade e ao prazer que emanam do ato de jogar, unindo fé, festa e cena num ritual de uma riqueza muito singular, fazendo da festa e religião práticas indissociáveis.

Deve-se ressaltar aqui que não estamos tratando de um corpo brincante idealizado, mas sim dentro de uma perspectiva que acredita na multiplicidade de corpos brincantes existentes que, com suas performances moventes, anunciam seus saberes e práticas de forma diferenciada. Nesse cenário ao ar livre e embalado pelo cortejo, o corpo brincante vai percorrendo a avenida com uma força propulsora capaz de atravessar as novas paisagens que vão sendo desenhadas.

¹² Etnografia realizada nos anos de 2014 e 2015.

Portanto, nessa caminhada de passagens, o cortejo é um movimento acumulador de experiências de outras ações errantes que são somas de memórias carregadas de resistência, fé e força.

A configuração da festa de São Marçal ocorre, como já aludido, em formato de cortejo, os brincantes se deslocam pelo corredor da avenida que mede de 300 a 400 metros e, na maioria das vezes, o percurso tem duração aproximada de 3 ou 4 horas, devido à grande quantidade de pessoas (brincantes e público) que acompanha a festa¹³. Acerca desse grande intervalo de tempo, não é um dado que interfere na fé e diversão dos brincantes. Os corpos reunidos, juntos uns aos outros parecem oferecer uma força relutante, que somados passam a ser um só corpo que caminha em direção a outras representações que são encontradas neste cenário errante.

A respeito da compreensão da caminhada como possibilidades de criação, Miguel de Santa Brígida ao pesquisar sobre os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, observa que:

As narrativas que caminham, se deslocam, passam aos nossos olhos, trabalhando simbolicamente o tempo e o espaço, constroem espetacularidade singulares [...]. Não podemos esquecer que as narrativas de rua traduzem em suas práticas e poéticas não só uma questão estética, mas também uma ética, uma moral e uma política, enfim, uma maneira de viver em sociedade (2008, p. 41).

Desse modo, o cortejo revela uma maneira diferenciada de festejar. O deslocamento, apesar de possuir um trajeto retilíneo, característico da configuração espacial do João Paulo, apresenta muitas curvas e passagens inventivas, poéticas e espetaculares, mobilizando outras instâncias simbólicas. A condição movente garante aos praticantes o compartilhamento de vivências, a atualização e efetivação de outras. Ainda segundo Miguel de Santa de Brígida, a caminhada surge como campo de interações artísticas, jogos e possibilidades de cena e “revela-se, então, como um estilo especial da espetacularidade popular brasileira” (2008, p.2). Como potência analítica, poética e discursiva, a caminhada, no contexto estudado, assume também uma dimensão espetacular na festa.

¹³ Estima-se a presença de mais 200 mil pessoas na festa.



Imagem 03: Início do cortejo.

Fonte: Danielle Fonsêca. São Luis, junho de 2015.

Acerca da organização da festa, a ordem de entrada dos Bois na avenida é previamente acordada em reunião anterior, uma equipe composta por moradores do bairro se encarrega de organizar a festa. A disposição dos grupos se realiza em sequência, um após o outro, com certa distância do Boi anterior, para que não haja nenhum tipo de interferência que possa atrapalhar o desfile em curso.

Na passagem pela avenida, cada Bumba boi ocupa o espaço de forma singular, levando para a avenida combinações de movimento, dança, afeto, interação e deslocamento que acabam transformando a passagem do grupo em um território simbólico carregado de memórias e identidades que são reinventadas durante a festa. Produções que, no momento do cortejo, não são definitivas, pois estabelecem novas temporalidades e paisagens, para além do destino físico como o ponto de chegada.

Outro agenciamento da festa, diz respeito à ajuda técnica para o desfile. Os grupos de Bois contam com um carro de som alugado – muitas vezes custeado pelo próprio grupo ou por algum político – equipado com microfones e demais aparatos sonoros. Atrás do carro, vem uma armação improvisada que comporta uma fogueira móvel, uma espécie de gambiarra que é montada para que o fogo fique acessível, sempre que o pandeirão de couro precise ser afinado¹⁴.

¹⁴ Sua afinação ocorre com o calor do fogo, o couro aquecido estica, fazendo com o que instrumento se torne apto para ser manuseado.



Imagem 04: Brincante aquecendo o pandeirão de couro.
Fonte: Danielle Fonsêca. São Luis, junho de 2015.

O modo como o brincante se mostra na festa está relacionado às diversas formas que mobilizam e vetorizam seu corpo, criando gestos, danças, passos e movimentações que correspondem a intenções e atitudes variadas, que ele vai experimentando ao longo do trajeto festivo. No entanto, o que se observa no cortejo são duas possibilidades que despontam como as mais visíveis, dentre à imensa diversidade de estímulos. Em tais práticas, observamos que o brincante ao participar da festa se movimenta numa constante ambivalência entre a vivência devocional e o gozo profano da ingestão de bebida alcoólica (FONSÊCA, 2015).

As duas dimensões de sentidos distintos explicitam as situações e o modo como o brincante ocupa a cena festiva de acordo com os caminhos que levam a expressar sua fé, assim como degustar um gole de cachaça. O que se observa na avenida é que essas duas variantes sozinhas ou combinadas contribuem, a sua maneira, para a dinâmica de São Marçal.

Nesta circunstância, a performance do brincante evidencia os circuitos da festa e os fluxos de energia que são experimentados. Para que se entenda melhor esta questão, destacamos a fé juntamente com a cachaça como indicadores de geração de múltiplos estados corporais. É possível notar que as visualidades apresentadas são revezadas e acabam por produzir movimentos diferenciados, paradas e caminhadas não padronizadas que vão demarcando as trilhas festivas.

Os corpos embriagados, de fé e cachaça, são produtores de cenas espetaculares e que se revelam como um lugar privilegiado para se pensar como o corpo se faz caminhar na festa. Pode-se dizer que há inúmeras situações desafiadoras para o corpo, como o ritmo lento da passada acompanhada da exposição solar muito intensa. Neste contexto, sede, fome e cansaço despontam como facilitadores de momentos de vivências singulares.

Importa registrar que a devoção é um sentimento fortemente presente na estrutura simbólica do Encontro. A manifestação de fé na festa, assim como no próprio grupo, são mapas devocionais nos quais se localizam uma diversidade de práticas religiosas, que envolvem catolicismo, encantaria, tambor de mina e outras crenças. Nesse caso, o Encontro de Bois se manifesta como acontecimento que aciona promessas, evocando pedidos, agradecimentos e atitudes de respeito a São Marçal. Esses posicionamentos colocam como o sentimento religioso dos brincantes é concebido no Encontro, principalmente os praticados em segredo, intimamente, mas revelados pelo corpo que renova a devoção e a afetividade por São Marçal.

Um agenciamento, em especial, representa a presença da prática católica na festa e se destaca como um episódio muito particular do Encontro e tem a ver com a participação do padre Haroldo. E assim acontece já tem uns anos. O padre inicia a festa, por volta das 06h da manhã, com uma pequena missa, saudando o encontro e proferindo bênçãos para que a festa seja tranquila e repleta de muita fé e diversão. A participação do padre reflete e oportuniza outras formas de significação da festa, como o papel do catolicismo na continuidade e geração de novos modelos devocionais, tal qual dos processos de organização do ritual festivo. Considerando que a presença do padre é recente na ambientação do Encontro e atualmente já é vista como elemento constitutivo da festa. Essas modificações ampliam o entendimento da participação de atores sociais diversos, acabando por gerar hibridismos na paisagem festiva do Encontro.

A ambiência festiva de São Marçal possibilita um maior acesso e consumo de bebida alcoólica entre os brincantes. Geralmente, a bebida quente, como a cachaça, é vista como a preferida entre eles – por ser de baixo custo e de alto teor etílico. Nesse contexto, a bebida é considerada um vínculo poderoso que abre caminhos para a aproximação do brincante com o público. Dentre tantas cenas, flagramos um episódio que pode ilustrar essa situação, em que o brincante pedia dinheiro para comprar cachaça.



Imagem 05: Brincante de Pai Francisco pedindo dinheiro.
Fonte: Danielle Fonsêca. São Luis, junho de 2015.

É importante destacar que a configuração da festa não faz distinção entre brincantes e público, vários tipos de agenciamentos transitam por São Marçal, desde troca de olhares mais atentos até o contato com outros corpos. Na cena da rua, o brincante se comporta como um integrante disponível para o jogo ao longo da avenida. Portanto, o deslocamento se apresenta como um convite para o corpo se tornar passagem para outros corpos. Um chamamento para a cena.

O caráter espetacular do cortejo com as suas diversas formas de interação e produção simbólica e estética, aponta para a festa de São Marçal como momento significativo de construção e efetivação de uma sociabilidade bem específica, já atestada em trechos deste artigo. Há aqueles que desfilam, aqueles que observam sem locomoção, outros acompanham, independente da intenção e prática festiva, todos integram a festa.

Por fim, as cenas descritas apresentam recortes de uma cartografia da festa, que devido a sua amplitude e dimensões ganha, a cada ano, novas paisagens, detalhes e contornos. Portanto, novas formas de conhecer e interagir na festa são experimentadas, resultando num lugar privilegiado para análise da sociedade e dos grupos em situação festiva.

Considerações finais

Nesta caminhada de pesquisar a festa de São Marçal e seus desdobramentos expressivos, como a performance do brincante, foi percorrido um longo, complexo e potente trajeto em direção à compreensão dos saberes, modos e sentidos que são continuamente investidos na ambientação festiva, sobretudo no que tange a história acumulada e que se reinventa a cada instante como territórios de continuidade, valorização e recriação do bumba meu boi.

A caminhada do brincante na festa de São Marçal foi o pensamento que guiou a proposição deste artigo, sobretudo os aspectos que envolvem a sua performance no momento do deslocamento. Outro propósito foi de apresentar alguns detalhes do que foi visto na festa e a partir disto compreendemos que o brincante e sua caminhada ganham amplitudes consideráveis no decorrer da festa, revelando uma possibilidade riquíssima de investigação. Esse fato é decorrente das ações e mobilizações que o brincante desenvolve, ao longo de anos de experimentações, ao se dispor para a feitura da brincadeira e para participar da festa.

Buscamos enfatizar nesta escrita a abordagem do espaço festivo de São Marçal a partir dos seus aspectos relacionados à sua história, bem como os aspectos estéticos e culturais dos grupos de Bumba meu boi do sotaque de matraca. Por conseguinte, essas questões foram discutidas no intuito de compreender a relação desse sotaque com a festa e quais são as produções que surgem a partir deste encontro. Tais práticas fizeram do Encontro de Bois a celebração da cultura boieira, marcada por contrastes e desafios sofridos pelos brincantes que vêm no Boi a possibilidade de praticar sua fé, colocando em destaque as expressões artísticas e religiosas presentes na brincadeira como momentos que são partilhados pelos grupos de Bois e pela sociedade maranhense.

Ano após ano, o Boi se reinventa, criando novas poéticas e resignificando outras. A esse respeito, observamos como a multiplicidade de processos de criação desenvolvida no momento da caminhada revela uma cartografia singular e rica de dimensões analíticas. Neste caso, a festa foi compreendida como espaço no qual o brincante cria e se reelabora a todo instante, executando ações e improvisando no decorrer de sua performance, resultando assim em uma tessitura gestual muito singular e potente.

O tratamento adotado visou ao direcionamento da escrita para reflexões acerca da manifestação como expressão cultural e identitária maranhense, incluindo no texto a discussão dos processos de enfretamento dos brincantes como resposta às proibições que existiram por

longas décadas. O panorama descrito tem relação direta com o surgimento do Encontro de Bois no bairro do João Paulo, o que levou ao entendimento da condição espacial como fator relevante a ser explorada, sobretudo, por apresentar o João Paulo como territorialidade que simboliza a resistência e a luta dos brincantes frente a uma conjuntura social que os reprimia fortemente.

Propusemo-nos a compreender o João Paulo como espaço negociável e tenso entre diferentes agentes, fazendo com que campos de tensões se instaurassem na dinâmica boieira, revelando as estratégias criadas pelos brincantes para a sobrevivência da brincadeira, assim como perceber a própria dimensão movente da festa.

Encerramos, por hora, sem pretensões conclusivas, pois entendemos que pesquisar é um ato em constante movimento, de voltar e rever o percurso já descrito e proposto. Portanto, oferecemos um panorama movente da festa de São Marçal, que se comprometeu a refletir como o encontro de Bois oportuniza os mais diversos olhares, capazes de revelar nuances das produções simbólicas e estéticas presentes nessa estrutura festiva complexa, bem como as elaborações contidas no Boi do sotaque de matraca.

Referências

ALBERNAZ, Lady Selma. **O “urrou” do boi em Atenas:** instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Estadual de Campinas, 2004.

BARROSO, Oswaldo. **Incorporação e memória na performance do ator brincante.** In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização. TEIXEIRA, João Gabriel L.C., et al (org.). Brasília: ICS- UNB, 2004. Pág. 68 a 87.

BARROS, Antônio Evaldo Almeida. **O pantheon encantado:** culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, 2007.

BRÍGIDA, Miguel Santa. **O auto do Círio:** festa, fé e espetacularidade. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 5, n1, Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/12596/9777>. Acesso em 5 de novembro de 2015.

FERRETTI, Sérgio. **Preconceitos e proibições contra religiões e festas populares no Maranhão.** Disponível em <http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Preconceitos.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2015.


FONSÊCA, Danielle de Jesus de Souza. **Tem mascarado na festa de São Marçal:** o brincante de Pai Francisco no Bumba meu boi em São Luís-MA. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, 2015.

LIGIÉRO, Zeca. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras.** Revista Pós Ciências Sociais. v. 8 n. 16 São Luis/MA, 2011.

MARTINS, Leda. **Performance do tempo espiralar.** In. RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (org.). Performance, exílio e fronteiras. Belo Horizonte, 2002, pp 69-91.

MARTINS, Paulo de Tasso Alves. **A construção dialética do Encontro de bumba meu boi de matraca no Caminho Grande - João Paulo “Festa de São Marçal”**. Monografia (Graduação em Geografia). Universidade Federal do Maranhão, 2007.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira de. **Catirina, o boi e sua vizinhança: elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator**. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, 2006.



Recebido em 22/05/2017
Aprovado em 10/06/2017
Publicado em 15/09/2017



O corpo performático do velho, brincante popular

Body performative old, popular trifling

Marcilio de Souza Vieira¹

Resumo:

Evidencia o corpo brincante/performático do Velho e o articula com os personagens *dell'arte* e palhaços de circo. Corpo que não é sujeito a normas, mas que é polissêmico, brincante e irradiador de gestualidades, que com suas habilidades com o canto e as improvisações através dos gestos licenciosos e das canções de duplo sentido faz o público rir de suas peripécias, de seus movimentos jocosos, de sua licenciosidade obscena, de sua performance licenciosa que não perde a poética lírica do arrebatamento, do riso.

Palavras-chave: performatividade, persona, riso, velho

Resumen:

Se destaca el cuerpo insignificante/performativo antiguo y se articula con *dell'arte* personajes y payasos de circo. Cuerpo que no está sujeta a reglas, pero es polisémico, insignificante y gestualidades irradiador que con sus habilidades con el canto y las improvisaciones a través de gestos licenciosos y canciones de doble sentido hace reír al público de sus payasadas, sus movimientos jocosos, su libertinaje lascivo de su actuación licenciosa que no pierde el raptó poético lírico, se ríe.

Palabras clave: la performatividad, la persona, ríe, viejo

Abstract:

It highlights the body trifling/performative Old and articulates with *dell'arte* personas and circus clowns. Body which is not subject to rules, but it is polysemic, trifling and irradiator gestus that with his skills with the singing and improvisations through licentious gestures and double meaning songs makes the audience laugh at their antics, their movements jocular, his lewd licentiousness of his licentious performance that does not lose the lyrical poetic rapture, laughing.

Keywords: performativity, persona, laughter, old

¹ Pós-Doutor em Artes (UNESP “Júlio Mesquita Filho”), Doutor em Educação (FRN), Professor do Curso de Dança da UFRN. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN) e do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR); é professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC) e Pós-Graduação em Ensino de Artes (PROFARTES) da UFRN. Autor dos livros *Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso*, *Persona de dança: Edson Claró e Saberes do corpo, tradição na dança*. marcilioy26@hotmail.com; souvyer@yahoo.com.br

Jornada de início

O corpo tem sido tema de debates nas ciências humanas, nas ciências cognitivas, nos esportes e na arte. Esse corpo, certamente passou por mudanças que influenciariam a medicina, a educação, as artes, a culinária, os costumes, a dança, a cultura popular, dentre outras inúmeras vias que nos permitiu compreendê-lo.

Da mudança da religião à ciência, passando por diferentes disciplinas e pedagogias, o corpo encontra terreno fértil para ser discutido nas Ciências e nas Artes. Na primeira, o corpo é visto como uma evidência que acompanha todos os seres humanos - do nascimento à morte - sendo que o seu valor, geralmente, é permeado pelo olhar racional. O corpo sujeito às normas visto pelas ciências é inclusive um corpo “corrigido”, no qual a sujeição física produz uma consciência também a ela subjugada, daí a história da disciplina para tornar os corpos dóceis e úteis.

Na segunda acepção vamos encontrar além desse corpo que se subjugava às normas e a medicina, um corpo que transita pelo mundo da Arte, quer seja na pintura, na escultura, na dança, na performance, quer seja no teatro. A Arte, por sua capacidade intrínseca de representação e materialização do "espírito" de uma época, mostra-se como um elemento fundamental para a compreensão da expectativa de corpo que vai se manifestando na Modernidade. O corpo, no teatro, constrói-se e é construído, e nele estão escritas as particularidades do seu momento, de sua cultura, das suas possibilidades que são inúmeras. E não há como categorizá-lo ou defini-lo em uma era, uma vez que a multiplicidade é a sua marca mais visível.

O corpo aqui evidenciado é o corpo performático do brincante popular de Pastoril, um folguedo² brasileiro. Mário de Andrade (2002) designou o Pastoril como um folguedo de origem ibérica, tendo sua raiz primeira nos *villancicos*. Folguedo nitidamente popular, justificado pela presença dos presépios no Pastoril religioso, e do Velho, personagem audaz, no Pastoril profano. O Pastoril bailado que integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste do Brasil teve início na Idade Média e era clássico em Portugal, onde recebia a denominação de Auto do Presépio. Tinha, contudo, um sentido apologético, de ensino e defesa da verdade religiosa e da encarnação

² O termo folguedo refere-se às festas da cultura popular, com suas encenações, coreografias, musicalidades e personagens.

da divindade. A dramatização do tema surgiu da necessidade de compreensão do episódio da natividade; a cena parada ganhou vida com a incorporação de recursos visuais e auditivos, como a utilização de instrumentos musicais e as canções, por exemplo.

Evidenciamos a performatividade do Velho, personagem do Pastoril cujo corpo é polissêmico, brincante e irradiador de gestualidades. Entendemos Performance a partir do conceito empreendido por Pavis (2002) em que performer é aquela pessoa que canta, dança ou é mimo.

Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental [...] o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro. (PAVIS, 2002, p. 247)³

Vale ressaltar que a perspicácia desse personagem no Pastoril e suas habilidades com o canto e as improvisações são essenciais na apresentação do folguedo, posto que é através dos gestos licenciosos e das canções de duplo sentido que tal personagem faz seu público rir de suas peripécias, de seus movimentos jocosos, de sua licenciosidade obscena, de sua performance licenciosa que não perde a poética lírica do arrebatamento, da imaginação, do riso.

Pensar o corpo performático do Velho, brincante popular do Pastoril, no contexto do teatro, é pensá-lo numa manifestação da arte em que o corpo brincante e performático é linguagem e transmite mensagens, conta histórias expressas e comunicadas através da performance do personagem. O corpo que abordamos neste trabalho é festejado, celebrado, revelado como configuração expressiva e simbólica.

Nesse sentido, esses brincantes (Velhos) são corpos que não se dividem, mas que é vivo, que trabalham e que sofrem, que brincam, que sente prazeres, moldam, transformam e conformam, disciplinam-se e disciplinam (VIEIRA, 2012).

³ Tradução livre do texto de Pavis. “Thermeanglaisparfoiutilisépourmarquerladifférenceavecletherme d’acteur, jugetropp limite à l’interprèteduthéâtreparlé. Le performer, au contraire, est aussilechanteur, ledanseur, ou le mime, bref tout ce que l’artist, occidental, ou oriental est capable de réaliser, sur une scene de spectacle. Le performeréalisetoujourunexploit (une performance) vocal, gestuel ou instrumental [...] Le performer est celui qui parle et agit em sonnom et s’adresseainsiaupublic, tandis que l’acteurreprésentesonpersonage em feint de ne pás savoissqu’il n’est qu’unacteurduthéâtre. Le performer effectueunemiseen scène de son prop moi, l’acteurjoue le role d’un autre” (PAVIS, 2002, p. 247)

Entendemos esse corpo brincante e performático como uma pedagogia do riso, não no sentido de negação de seus valores, mas que saiamos da exclusividade dos saberes disciplinados, dos métodos seguros e das respostas únicas, para uma pedagogia risível, que polemize e dialogue com o sério.

O corpo performático do Velho do Pastoril

Entendemos esse corpo performático como o corpo brincante dos folguedos populares numa efervescência dionisíaca, na qual se ressaltam a relação do eu com os outros, com a festa, com as práticas corporais, com o sagrado e o profano, com a sexualidade e a lírica do corpo licencioso contribuindo para se pensar tal lírica do corpo performático na construção dos folguedos populares brasileiro, em particular no personagem do Velho do Pastoril.

No Pastoril profano a figura central é o Velho, que aglutina a função de diretor, ensaiador, proprietário, organizador e responsável pelo Pastoril. O Velho, conhecido como Bedegueba, Cúria, Xapuleta, Venove, V8, Faceta, Xaveco, diversos apelidos, é uma espécie de bufão, de palhaço de circo que comanda as jornadas (cantos das pastoras) e se esparrama em piadas, numa atuação que ressalta o histrionismo⁴, a improvisação.

Figura cômica no Pastoril profano, o Velho não escolhe as palavras para declamar versos apimentados e, às vezes, até mesmo indecentes, e cantar suas canções impróprias para menores. Ele se apresenta como um verdadeiro palhaço, vestindo geralmente um fraque de cores espalhafatosas, calças listradas, uma gravata bem maior do que a comum, com uma flor na lapela, empunhando uma bengala, com um chapéu de abas largas, acompanhando a dança das pastoras e exagerando nos gestos (VIEIRA, 2012).

Com seus ditos, piadas, anedotas, canções “obscenas”, anima o espetáculo, “mexendo” e “brincando” com as pastoras. Também “tira” pilhérias com os espectadores, inclusive, recebendo dinheiro para dar os famosos “bailes” que são descomposturas em pessoas indicadas como alvo. Ele se encarrega, ainda, de comandar os “leilões”, ofertando rosas e cravos, que recebem lances em benefícios das pastoras, que têm seus afeiçoados e torcedores (MELLO; PEREIRA, 1990).

⁴ Histrionismo vem de histrião, entre os romanos, ator de comédia, comediante, bobo.

A função específica do Velho é fazer graça, provocar hilaridades e até imoralidades para com o público e suas pastoras, dando ao espetáculo maior poder de comunicabilidade. Ele é o elemento de ligação entre a plateia e o espetáculo (ANDRADE, 2002).

A respeito das canções, a maioria de duplo sentido, exaltando o culto à carne e ao prazer, marca o ponto alto do espetáculo. Essas cançonetas são motivos de riso para quem assistia/assiste às apresentações do Pastoril profano exemplificado aqui na cançoneira “Dona Maçu” (BARROSO, 2003), de autoria do Velho Barroso, da discografia da Antologia do Pastoril Profano de Pernambuco.

Vale ressaltar que a perspicácia desse personagem no pastoril e suas habilidades com o canto e as improvisações são essenciais na apresentação do folguedo, posto que é através dos gestos licenciosos e das canções de duplo sentido que tal personagem faz seu público rir de suas peripécias, de seus movimentos jocosos, de sua licenciosidade obscena.

É interessante observar que, mesmo o Pastoril sendo dançado por mulheres, é da responsabilidade do Velho a criação das cançonetas, a organização das pastoras, a arrecadação das prendas e a coordenação do folguedo. Estão ligados também ao comércio, com a venda das flores (laços ou outros objetos) pelas pastoras, até a própria “venda” das Pastoras. O Velho do Pastoril, em algumas ocasiões, pode promover eleição e julgamento das pastorinhas ou da sua assistente Diana. Sobre essa prática na cultura popular, Bakhtin afirma (2002, p. 4):

Quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição [...] Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade.

Vieira (2012) comenta que esse comércio e toda a caracterização do Velho do Pastoril Profano fazem lembrar em muitos aspectos os personagens da categoria dos magníficos, *vecchios*, da *Commedia dell'Arte* e suas relações. Destaca-se aqui a relação comercial, mercantil, que a máscara de *Pantaleone* representava. Em cena, ele comercializava tudo, era ganancioso e sovina, assim também é o Velho e o Capitão do Cavalão-marinho, ambos querem tirar vantagens de tudo e todos.

O personagem do Velho como apresentado nas imagens desse texto transcende a moral e as virtudes, ultrapassa o real, permite a ficção, o “faz-de-conta”, a inconsequência. Pode-se acrescentar à descrição do Velho os fatores libidinosos, mulherengos, sem escrúpulos e pudores.

Vale lembrar, ainda, que esse personagem faz parte do universo de personagens populares e é compartilhado pela mesma natureza dos arquétipos do imaginário nacional brasileiro: Pedro Malasartes, Jecas, Pedro Quenga, João Grilo, Chicó, Beneditos, Negros dos mamulengos, Fofão maranhense, Papangus pernambucanos, entre outros que revelam a esperteza, o travestimento e a astúcia, presentes nos brincantes nordestinos e nos palhaços de circo, com seus repertórios de danças, brincadeiras, improvisos, canções e habilidades múltiplas dos artistas que os levam à cena (SANTOS, 2008).

Sobre o corpo performático desse personagem ao ser entrevistado por Santos (2008, p.224) o ator pernambucano Walmir Chagas que dá vida ao Velho Mangaba como ele construiu essa máscara, o mesmo respondeu:

Este personagem ele é inspirado nos Velhos de Pastoril mesmo, dos tradicionais, Barroso e Faceta. Você conhece a cara deles, já viu? Inclusive a maquiagem do Véio Mangaba é muito parecida com a do Velho Faceta. [...] Tem muito tipo de palhaço, tem uma coisa muito variada, tem muito mais, é muito mais amplo do que se imagina. Aí você vê no próprio Pastoril, tem o velho que é o palhaço, o palhaço velho que é um pastor, que alimenta, por mais que tenham vários palhaços, vários artistas, entendeu?

Mello e Pereira (1990) argumentam que o Velho de pastora tem muito de palhaço de circo: a indumentária colorida, folgada, uma careca e cabeleira postiças, bem como uma cara exageradamente pintada; suas piadas e chacotas com o público e as pastoras lembram, na verdade, um palhaço de circo. Podemos perceber na argumentação dos citados autores que o Velho do Pastoril profano está intimamente ligado ao mundo e às formas das manifestações populares, desde o espírito das antigas festas profanas e públicas carnavalescas, com suas canções, brincadeiras, jocosidade, paródia e uso de vocabulário mais grosseiro, bem como dotado de um corpo grotesco.

O corpo grotesco associa-se ao riso, servindo de modo exemplar à expressão do cômico, enquanto inversão ou subversão das formas ordenadas e ordenadoras da cultura. O grotesco, para Bakhtin (2002), tem valor de concepção de mundo e está presente em toda imagem ambivalente do universo cômico popular, constituindo uma chave para a percepção e a representação da ambiguidade por meio do riso.

Em Bakhtin (2002, p.17) a característica do grotesco está eminentemente ligada à cultura popular, concebendo o grotesco como um corpo social cujo princípio está contido no povo que continuamente cresce e se renova. Para esse autor, o realismo grotesco é uma herança um pouco modificada “[...] da cultura cômica popular; de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente,

de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores”.

Nesse personagem cômico do Pastoril profano, a incompletude e a imperfeição permeiam seus gestos e caretas, bem como seu caráter ambivalente. Seus gestos e comportamento, ao contrário de provocar medo e pavor, tornam-se benignos e salutares, revigorantes. Seu corpo está em constante transformação, em metamorfose, posto que o Velho parodia com o público e incita as pastoras, dá seus famosos bailes e, junto com as pastorinhas, canta canções que denotam duplo sentido, como se pode observar na canção “O casamento da pastora” de domínio popular.

A plateia que assiste a ele e suas canções de duplo sentido normalmente não sabe o que poderá acontecer com suas estripulias no próximo segundo. Seu corpo se coloca em constante superação, é uma eterna mistura de movimentos, uma confusão cômico/grotesco/hiperbólica.

O grotesco encenado, também chamado de burlesco, busca a cumplicidade do público por meio de gestos corporais risíveis. O Velho, com seus gestos e trejeitos descompassados, com seus gritos, com suas caretas e seu riso escancarado, sua falta de decoro e de pudor, com sua postura de anti-herói, ocupa um lugar especial, ao mesmo tempo em que é lúdico, cruel e risível no que se refere ao realismo grotesco.

O corpo licencioso e grotesco sinaliza o realismo grotesco em que o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolavelmente numa totalidade indivisível. No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio positivo. O seu traço marcante é o rebaixamento, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (BAKHTIN, 2002).

Esse corpo grotesco foi observado quando da apresentação do Pastoril Dona Joaquina em uma feira livre da cidade do Natal-RN, Brasil. O Velho Xapuleta brincava com o público, cantava suas cançonetas de duplo sentido, incentivava a disputa entre os dois cordões de pastoras e convidava a plateia a participar do espetáculo. Em tal espetáculo, é comum ter uma interatividade com o público, pois ao cantar, o personagem do Velho parodia junto ao seu espectador, incita-o a participar da apresentação, quer seja com palmas, assovios, vaias, quer seja simplesmente cantando trechos das cançonetas.

Por trás das palavras, aparentemente inocentes, escondem-se segundas intenções maliciosas e até obscenas. É interessante observar que essa “brincadeira” que o Velho faz com as

partes do corpo da pastora esteja carregada de insinuações que para um período remoto da história do Pastoril no Brasil era considerado obsceno, sendo esses pastoris muitas vezes perseguidos e interditados pela polícia, que considerava imoral as suas apresentações, uma vez que a figura do Velho, com suas piadas picantes no trato com suas pastoras, fazia, como diziam na época, “a terra estremecer”.

Podemos pensar que o corpo performático do Velho brincante de Pastoril é um corpo transubstanciado, e é nessa transubstanciação que esse corpo cria e se expressa na licenciosidade das músicas e na gestualidade.

O corpo desses brincantes, quando dança, sai de sua condição de objeto para condição de corpo sujeito; corpo que não está no espaço como um objeto. Ele desenha o espaço, garantindo uma conformação original de acordo com a situação”. Esse corpo sujeito, ao dançar, percebe-se e é percebido, é conhecimento estético que pode ser vivenciado, apreciado e refletido. Corpo que é teatralizado, que é presença, valorizado por seus brincantes; esse corpo constrói e é construído para ser visto.

No Pastoril tal corpo conta história, tece memória visual e musical; dança, reverencia deuses e homens, barbariza com os excessos do baixo grotesco, da licenciosidade gestual do Velho, das canções de duplo sentido entoadas a cada brincadeira, a cada ensaio; torna-se, de tal forma, corpo (identitário) quando elege o lugar, a comunidade para expressar tal teatro/dança.

Assim, no corpo do brincante popular e, em especial o corpo performático do Velho, ele é o seu meio de expressão e comunicação. É através dele que os participantes vivem suas experiências estéticas, transcrevem as marcas da cultura, afirmam sua existência, cantam, dançam, simbolizam, encontram respostas para suas inquietações, projetam valores, concebem e representam experiências, sentidos e significados.

Assim, esses corpos dançam! Escrevem suas histórias, criam cultura e, ao criar cultura, organizam-se corporalmente numa maneira própria de acolher a nova situação e de vivê-la, de aprender (NÓBREGA, 2000). O corpo, de certa forma, é o alicerce de toda arte, o lugar de todo “saber fazer”; é ele que percebe, lembra e imagina.

Para Merleau-Ponty (2004) o corpo é obra de arte, e sua linguagem é poética. O pensamento desse autor sobre o corpo como obra de arte nos remete às imagens do Velho de Pastoril referenciadas na segunda parte deste trabalho; um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e

nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem.

O pensamento de Merleau-Ponty (1999) evidencia aspectos fundamentais para o entendimento acerca do que é o corpo. Para o autor, o corpo é uma simultaneidade de sujeito e objeto existindo num espaço-tempo e servindo de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade destaca o aspecto fenomenológico do corpo, um corpo sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido.

As imagens de vídeo, os ensaios e as apresentações do Pastoril que Vieira (2012) cita em seu livro “Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso” evidenciam esse corpo sensível e inteligível, corpo fenomenológico que no brincar e cantar desses brincantes traz à tona a cultura vivida e potencializada no momento em que eles dançam. O Pastoril como obra de arte está posto como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver e de sentir, mas como reflexão corporal.

No Pastoril tais corpos se destacam pelo papel cômico das imagens obscenas e dos gestos licenciosos. Eles se proliferam nos pastoris profanos e constituem poderoso motivo de riso. Nesse cômico, a performance do Velho de Pastoril é singular a cada brincante que interpreta tal personagem e ele, o brincante, sabe usar essa performance a seu favor para fazer rir aquele que o assiste.

É pelo olhar que rimos dos gestos licenciosos do Velho, quando este personagem canta e movimentada-se em cena numa gestualidade licenciosa que beira ao cômico com suas obscenidades, sátiras e absurdos. Nesses gestos licenciosos, que fazem rir o público, esses elementos do riso avultam a quebra da ilusão cênica, o à parte, a piada, o absurdo e o equívoco. Tais gestos licenciosos na cena fazem reverberar o riso quando há diálogos cúmplices com as pastoras e com o público.

Esse olhar na apresentação do folguedo volta sua atenção em alguns personagens, tais como o Velho, a Mestre e Contramestra e a Diana. Nessas apresentações, focamos nosso olhar para o Velho, que traz consigo um cajado, uma espécie de bengala, colorida, em formato de cobra, que aponta para as pastoras e para os espectadores e com ela faz gestos licenciosos. Ao se utilizar de tal elemento e manipulá-lo de maneira libidinosa ora para uma pastora, ora para outra,

ou ainda para alguém da plateia, faz com que tal público ria dessa manipulação licenciosa da bengala.

Esse cajado ainda é chamado de “macaxeira do velho”, “já tomou, já tomasse”, “urinou”, e com ele o personagem, como se manipulasse um enorme falo, vai convidando/manipulando o espectador e as pastoras para entrarem nas suas nuances, com seus trejeitos licenciosos e modificação da voz, dando ao manejo do cajado uma eroticidade exacerbada. Esses gestos licenciosos, que fazem rir o mais sério espectador, podem ser observados quando o Velho, junto com a Mestra ou a Contramestra, cantam as canções de duplo sentido.

Nessas canções de duplo sentido, o velho mexe e remexe seu corpo e a extensão dele, que é sua bengala, convidando a pastora para requebrar, cantar, dançar e fazer o povo rir de tais remexos eróticos.

Com sua licenciosidade provocada pela gestualidade libidinosa, o Velho de Pastoril ironiza, parodia, satiriza com seu humor, faz rir quem está na plateia. Esse riso é comunicativo; quem ri necessita pelo menos de um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado, estabelecendo-se como um fenômeno social. O corpo, no Pastoril, remete-nos a sua condição humana e constante presença que é corpórea, expressiva e lúdica. No folgado citado, a dança desses brincantes se configura na experiência do corpo, do movimento, da sensibilidade, da musicalidade, da gestualidade (VIEIRA, 2012).

No Pastoril, assim como nos outros folguedos populares, os brincantes, quando representam/dançam, comunicam-se, usam o gesto como linguagem. Eles demonstram comportamentos constituídos a partir de sequências de movimentos e gestos. Assim, cativam, tomam, capturam as pessoas e se comunicam através do gesto que não ocorre linearmente somente a partir do interlocutor, porque o sentido do gesto não é dado, é compreendido e retomado por um ato do espectador, como concebe Merleau-Ponty (1999).

O gesto, nesse folgado, é o comentarista da palavra, é a revelação do pensamento da dança desses brincantes. Ele é poético, pois o brincante de Pastoril dança consigo, dança com o outro, faz sua dança, incorpora gestualidades do cotidiano, de seu mundo vivido, gestualidades licenciosas, e essas gestualidades são incorporadas em suas vivências quando dança.

Nesse folgado da cultura popular brasileira, o gesto é singular a cada Velho; esses gestos criam sentidos de significações, logo, ao criarem sentidos, eles admitem verdades ou uma verdade. “Uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior nem

instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo, verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 59).

Alex Ivanovich, Velho do Pastoril Dona Joaquina, da cidade de São Gonçalo do Amarante-RN, a respeito dos gestos feitos nesse folguedo, informa que eles vão mudando de acordo com o tempo, que “a gestualidade do Pastoril de hoje é diferente dos pastoris de antigamente”.

No Pastoril existe uma vasta gama de gestos que se distinguem segundo seus brincantes, suas finalidades e suas motivações, mas que no conjunto contribuem para inscrever os corpos desses brincantes nas relações sociais e para enriquecer os modos de significação dançante entre os indivíduos. Tais gestos, quando licenciosos, fazem rir aquele que observa e aquele que é observado e é objeto de derrisão.

Santos (2008) afirma que quando o Velho canta essa cançoneta, vai manipulando o cajado para frente e para trás, próximo da pastora, e aponta para o público, coloca-o no seu ventre e remexe, provocando gargalhadas em quem assiste à cena. O Velho do Pastoril retira ainda as gargalhadas do espectador com seus trejeitos exagerados, enfáticas imitações, gesticulações, pausas estratégicas, sátiras e ironias. Para provocar o riso no Pastoril, o Velho, pícaro tenaz, utiliza-se de jogos de palavras, da ridicularização, do estereótipo, do grotesco, do burlesco, da obscenidade e da ironia, normalmente combinados entre si em alguma extensão. Trata-se de um riso provocador, pois tais ações e seus usos são cuidadosamente orquestrados pelo personagem.

Esse corpo, que no Pastoril carrega traços de uma gestualidade que a um olhar desatento poderia dizer serem gestos do cotidiano, no entanto no referido folguedo esses gestos ganham novas visibilidades no corpo dançante. Corpo que através de sua gestualidade corporal constitui-se em técnica, uma vez que é dotado de tradição e eficácia. Corpo que se educa pelas possibilidades da escuta das cançonetas e da licenciosidade dos gestos e é na tessitura social e cultural que tais elementos invocam o riso como aprendizado que passa a ter significações, variando conforme os processos educacionais e culturais do brincante de Pastoril. Corpo que compreende o riso neste folguedo como uma espécie de fenômeno liminar, que é capaz tanto de afirmar quanto de subverter a ordem (VIEIRA, 2012).

No Pastoril ele pode ser considerado também um corpo plural, que assume padrões estéticos de ritmo (repetição), ludicidade, libidinosidade, através do jogo de assimilação e troca

de informações que se compraz no tempo e espaço e eroticidade, uma vez que mistura vários sentidos como de religiosidade e prazer ao mesmo tempo, mas que, na verdade, é o corpo se comunicando com o mundo a sua volta.

Sendo assim, pensamos que esse corpo e sua gestualidade licenciosa expressa o riso no corpo performático do Velho e desfaz as dicotomias existentes entre o sério/cômico, a gravidade/riso, sobriedade/embriaguez, espiritualidade/carnalidade. Parece evidenciar que a natureza humana subsiste em duas bases que se opõem e se complementam ao mesmo tempo: de um lado, a visão sério-trágica da existência humana; do outro, a celebração da vida através do prazer e do riso.

Entendemos então que, a compreensão de performatividade nesse personagem estudado se materializa no corpo, na indumentária, nos gestos, na maquiagem e na voz do Velho de Pastoril. Tal corpo feito espetáculo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para se mostrar em sua grandeza contraditória, no jogo incessante entre o sublime e o grotesco, o espetacular e o performático.

Proximidades do corpo performático do Velho com personagens da *Commedia dell'Arte* e com o palhaço

Percebemos que a performatividade do corpo brincante do Velho de Pastoril tem raízes nos *zannis* da *Commedia dell'Arte* e muito do palhaço. Tais aproximações podem ser observadas na indumentária, nos trejeitos, nas improvisações e também no contato com o público.

A afirmativa acima coaduna com o personagem do Velho Mangaba interpretado pelo ator Walmir Chagas quando entrevistado por Santos (2008, p. 224) dessa aproximação:

[...] não estou querendo me comparar, mas eu acho que todo artista é de certa forma um Chaplin da vida. Pode até fazer vários personagens, mas tem um central. É um guia. Na *commedia dell'arte* o cabra era conhecido pelo nome do personagem, o Arlequim e você não sabia qual era o nome do cara. Então o que é que acontece, esse personagem do Véio Mangaba, eu posso correr para qualquer outro personagem, eu sou ator, faço muitas coisas, mas só cai no, é o alterego mesmo, é o super-personagem, eu chamo de super-personagem, basta dizer que a partir deste personagem [...]. O Velho do Pastoril, ele é muito mais o circo, ele é muito mais o palhaço de circo do que outro palhaço destas, pelo menos destas, outras brincadeiras do Nordeste, entendeu?

Se refletirmos sobre os personagens *dell'Arte* na atualidade eles poderiam ser encontrados no Boi Calemba, nos personagens de Birico, Mateus e Catirina, nos menestréis da

cultura popular nordestina, no Velho de Pastoril; no cinema no personagem *Charles Chaplin* e nos *clowns* circenses. Esses personagens são representantes contemporâneos dos tipos encontrados na *Commedia dell'Arte* e que servem de reflexão para compreendermos, na atualidade, como eram os personagens *dell'Arte* (VIEIRA, 2005).

Dentro dessa linhagem dos personagens submetidos socialmente vamos encontrar o Arlequim que era o tipo de criado bobo, desmiolado, astuto e bastante esperto, sempre estava tentando enganar seus patrões por dinheiro, mas geralmente falhava. Arlequim, um dos mais conhecidos personagens da *Commedia dell'Arte*, trazia em sua máscara e figurino características tidas como feia e grotesca. No início, usava uma roupa branca, mas de tanto ser remendada com cores diferentes e numerosas, acabou desaparecendo debaixo dos remendos (VIEIRA, 2005). Seu traje era justo, com remendos multicoloridos em padrões simétricos ou aleatórios.

No Pastoril é o Velho que faz esse papel cheio de artifícios para com as pastoras e o público que o assiste. Estes na sua maioria são pessoas semialfabetizadas que guardam na memória as canções por eles protagonizadas. Alguns desses Velhos como a exemplo do Velho Faceta do estado de Pernambuco e outros como os atores Alex Ivanovich, Velho do Pastoril Dona Joaquina e Walmir Chagas que interpreta o Velho Mangaba trazem cadernos de anotações com essas cançonetas.

A respeito dessas compilações individuais de tais cançonetas de domínio público Mello e Pereira (1990, p.41) afirmam:

O Velho Faceta possuía um caderno em que tinha uma coleção de letras de jornadas e cançonetas do Pastoril. No entanto ele tinha-as de memória. O Barroso que sabe apenas assinar o próprio nome limitava-se a guardar consigo uma lista de títulos de sambas e cançonetas. (MELLO e PEREIRA, 1990, p.41).

Estas compilações individuais fazem referência imediata aos chamados livros de anotações (*Zibaldoni*) típicas das companhias renascentistas de *Commedia dell'Arte*, ou mesmo os livros e apontamentos feitos pelos palhaços circenses, onde alguém da família ou da companhia sempre guarda seus truques, músicas, e inúmeras anotações.

Percebemos ainda outras aproximações entre o Velho de Pastoril e os atores *dell'Arte* quando se trata de seus repertórios. Assim como na atualidade os Velhos de Pastoril carregam consigo um vasto repertório de situações inusitadas, de canções, de improvisos, os atores *dell'Arte* tinham um repertório de situações consideráveis que utilizavam quando se fazia

necessário, possuíam uma bagagem incalculável de situações, de diálogos, de gags⁵, todas arquivadas na memória e utilizavam-nas no momento certo, dando a impressão de estar improvisando naquele momento (FO, 1999). Essas improvisações eram jogos cênicos que o ator treinava, se especializando e criando caracteres típicos de seu personagem que, em determinadas situações, se permitia utilizar esse arsenal cênico; dependendo do público que assistia à peça.

Concordamos com Santos (2008) quando comenta que o uso de tais estratégias para a comunicação dos atores *dell'Arte* utilizando a performance para chamar a atenção se aproxima da atividade performática dos velhos de Pastoril. Tais personagens utilizam esses recursos estratégicos para chamar a atenção do público, para tanto canta, conta piadas, manipula o cajado, etc.; os atores *dell'Arte* utilizavam também, recursos estratégicos para chamar a atenção das pessoas que estavam a sua volta e encenavam números com danças, músicas e movimentos acrobáticos.

Nessas aproximações entre as atividades performáticas dos atores *dell'Arte* e o Velho de Pastoril percebemos que elas têm segundas intenções, com uma visão de troca, os velhos de Pastoril querem que o público veja suas encenações, cantem as canções de duplo sentido, comprem os cravos e rosas das pastoras ou paguem pelos famosos bailes, e para tal ele faz de sua encenação uma performance, artifício que podemos chamar de teatral. Os atores *dell'Arte* queriam chamar a atenção do público para que este também observasse sua apresentação em troca de algumas moedas. Acreditamos que essas atividades não são feitas só pelo simples prazer de se apresentar ao público, mas também a intenção de sobrevivência.

Outra aproximação bastante forte é o corpo grotesco tanto do personagem de Pastoril referendado, quanto ao corpo grotesco dos atores *dell'Arte*. Tal corpo pode ser observado em seus trajes, como no baixo corporal por eles utilizados.

Na *Commedia dell'Arte* Arlequim em pessoa falava em defesa desse corpo grotesco. No seu corpo, todos os atributos estavam subvertidos, o rebaixamento era, enfim, o princípio artístico essencial do realismo grotesco.

Segundo as teorias de Fo (1998) os recursos que os atores *dell'Arte* utilizavam para chamar a atenção de sua performance eram a utilização de perucas extravagantes, de maquiagens fortes e “estranhas”, uso de pernas de pau e voz potente projetada. Tais recursos cômicos

⁵ Gag: efeito burlesco. São jogos de cena que contradizem o discurso da cena e serve como uma saída para o ator improvisar em situações inusitadas. É semelhante ao *lazzi* da *Commedia dell'Arte* (PAVIS, 1999).

podemos identificar no corpo grotesco do Velho de pastoril quando pinta a cara com maquiagem extravagante, usa roupas coloridas e potencializa a voz para cantar as canções das jornadas do folgado. Todos esses aparatos chamam a atenção do espectador, pois tal brincante é responsável pela sua produção. A esse respeito Bolognesi (2003, p. 173) assevera que “[...] nesse caso o artista é, ao mesmo tempo, ator e autor do enredo encenado, assemelhando-se em muito a forma de encenação da *Commedia dell’Arte*”.

O corpo grotesco do Velho de Pastoril pode ser observado em suas ações junto às pastoras e ao público. Nota-se ainda tal corpo nas apresentações de paródias das músicas religiosas e criações de artistas populares. Reúne em si a crítica social e política, além das brincadeiras picantes. Como dito em parágrafos anteriores geralmente ele utiliza em uma mão uma luneta e na outra uma bengala, cajado, vareta, ou bastão, que é normalmente chamado de “macaxeira” ou “mandioca” transformando esse personagem em um corpo grotesco.

O poder do corpo grotesco no Velho de Pastoril como no cômico *dell’Arte* concentra-se, sobretudo, nas ruas, nas praças, na linguagem coloquial e nas festas, em espaços abertos que facilita/facilitavam um contato mais direto do intérprete com o transeunte.

Com base no exposto podemos conferir algumas aproximações entre o Velho de Pastoril e os cômicos *dell’Arte* com base em suas ações performáticas: criação de roteiros/textos, canções e piadas, comunicação e interação com o público, utilização de recursos teatrais tais como figurinos, maquiagem, adereços etc., utilização de recursos da improvisação com roteiros pré-estabelecidos e oferecimento de um produto para a subsistência (oferecimento de sua arte nas ruas).

Proximidades com o palhaço

O Velho do Pastoril, assim como o palhaço de circo, faz parte do universo da cultura popular brasileira. Estão presentes no inconsciente coletivo, não só dos brasileiros, mas também nos registros imagéticos das referências cômicas de toda a sociedade. Estas personagens, por suas características, estão ligadas às raízes das festas profanas e públicas principalmente as carnavalescas. Utilizam-se de canções, brincadeiras, jocosidade, paródia, vocabulário grosseiro, atos obscenos, caracterizações exageradas, ou seja, são representantes daqueles que dificilmente se enquadrariam como o “certinho” ou o “bom exemplo”.

Santos (2008) argumenta que as aproximações entre o Velho do Pastoril Profano e o palhaço de circo se dão, também, no aspecto visual. O Velho, destituído de seu grupo de pastoras e músicos, aparenta, visualmente, ser um palhaço de circo.

A indumentária desse personagem segue o mesmo padrão do palhaço de circo. Roupas geralmente coloridas ou de tecido cetim brilhoso, segue uma tradição imutável que rege o figurino na maioria dos espetáculos mais tradicionais, sem a necessidade de ser criado por um figurinista em função das especificidades do espetáculo. Pavis (2005) argumenta a respeito de figurinos de uma tradição de teatro que pouco tem a dizer a respeito desses figurinos elaborados, uma vez que historicamente tal figurino é determinado e conduzido por um corte, um colorido, um detalhe.

É possível observar nas imagens analisadas o colorido do figurino, a maquiagem, o nariz vermelho (só pintado ou com a máscara no rosto), elementos que são pontos de aproximação do Velho com o palhaço circense. Máscara aqui entendida não só como objeto no rosto (no caso o nariz vermelho), mas como uma somatória de informações com funções específicas, como o figurino, que é sempre desproporcional ou exagerado, colorido, fora da moda. Tal personagem comporta ainda as características individuais de seu intérprete, fundidas com as do personagem-tipo, criando um misto de universalidade e particularidades, sempre partindo da base grotesca, exagerada e ridícula (VIEIRA, 2012).

Na composição visual dessa máscara destaca-se a maquiagem que faz analogia ao palhaço circense. A máscara cômica, segundo Bolognesi (2003, p.184), “[...] almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas.

O desenho da maquiagem varia, mas não foge às cores elementares do palhaço tradicional circense: branco, preto e vermelho. Há registros de que os primeiros Velhos do Pastoril utilizaram a maquiagem própria dos Mateus e Bastiões do Cavalo-Marinho e do Bumba-meu-boi, ou seja, rosto pintado de preto, conseguido com carvão ralado, e alguns detalhes de vermelho ou branco. Hoje em dia já é comum encontrarmos alguns Velhos usando a máscara do nariz de palhaço vermelho, de borracha ou plástico (SANTOS, 2008).

O mais tradicional é o uso de uma base branca no rosto, com círculos vermelhos nas bochechas e, na boca, geralmente um círculo branco. Sua indumentária é sempre muito colorida, utilizando ou reaproveitando roupas e transformando-as em uma composição visual, quase sempre assumidamente inspirada no palhaço de circo tradicional, onde se tem presente à

desproporção, motivo este já como um elemento risível à plateia (SANTOS, 2008; VIEIRA, 2012).

Alguns modelos se valem de tecidos brilhosos, cetins, também muito usados em espetáculos circenses, geralmente compostos por sapatos, meias, calça, cueca samba-canção que aparece em alguns momentos mais picantes ou cômicos, partindo de eventuais quedas; camisa, gravatas dos mais diversos modelos, luvas, *blazer* ou colete, suspensório e, às vezes, perucas ou chapéu, tudo associado a um corpo grotesco bem observado nos trejeitos e gestualidades desse brincante no Pastoril.

Outra semelhança entre os Velhos do Pastoril e os palhaços de circo está calcada na questão musical. O Velho tem um repertório de canções que na sua grande maioria é de domínio público. Não é diferente no Circo: segundo Ermínia Silva (2007, p.120), “[...] para uma parte dos memorialistas circenses (Polydoro – José Manoel Ferreira da Silva), era considerado ‘o pai dos palhaços brasileiros’ e quem lançou a moda dos palhaços-cantores, apresentando tanguinhos, chulas e charadas”. Teria começado sua carreira como ‘ginasta amador’ em 1870. Em 1874 foi contratado pelo Circo Elias de Castro. Desde este pioneiro, muitos foram compondo seus números como palhaços cantores. Assim, boa parte de seus espetáculos eram apoiados nas canções, e nas bailarinas, *partnes*. Muitos palhaços como Carequinha, Arrelia e Piccolino levaram a estrutura de números musicais para programas televisivos, e, devido ao sucesso, houve muitos seguidores.

No Pastoril Profano as semelhanças ao circo e seus palhaços passam por outros aspectos além do visual: improvisação e uso de objetos/adereços, movimentações e ações físicas, texto, anedotas e canções utilizadas nas apresentações, na medida em que são de transmissão oral e transmitidos pelos velhos.

No pastoril tal repertório também é transmitido de geração a geração, de contato social e admiração entre amigos. Mas, apesar de muitas das músicas serem de domínio popular recebem um “acrescentamento”, uma individualidade de cada Velho-intérprete, que as modificam apimentando-as a seu gosto.

A improvisação é outro elemento que aproximam esses dois personagens. A eficácia das apresentações se deve à excepcionalidade das improvisações. O improviso das piadas, a cada intervalo de música, também foi sentido na proposição das músicas ora ditada pelo Velho, ora iniciada pela banda que puxam as canções para o Velho. Esta interpretação do Velho, baseada na

improvisação, típica da *commediadell'arte* é elemento essencial e marcante também nos palhaços de circo, que:

Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam de acordo com a interação com a plateia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias. A base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requer um estado de alerta total. O ator é também o autor, tanto da personagem como do texto e da representação. Em cena, no contato com outras personagens e com o público, o palhaço dá os contornos à sua participação, de acordo com seu tipo. Para tanto, faz uso da dança, da mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos têm um ponto de encontro no grotesco. (BOLOGNESI, 2003, p.176).

O Velho, assim como o palhaço de circo vai improvisando em sua interpretação e criando relações com a plateia. Talvez um dos elementos de grande importância nas apresentações do Velho de Pastoril sejam as improvisações que seus atores faziam. Essas são caracterizadas por enorme vitalidade e liberdade. Chamamos a atenção para esse conceito de “improvisação” que, na cultura popular permite ao brincante/ator ajustar o espetáculo ao público presente; e mais do que um ajuste do espetáculo, o improvisado é uma brincadeira com o espectador.

Os brincantes/atores têm um repertório de situações consideráveis que utilizam quando se faz necessário, possuem uma bagagem incalculável de situações, de diálogos, de gags, todas arquivadas na memória e utilizam-nas no momento certo, dando a impressão de estar improvisando naquele momento. Essas improvisações são jogos cênicos que o brincante/ator treina, se especializando e criando caracteres típicos de sua personagem que, em determinadas situações, se permite utilizar esse arsenal cênico; dependendo do público que assista à peça.

Portanto a improvisação, mola propulsora da *Commedia dell'Arte*, foi transmitida diretamente ao circo, e acredito que, através de seus palhaços, chegou ao Pastoril Profano e aos outros folguedos da cultura popular brasileira.

Sobre o texto, anedotas e canções utilizadas nas apresentações podemos inferir que eles são na maioria das vezes de domínio público; não há textos com as jornadas de pastoril, o que podemos encontrar, como já comentado em parágrafos anteriores, são anotações de canções em cadernos de um ou outro brincante desse folguedo.

Prioriza-se nas apresentações do pastoril o texto cênico que, segundo Pavis (1999, p. 409) “é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação”. Por sua vez, essa manifestação artística considera como texto as recitações, as paródias, a linguagem não oficial, a linguagem oral, a narrativa de acontecimentos que podem surgir a cada espetáculo sem priorizar um texto escrito.

O não-texto, no Pastoril, insere-se necessariamente numa construção extratextual mais complexa, que guarda vários códigos capazes de transformar a linguagem. Nesse sentido, assume a construção de sentidos e insere-se em um gênero discursivo em que “[...] a noção de texto se aplica não apenas a mensagem da linguagem natural, mas a todos os portadores de sentido” (MACHADO, 2003, p.168).

Observa-se no Pastoril que a estrutura das cenas ou atos são pré-determinados; entretanto, a sequência das ações da cena não o é; isso possibilita uma grande liberdade artística, uma interatividade dos atores com a plateia e ricas possibilidades expressivas para o corpo do ator. Percebe-se que as peças são permeadas de movimentos registrados pela presença constante dos personagens em cena sem deixar que as mesmas se tornem monótonas.

Levamos em consideração nas apresentações do pastoril a tradição oral desses brincantes. Vieira (2012) ao analisar as canções do Pastoril e sua tradição pela oralidade argumenta que devemos considerar a tradição oral como produção de linguagem e conhecimento nesse folgado, isso significa depreender o indivíduo como produtor de texto, autor de sua palavra. Significa, também, buscar outras concepções para a compreensão desses sujeitos que se manifestam por suas gestualidades para demonstrar sua dança, bem como suas relações com o aprender que se dá pela escuta, pela visão, pela oralidade e pelo corpo. Tais elementos se constroem pelo viés da poética da oralidade, pautando-se numa teatralidade da brincadeira como uma prática coletiva.

Vale ressaltar a importância dessas canções para a aprendizagem da brincadeira e para a transmissão das mesmas para o público de Pastoril. No brincante e no espectador tais canções aguçam o ouvir e provocam a repetição delas, que são entoadas como um coro. Tal repetição se dá devido as músicas, na maioria, serem de duplo sentido e provocarem, de certa maneira, o riso na plateia.

É recorrente nessas canções de duplo sentido, a repetição de palavras para fazer rir os espectadores. Nessas canções a sexualidade pode ser claramente referida ou então insinuada simplesmente para alegria do público que rir das “tiradas” do Velho ao entoar tais canções. O riso, dessa forma, situa-se para além do conhecimento, para além do saber; é uma experiência indispensável para quem assiste ao Pastoril, rir com seus personagens, rir com suas canções, rir com a gestualidade licenciosa do Velho, brincante desse folgado (VIEIRA, 2012).

Pelas canções, com estrofes curtas ou longas, sagradas ou profanas, os velhos constroem histórias que são repassadas pela cultura. Pelo canto, o Velho de Pastoril afirma-se no tempo e no espaço, pela repetição as cançonetas vão sendo aprendidas coletivamente com base na percepção e na memória. A repetição e a conservação dessas canções geram o que Zumthor (1989) vai chamar de índice de oralidade.

É interessante observar como o pensamento de Zumthor (1989) reporta-se a aprendizagem pela oralidade e esta fica guardada na memória sem a necessidade de um texto escrito. O autor citado afirma que a memória eterniza o conhecimento; coletivamente ela é fonte de saber dos indivíduos. A existência dessas cançonetas é transmitida pela tradição oral, o que nos remete às práticas orais de ensino. Dessa forma, podemos parafrasear Zumthor (1989, p. 53) e dizer que essas canções, advindas da tradição oral, ao longo de sua história “[...] enriquece-se não somente com a renovação incessante de seu texto e de sua melodia, mas com a força vital que emana da multiplicidade e da diversidade de todas essas gargantas, essas bocas que sucessivamente a assumem”.

Bolognesi (2003) diz que em alguns circos brasileiros a aprendizagem dos palhaços se dá pela memória, pela repetição dos seus gestos e de suas canções talvez esta seja a proximidade entre o Velho de Pastoril e o palhaço no que se refere a incorporação de textos. Em ambos percebemos que, uma vez em cena, a interpretação deve ser o momento da realização plena da personagem, da demonstração de seu caráter e de suas peculiaridades.

Essa proximidade se dá também pelas ações que ambos fazem na cena. Bolognesi (2003, p. 99) ressalta que o palhaço nos pequenos circos é o centro do espetáculo e cita algumas características destes neste espaço que nos faz compreender tal aproximação com o Velho de Pastoril: encenações de reprises, com pequenos roteiros ampliados de acordo com a interação do público, em uma improvisação intensa; encenações de entradas ou esquetes que se concentram em textos falados, com piadas, chistes e pegadas para o palhaço; participação nos shows musicais, momento em que são músicos e parodiam canções conhecidas do público, quase sempre desviando o enredo para a temática corporal, às vezes sexual; participação nos dramas e comédias, representando personagens cômicas sempre previstas na dramaturgia, tanto nos dramas como nas comédias.

Jornada Final

No brincar/performance desse personagem performático, vimos emergir sua arte abrangendo seus mundos, sua cultura, através da dança. Esse conteúdo abrange o mundo do brincante/artista: o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção do mundo, de cultura e seu posicionamento frente à vida, suas ideias, aspirações, experiências, escolhas, crenças, em suma, toda a sua corporeidade tecida em uma cultura de movimento que é singular a esses brincantes.

Tendo investigado o Corpo performático do Brincante de Pastoril como performance, ressaltamos pontos que sintetizam nossa reflexão apresentada no texto:

- O Velho do Pastoril Profano é uma personagem delimitada pela herança direta dos cômicos *dell'Arte*, dos cômicos do circo, dos bufões e das raízes das festas profanas e públicas carnavalescas. Através das canções, brincadeiras, jocosidade, paródia, vocabulário grosseiro, atos obscenos, caracterizações exageradas, (algumas vezes criticada pelo decoro com o público), sempre estiveram presentes nas manifestações natalinas e festivais de folclore nacionais.
- Uma concepção de corpo que extrapola os modelos lineares de corpo e que guardam possibilidades performáticas possibilitadas no Pastoril pelas cançonetas e pela gestualidade licenciosa dos Velhos. Essas experiências são vividas no corpo de cada brincante e projetadas nesses corpos através da cultura, transmitidas e criadas de geração a geração, tornando-se significativas para cada um deles. Nesse corpo foi possível traçar uma revisão teórica sobre o corpo licencioso, performático e suas proximidades com a *Commedia dell'Arte* e o palhaço de circo.

Com estas reflexões temos claro que o Velho está sempre ligado ao seu Pastoril Profano e sua motivação maior não é apenas a arte pela arte, mas sim a vida intercalada desta manifestação artística, quando a realidade e a representação têm uma fronteira tênue.

Referências


- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume-Hucitec, 2002.
- BARROSO, Velho. Dona Maçu. **Antologia do Pastoril Profano de Pernambuco**. Caucaia, CE: CompactDisc, 2003.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1998.
- MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MELLO, Luiz Gonzaga de; PEREIRA, Alba Regina Mendonça. **O pastoril profano de Pernambuco**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Educação motora e dança: rua, palco, escola... uma coreografia desejável. In: **Educação Motora**. III Congresso Latino Americano de Educação Motora e II Congresso Brasileiro de Educação Motora, Natal, p. 54-59, set.-out. 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dictionnaire du théâtre**. Paris: Armand Colin Vuef, 2002.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTOS, Ivanildo LubarinoPiccoli dos. **Os palhaços das manifestações populares brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalinho, Folia de Reis e Pastoril Profano**. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista – UNESP “Júlio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. São Paulo, 2008. 297 f.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Altana, 2007.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da *Commedia dell'Arte*:** contribuições para o ensino das artes cênicas. 2005. 162 f. Dissertação de Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **Pastoril:** uma educação celebrada no corpo e no riso. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz:** de la literatura medieval. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.



Recebido em 22/05/2017
Aprovado em 10/06/2017
Publicado em 15/09/2017

A experiência performática no giro de Folia de Reis

The performative experience in *Folia de Reis* journey

Daniel Santos Costa¹

Resumo

O objetivo do estudo aqui apresentado foi experimentar o giro performático de Folias de Reis na cidade de Campinas, São Paulo observando suas modificações do espaço ritual rural para o espaço urbano. Neste contexto, tal experiência demonstrou o quanto as manifestações da cultura popular brasileira estão inseridas em constantes transformações próprio do dinamismo cultural. Na experiência esteve em questão a maneira como os foliões lidam com a mudança no espaço ritual e suas adaptações, a composição social do grupo e como o corpo se expressa por meio da experiência performativa do giro. Por fim, buscamos aqui uma forte relação entre os sentidos pessoais do pesquisador inserido numa rede complexa de significados e pensando a cultura popular marginal para além do folclore.

Palavras-chave: Corpo, Cultura Brasileira, Folias de Reis, Performance, Ritual.

Resumen

El objetivo del estudio aquí presentado fue el de experimentar el giro representativo de Folias de Reyes en la ciudad de Campinas, en el estado de São Paulo, en Brasil, observando sus modificaciones desde el espacio ritual rural hasta el espacio urbano. Dentro de este contexto, tal experiencia demostró lo mucho que las manifestaciones de la cultura popular brasileña se encuentran insertas en constantes transformaciones que le son propias al dinamismo cultural. En la experiencia, lo que estuvo en tema fue la manera como los foliones lidian con el cambio en el espacio ritual y sus adaptaciones, la composición social del grupo y el cómo el cuerpo se expresa por medio de la experiencia representativa del giro. Finalmente, buscamos aquí una fuerte relación entre los sentidos personales del investigador, inserto en una red compleja de significados, y pensando la cultura popular marginal más allá del folklore.

Palabras- clave: Cuerpo, Cultura brasileña, Folias de Reyes, Representación, Ritual.

Abstract

The purpose of the study presented here was to experience the performative working Folias de Reis in the city of Campinas, São Paulo watching their modifications of ritual rural space to urban space. In this context, this experience demonstrated how the manifestations of Brazilian popular culture are embedded in constant transformations own cultural dynamism. This experience was concerned how the revelers deal with the change in the ritual space and its adaptations, the group's social composition and how the body is expressed through the

¹ Docente na Universidade Federal de Uberlândia – Escola de Educação Básica (ESEBA). Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde também graduou-se em dança (bacharel e licenciado). Autor do livro *Encruzilhadas de uma Dança-Teatro Brasileira* (Prismas, 2016), *Histórias e Memórias de Folias de Reis* (Egil, 2010) dentre outras publicações especializadas. Pesquisador do grupos de pesquisas (CNPq): LAPETT – USP, PINDORAMA – UNICAMP e SPIRAX – UFU. Blog: <http://dancadaniel.blogspot.com.br/>. E-mail: grdcosta@ufu.br.

performative experience of working. Finally, we seek here is a strong relationship between personal meanings of inserted researcher in a complex web of meanings and thinking marginal popular culture beyond folklore.

Keywords: Body, Brazilian Culture, Foliás de Reis, Performance, Ritual.

A tradição das Foliás de Reis

A Folia de Reis é uma manifestação popular que consiste na representação do mito cristão, que narra a viagem dos Três Reis Magos, anunciadores do nascimento do Menino Jesus, até o seu encontro. A peregrinação é representada pelos grupos de foliões, cantadores e instrumentistas que visitam a casa dos fiéis com a Bandeira de Reis, cumprindo rituais complexos e no intuito de abençoar as famílias e seus presépios. As jornadas de peregrinações, de acordo com o que reza a tradição, vai do dia 25 de dezembro até 6 de Janeiro. Conforme convencionado pelo catolicismo, as datas representam respectivamente o nascimento e o encontro dos Santos Reis com Jesus Cristo. Durante as visitas, os foliões recebem doações/esmolas destinadas à Festa da “Chegada”, que representa o final da Peregrinação das Foliás Reis. É o final de todo processo ritual.

Segundo Cassiano (1998), as origens da manifestação remontam à Idade Média europeia, quando a igreja ainda tolerava em seu culto danças e teatro cristão para os festejos natalinos. Rememoravam, na ocasião, a história do nascimento do Menino Jesus. No imaginário popular, desde então, combinado aos acontecimentos bíblicos e seus personagens, descortinaram novas histórias e outros contextos. Incluíram a figura do Rei Herodes, que ordena a matança das crianças, pois os sábios Reis do Oriente haviam previsto o nascimento do Menino Rei, o Messias.

No Brasil, a catequização promovida por Anchieta utilizava-se das artes, especialmente canto e dança, inserindo-os nas manifestações religiosas oficiais. No século XVI, as festas populares foram condenadas pelos Bispos e, somente depois do Concílio Vaticano II (momento de abertura da Igreja frente as demandas de um mundo assombrado pela globalização) a Igreja católica abriu-se para aceitar a força das manifestações populares. Antes da década de 60, com a não tolerância das manifestações populares, a Folia vai para ruas e zonas rurais periféricas. Desse modo, desenvolveram bastante seu caráter popular, entremeando elementos da vida no campo com acontecimentos bíblicos.

O que conduzia a identidade da religião rústica dos moradores caipiras era a formação e a reprodução de uma ordem religiosa derivada mas ativamente tornada própria e comunitária através da garantia de um distanciamento frente ao controle da Igreja Católica (BRANDÃO, 1985, p. 45).

Cada grupo manifestante possui características próprias. De acordo com os foliões, as Folias de Reis apresentam muitas especificidades. São traços notórios desde questões regionais marcadas pelas toadas² diferentes – como a mineira (à qual se amalgama a toada paulista), a baiana e a paranaense –, além dos diferentes traços de origem.

É comum se estabelecer que a Folia de Reis deriva-se dos festejos realizados na Europa no início do século XVIII e trazidos para o Brasil no século posterior pelos portugueses colonizadores. Desde essa época se faz presente de forma predominante em Minas Gerais, o que explica a grande profusão de folias de toadas mineiras no estado de São Paulo. Ainda no que tange a sua origem, há foliões que defendem ter a Folia de Reia sido iniciada com os ciganos asiáticos. A razão disso advém da comparação entre a bandeira e as roupas ciganas, além de seu nomadismo.

Instalada no Brasil rural, a Folia de Reis se manteve tradicionalmente nestes espaços, em grupos constituídos por pessoas das classes mais pobres. O folguedo sempre esteve ligado a esses grupos e nos espaços rurais. Para a população das zonas rurais, as festas eram ponto referencial. O núcleo essencial do ritual de uma Folia de Reis é o conjunto de cantores e instrumentistas muitas vezes acompanhados por um ou mais palhaços. É uma das manifestações mais ricas em rituais. Está em constante preparação mesmo antes da experiência performática do giro. Acontece uma longa preparação, uma real produção. Todos os integrantes possuem funções específicas. Numa configuração matricial, tais integrantes poderão ser estes:

- **Folião do ano:** geralmente, não é integrante permanente do grupo ritual. É pessoa de fora mas envolvida com a Folia na data precisa: o ano em que se oferece como o responsável pela produção de condições de saída da Folia. Quase não se encontra esse integrante nas Folias de

² Toadas são os ritmos de cada Folia de Reis. Cada uma possui sua toada ambientada por instrumentos específicos. Hoje há um ecletismo muito grande em relação aos instrumentos que compõem as toadas de Folias de Reis. Essa mistura dá uma característica própria a cada grupo. Além disso, as toadas são marcadas por uma distinção de acordo com a região de origem. Fala-se em toada baiana, paranaense e mineira. A esta última se acopla a toada paulista, já que no processo migratório brasileiro da década de sessenta e meados de 70 trabalhadores rurais originários do estado de Minas Gerais instalaram-se nas promissoras cidades em expansão industrial do estado de São Paulo.

Reis da cidade de Campinas. A função de produção é assumida pelo gerente/presidente de cada grupo, e a bandeira é levada pelo bandeireiro, que é integrante fixo.

- **Festeiro:** um dos mais importantes integrantes do acontecimento. É dono da casa da “chegada”, lugar aonde a Folia chega no dia 6 de janeiro. É responsável pela Festa de Reis. A cada ano um novo festeiro é coroado no fim do ritual. No Grupo São José do Operário, essa função não foi assumida por nenhum festeiro. A saída do giro é realizada na casa do mesmo folião todo ano. A “chegada” vem sendo realizada todo ano na Igreja Santo Expedito³, no Jardim Ouro Verde, com produção independente do grupo.

- **Donos das casas:** vários moradores em cujas casas a Folia passa “girando” para recolher esmolas, pedir “pouso do almoço” e também “pouso da janta”. Atualmente o local do almoço é estabelecido previamente, com responsabilidade do gerente do grupo. O “pouso da janta” não é mais solicitado, pois ao cair do dia as Foliás já estão se recolhendo. Na última casa do giro diário, a bandeira é deixada. Dali se parte para a próxima trajetória no dia seguinte.

- **Acompanhantes:** todas as pessoas que seguem as jornadas das Foliás durante todo seu trajeto ou apenas parte dele sem participar das funções rituais dos foliões. Suas motivações são a fé, a prática religiosa, a devoção aos Santos Reis e o pagamento de promessas. Nas ruas da cidade, em pleno giro, encontramos pessoas que há muito não assistiam às Foliás, desde que deixaram seus locais de origem, além de outros que, por curiosidade, por nunca terem contato com qualquer manifestação popular, acompanham determinado trecho do trajeto.

- **Grupo ritual (embaixador/gerente/foliões/palhaços):** O embaixador é responsável pelo grupo de foliões. O gerente é delegado pelo embaixador, e sua função é cuidar da disciplina do grupo. Faz advertências a respeito dos atributos religiosos e obrigações do ritual, controla o horário, vigia o consumo de bebidas alcoólicas e a atuação de cada folião. O palhaço também é personagem. Seu comportamento ritual é paradoxal havendo controvérsias sobre sua representação e simbolismos.

O embaixador “tira a cantoria”. Ele canta sozinho (primeira voz) e em primeiro lugar versos que os outros foliões responderão com o complemento de uma estrofe. Durante a cantoria ele se coloca de frente para outro folião, que comanda a resposta do canto religioso e que por isso mesmo recebe o nome de “resposta” (segunda voz). Eles são acompanhados por violões e violas. A terceira e a quarta vezes são os “contrato”, sendo

³ A Igreja Santo Expedito não exerce nenhuma influência no ritual do Grupo São José Operário de Folia de Reis, apenas cede o espaço para a realização da festa da “chegada”, que é realizada com recursos captados durante a trajetória dos “giros” por diferentes bairros da cidade.

também instrumentistas. Da quinta à oitava voz os cantores são chamados “requinta” ou “requinteiros”. Depois há outros instrumentistas. Os últimos terminam as estrofes entoando um grito longo e agudo. A Folia de Reis tem tradicionalmente os seguintes instrumentos: duas violas, dois violões, uma rabeça ou uma sanfona, dois pandeiros e uma ou duas caixas. Não há dança durante a cantoria (BRANDÃO, 1977, p. 09).

Tradicionalmente o trajeto ritual das Foliias de Reis simula a viagens dos três Reis Magos, que vieram do Oriente seguindo uma estrela que anunciava o nascimento de Jesus, na esteira de uma longa tradição esotérica que postulava o advento de um salvador. Por muito tempo as jornadas dos grupos saíam das casas dos foliões do ano para a casa dos festeiros – de leste (Oriente) a oeste (Belém). Fazia-se o trajeto durante o dia, nas estradas, e pousavam à noite. Houve tempos, conforme os mestres foliões, em que todo o ritual era durante a noite, seguindo um cortejo sem entusiasmo. Representavam especialmente a viagem dos Reis à procura do menino, em vigília, pois naquela época eles eram perseguidos por soldados romanos.

Durante a trajetória das Foliias, algumas situações deviam ser evitadas, bem como: Passar duas vezes pelo mesmo lugar, existindo um roteiro prévio de todo percurso do giro; encontrar bandeiras nas estradas. Se acontecesse haveria rivalidades, desencadeando um conflito simbólico, de improviso, em que um dos grupos prendia a bandeira do outro. Os foliões vencidos poderiam, se quisessem, integrar o outro grupo. Sem a bandeira, a Folia não gira; deparar-se com presépios armados. O encontro com o presépio só deveria dar-se na chegada do giro.

Tomada tais precauções, o trajeto-ritual define-se, de modo matricial, da seguinte maneira:

Saída: parte-se da casa do folião do ano com altar montado, bandeira (objeto ritual de maior valor religioso), muita dança (como a catira), bebidas e reza do terço. As mulheres e crianças não podiam rezar nem comer junto aos foliões. A elas cabiam as funções das cozinhas. Antes e depois da celebração da comida, qualquer folião puxava o *bendito de mesa*⁴. Em seguida a cantoria saía pelas estradas.

Giro: jornada, trajeto feito entre pousos. Há cantoria nas portas das casas como aviso de chegada e pedido de esmola, diálogo burlesco entre palhaço e dono da casa, doação de esmola e agradecimento.

Pouso: do almoço, do jantar. Seguido de comemorações, ocorre a dança da catira e bebe-se a noite toda.

⁴ Orações e cantorias ao redor da mesa, antes das refeições.

Dia da festa: chegada, com transferência de coroa para o festeiro novo e do galho para o novo folião do ano. Adoração do Menino Jesus, encontro com altar armado. O ritual se encerra e ocorre a coroação dos novos festeiros. Fica a certeza da comunidade sobre a continuidade da manifestação da cultura popular.

Ao longo do tempo as Folias de Reis vêm sofrendo modificações em virtude da migração do homem para a cidade e da inserção de elementos urbanos nas regiões rurais, como os meios de comunicação de massa. Presenciamos a disseminação das Folias de Reis, que vem transferindo-se das áreas rurais, tradicionais ou não, para as áreas urbanas. Desse modo, a seção seguinte do texto procura evidenciar tais aspectos através da singularidade da experiência performática do giro.

O espaço urbano e suas reverberações

Foi-se o tempo em que as Folias eram quase totalmente rurais, percorrendo sítios e fazendas. Hoje estão inseridas cada vez mais nas cidades. O deslocamento de seu espaço ritual para cidade se deu também em consequência do êxodo rural, principalmente entre as décadas de 60 e 70. A rápida e descontrolada urbanização provocou falta de mão de obra no campo, já que muitos trabalhadores rurais se transferiram para as cidades em busca dos atrativos urbanos.

Os foliões estão cada vez mais inseridos num mundo em constante transformação, sendo obrigados a participar de mudanças com as quais muitas vezes não se identificam. Sem dúvida nenhuma, a alteração do espaço geográfico influenciou drasticamente na realização do ritual da Folia de Reis. Arantes (1990) faz um paralelo da condição da cultura popular vista como folclore a partir da transferência de seus espaços tradicionais, mudando-se do campo para a cidade.

Em 2007, acompanhei a saída dos giros do Grupo São José Operário no bairro Parque Universitário e do Grupo Folclórico Voz do Oriente no bairro Jardim Melina, na cidade de Campinas. A escolha desses grupos se deu pelo motivo de suas atividades se realizarem em locais próximos da região onde eu residia na ocasião, o que facilitou muito para que eu pudesse acompanhá-los durante sua peregrinação e suas visitas às residências.

Os foliões se organizam na rua da seguinte forma: em primeiro plano, o alferes ou bandeireiro com a bandeira. Logo depois vêm os palhaços ou bastiões. Em seguida os mestres ou embaixadores, que puxam a cantoria/toada. Nesses grupos eles preferem os embaixadores, depois os contramestres, os instrumentistas e as pessoas que acompanham a Folia de Reis. As

batidas dos instrumentos e as chulas⁵ dos palhaços são o pedido de licença para entrar. O dono da casa vem e se quiser receber os foliões abre as portas de sua casa. Quem não quer receber nem aparece ao portão. Segundo os foliões, há também quem apareça dizendo não querer recebê-los. Não presenciei nada disso. Passamos apenas em duas casas que não nos receberam. Numa delas a dona da casa, já idosa, não tinha percebido a presença dos foliões frente a sua casa e foi pra o vizinho cantar e rezar com a folia, que, segundo o ritual, não pode voltar a nenhuma casa na mesma rua. O fluxo deve ser contínuo. Mesmo assim houve um caso em que o grupo desceu novamente a rua que estava subindo em visitação e pediu licença numa casa à qual, segundo alguns de seus membros, não poderia faltar, para desgosto de outros.

Quando eles entram na casa, o dono pega a bandeira e segue na frente, abrindo os caminhos. Ele leva a bandeira aonde quer que seja realizada a cantoria, de preferência um altar com imagens de santos ou o presépio com o Menino Jesus. Antes ou depois do ritual o dono da casa leva a bandeira a cada cômodo da casa como forma de abençoá-los através deste objeto simbólico da manifestação.

No interior da casa, segurando ainda a bandeira, os foliões iniciam a cantoria. Primeiramente cantam agradecendo a licença, os palhaços recitam suas chulas e o dono da casa dá sua oferta/esmola, colocando algum pertence seu na bandeira. Com isso a bandeira vai ficando cada vez mais enfeitada. Vale qualquer coisa – dinheiro, oração, fotografia, flores, objetos, imagens sagradas –, desde que colocado na hora, de improviso. Após esse procedimento os foliões cantam, agradecendo a oferta. Se na casa é oferecido um lanche ou um café, na saída há a cantoria para agradecimento. O dono da casa leva a bandeira até o portão. Antes de entregá-la ao bandeireiro, todos passam por baixo, beijando-a e seguindo para mais uma visitação.

O grupo adotou a medida de ir pedindo licença nas casas, mas isso é uma questão que incomodam alguns integrantes. Eles dizem que em outras Folia tudo é planejado, sendo as visitas estruturadas anteriormente. Só se passa na casa onde se pediu a visita. Durante o giro, quando íamos para uma casa, uma mulher perguntou, de cima do muro, se a Folia poderia cantar em sua casa. E a Folia assim o fez.

⁵ Versos burlescos recitados pelos palhaços.

Há também rituais bem específicos dos grupos. Antes de entrar nas casas deve-se tomar cuidado para não ultrapassar as imagens de santo. Para passar na frente deles, deve-se pedir licença. Aconteceu, nos dias desses giros, de entrarmos numa casa e não percebermos a imagem de Nossa Senhora na trave superior da porta. Ela estava no sentido contrário. Quando um dos palhaços percebeu isso, recusou-se a continuar o ritual, justificando que se esse ato acontecesse nos tempos em que a Folia de Reis era “coisa séria” seria diferente. As pessoas poderiam ser presas. Se o dono da casa fosse mestre ou conhecedor de Folia de Reis, poderia denunciá-los como falsários.

Sobre o caso acima, pude tomar conhecimento dos moradores de um pequeno vilarejo chamado Lagoa Escondida, no Triângulo Mineiro, quando fui até lá pesquisar as folias mineiras tradicionais, que fazem os giros nas zonas rurais. Um grupo de falsos foliões chegou pedindo pouso durante a noite. Essas ocorrências são muito comuns por lá. No dia seguinte o pessoal que os hospedou descobriu que se tratava de bandidos fugitivos da polícia. Quando foram conversar com os mestres locais sobre as regras do processo ritual e procedimentos que poderiam ter sido efetuados antes de permitir o pouso, descobriram a falcatura.

O palhaço da Folia de Campinas relatou ainda que antigamente havia disputas entre os grupos de foliões, seja na cantoria, ao nível simbólico, seja mesmo descambando para o confronto físico. O grupo que ganhasse prendia a bandeira do outro e arrecadava suas esmolas, seus instrumentos e até mesmo seus integrantes.

Nos encontros com os foliões tive alguns informantes. Eram sempre pessoas que apresentavam algum problema físico. Todos passaram por cirurgias e ainda assim acompanhavam a Folia, acompanhando-a num ritmo mais lento, seguido por muitas pausas. Foi nesses momentos que realizei muitas entrevistas informais. Os foliões estavam sempre sentados num canto, ainda se recuperando de dores. Uma fala recorrente diz respeito à resistência, bem como ao início nas Folias de Reis desde criança, na zona rural. Outro assunto que se destaca bastante é a evangelização de alguns dos membros do grupo nos últimos tempos. O discurso religioso é muito forte. A dualidade entre Deus e Diabo é sempre mencionada. Em seus pedidos é frequente a intenção de afastamento do segundo. É como se fossem sempre perseguidos por criaturas consideradas maléficas, que pudessem atrapalhar o ritual. Nesse sentido, o Diabo encarna talvez a figura do rei Herodes como o grande perseguidor da história tradicional sagrada.

Quanto às visitas, mesmo quando não são agendadas *a priori*, há uma certeza de que o grupo será sempre recebido em alguns lares. Geralmente quem os recebe são pessoas que fizeram alguma promessa aos Santos Reis. Na primeira casa onde estivemos, havia uma mulher que passara por uma cirurgia que não cicatrizava no tempo previsto. Noutra casa, havia uma moça que já estava totalmente cega em virtude de uma diabete em estado avançado. E prosseguimos visitando casas de pessoas religiosas que possuíam fé no catolicismo popular.

O espaço mítico do ritual se quebra nas caminhadas pelas ruas. Nesse espaço, durante as caminhadas, há grande descontração. Os palhaços seguem com suas “besteiras” convencionais. Os velhos mestres, ao cansar-se, param de pouco em pouco. Há senhores com problemas de locomoção, de surdez e de coluna. A idade é quase uma penitência nesses casos. Num dos grupos, o alferes, com a Bandeira e seus mais de 70 anos, seguiu em retirada e ninguém o alcançou nas avenidas da cidade. Parecia até que ele se encontrava em outro espaço, sendo esse vigor um traço marcante deste bandeireiro. Essa força vem de cada folião, causando inveja ao ser confrontada com sua idade. Eu, muito mais jovem, me cansei logo. Antes do almoço, já procurava um lugar para sentar.

Quando as Folias de Reis se realizam na zona urbana, as dificuldades são imensas. Tudo é longe, há muitos imprevistos, o tempo vai contra. Interessante perceber o olhar de estranhamento das pessoas quando veem os Foliões passeando pelas avenidas. Parece que estão saindo de outra dimensão. A força que emanava do corpo do alferes fazia dele uma fênix ressurgindo das cinzas. Os palhaços brincantes, em vez de divertir, causavam estranheza nas pessoas. A Folia estava na rua.

Quando os velhos estão no ritual da cantoria no interior das casas, seus corpos pulsam e reverberam outros sentidos. São corpos agora eretos, pés pulsantes, havendo até mesmo um pulso interno que não sai, mas garante presença. As vozes revigoram os corpos. Não se imagina que tamanho potencial fônico emane de corpos idosos e muitas vezes frágeis fisicamente

Percebi em muitos locais uma exagerada preocupação com o ritual exatamente como ele deve ser. Os donos das casas se prendem muito a essa questão, acabando por criar situações não naturais. Há preocupações formalistas sobre como segurar a bandeira, o que virá a seguir, o que se deve ofertar. Cria-se um estado de devoção e tensão ao mesmo tempo.

Na constância do ritual, apenas os mestres não se distraem. Aconteça o que acontecer, eles estão firmes na frente, puxando as toadas. Nesses grupos eles preferem não ser chamados de

mestres e sim embaixadores. Dizem eles: “O mestre está no céu, somos apenas seus embaixadores”. A transmissão da tradição também se interrompe e de certa forma a adaptação cria um novo estado para a *performance*. As crianças e adolescentes aprendem ali, na hora, na prática. São erros mas também acertos próprios da transmissão dos saberes populares. Há uma preocupação com a continuidade.

Num dos grupos também houve a inserção de um novo mestre – que é a figura principal da Folia – vindo de outro grupo. Problemas que no fim são urbanos, como o caos, as longas distâncias geográficas, as visitas e o tratamento indiferente incomodaram o novo mestre, que logo foi admitido pelo grupo.

A cada dia de visita uma casa fica responsável previamente pelo almoço de todo o grupo e seus acompanhantes. Antes de entrar na casa eles realizam a dança da meia-lua. Os foliões se dividem em duas filas indianas guiadas pelos palhaços, dançando em forma de meia-lua. Recitam os palhaços na entrada pedindo licença. Há o agradecimento, entoado pelo canto. Logo após tocam a “marcha”, que é a música típica para os palhaços dançarem, e adentram na casa. Sobre o presépio ou o altar, os brincantes se ajoelham e recitam suas chulas mais uma vez. Há algumas respostas dos foliões em sua toada, que pode ser improvisada, composta pelo próprio grupo ou mesmo tradicional. Os palhaços devem, por obrigação, retirar suas máscaras. Todos seguem para a mesa de alimentos e geralmente uma pessoa do grupo faz os agradecimentos. Rezam, fazem pedidos, agradecem as cozinheiras e comem bem. É um espaço de mesa farta.

Depois do almoço, houve o agradecimento pela refeição. Neste caso as toadas foram todas improvisadas em agradecimento às pessoas que acolheram os membros da Folia.

De casa em casa os foliões vão ganhando intimidade, parecendo estar em seus próprios lares. No local do almoço nem parece que se chegou a um lugar estranho. Tudo é festa. Há momento para tudo. Para entrar na conversa dos mais velhos, que se recolhem aos aposentos interiores, para jogar futebol com as crianças, para os mais gulosos tomarem sorvete na rua da frente. Encontrei pessoas que nunca tinham visto a Folia de Reis. Talvez não a veja mais. Porém o espaço de troca é tão intenso que valeu a pena cada instante cansativo do dia. Cansaço rotineiro para todos os participantes regulares do folguedo.

Alterações no ritual

Nota-se nitidamente, no presente momento, que a rápida inserção dos grupos de Folia de Reis nas cidades os transpôs rapidamente da cultura popular para a do folclore, ou seja, do fazer desprovido do saber. Mesmo procurando ser fiel à tradição, ao passado, é impossível deixar de acrescentar novos significados e valores ao que se tenta reconstituir. Um exemplo disso são os grupos que recriam músicas e danças populares. Nos próximos capítulos, ao se apresentar os discursos dos mestres e foliões, veremos que são recorrentes os questionamentos que norteiam essa transição.

Os próprios grupos de Foliás se colocam na condição de grupos folclóricos. Existe agora uma necessidade que é física, material, para a transmissão desses saberes. Deslocada de seu contexto de origem, tomam outro valor e, por vezes, outro sentido. Há a necessidade de atingir um público grande, o que é explorado pelos meios de comunicação. A simples condição de se estar presente numa realidade destoante, que sempre foi tida como referência externa ao ambiente original, provoca uma divergência de tradução.

Laraia (1986) afirma que existem dois tipos de mudança cultural. Uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultura, e uma segunda que é resultado do contato de um sistema cultural com o outro. Mesmo que as Foliás de Reis apresentem singularidades e sistemas articulados de significados, sua inserção na cidade provocou um choque de culturas. O simples desconhecimento de um sistema cultural que se insere em outro é motivador de enfrentamentos e comportamentos preconceituosos.

Seus ritos estão em constante recriação e adaptação. Na cidade houve a expansão do espaço ritual. Anteriormente a data oficial ia do dia de Natal até 6 de janeiro. Hoje se encaixa a festa num sábado ou domingo, para agradar ao povo e se articular com outras chegadas e festas de Reis que acontecem na cidade durante esse período. O tempo da jornada passou a ser o ano inteiro. Na cidade a demanda geográfica é maior. Tudo é longe. Na zona rural o giro ocorria somente na região, ocorrendo pousos nas casas. Hoje acontece somente nos fins de semana, em vários bairros da cidade. Surge a necessidade de veículos de transporte, subsídios culturais e contrapartidas sociais.

As caminhadas de dias e noites pelas casas dos foliões se perderam. Hoje tudo se faz com hora marcada pelos bairros da cidade. As festas das foliás acontecem agora também nas cidades, mas foi no campo que elas tiveram seu apogeu. Detalhes do ritual se perderam na adaptação. Os

grupos surgem agora como organizações, associações e grupos folclóricos uniformizados. A figura do folião do Ano não existe mais. Agora é o alferes da bandeira que segue na frente com o símbolo. Ele é integrante oficial do grupo. Da casa do festeiro é que sai e chega a folia. Não há mais multidões acompanhando as peregrinações. Relatos de alguns mestres comprovam que em outros tempos cerca de duzentas pessoas acompanhavam todo o ritual. Nas estradas das fazendas e sítios pelos caminhos realizavam toda jornada.

Nas ruas há um deslocamento do espaço ritual. Perde-se, reconfigura-se o sentido da peregrinação. Ao sair das casas há a sensação de que os foliões tinham apenas aquela missão de ali entoar suas canções. São muitos imprevistos: o contato direto com outras formas de manifestação, o trânsito, as distâncias, os desencontros, a falta de planejamento das visitas, o meio urbano em movimento. Em muitos momentos os foliões se viram perdidos nas ruas sem saber ao certo para onde iam. Eles delegam funções entre si, mas todos realizam tudo ao mesmo tempo. Brandão (1977) classifica suas funções como posição de controle e atuação ritual.

Em muitas entrevistas informais ouvi a expressão “nos tempos em que a folia era coisa séria”. Nota-se uma fenda entre o tempo ancestral e o agora. Em suas performances, os foliões realizam atos e interações de caráter e qualidade não naturais. Há uma preocupação exacerbada com o ritual. Encontram-se em situações paradoxais. Ao mesmo tempo em que se veem num outro tempo e outro espaço ritual, há a necessidade de controlar as minúcias da tradição. São situações que acabam criando posturas não representativas. Suas atividades acabam não se tornando significativas. Em muitos casos não há uma mobilização expressiva. Ficam em débito com a *performance* segura, eficiente. Goffman (2002), em sua análise das relações sociais, afirma que os seres humanos estão sempre atuando, representando, conscientemente ou não. Para ele, o indivíduo que não crê na sua própria atuação é cínico. O indivíduo pode ser cínico em relação ao ato social ou a respeito de si mesmo. São questões referentes à fachada social.

Intencional ou inconscientemente o ator social necessita de uma coerência. A atuação tida como cínica é desempenhada por novos foliões, para quem a Folia de Reis não faz parte de suas referências culturais. Os mestres ou embaixadores carregam o que já foi vivido, sendo notório em seus corpos suas memórias mais arcaicas.

Também a figura da mulher mudou muito nos últimos tempos. Os papéis destinados a elas eram simplesmente as funções da cozinha ou eram simples participantes. Deveriam ainda

comer longe dos foliões. As folias de reis não possuíam nenhuma mulher integrada aos participantes.

A começar pela cozinha, território predominantemente feminino em praticamente toda a cultura popular brasileira, um espaço de encontro de mulheres de várias gerações, onde se prepara o alimento em meio a cantos e danças. Conversam, trocam confidências, socializam saberes, ensinam benzeções, contam novidades, assim como histórias antigas: enquanto cozinham, comem, bebem e celebram (BAPTISTELLA, 2004, p. 68).

As mulheres tomavam parte bem mais na preparação para a festa e o ritual. No entanto, hoje elas assumiram outras funções. Das que conheci, algumas ocupam posição de alferes, ou seja, bandeireira, de instrumentistas e cantadoras. Indaguei alguns foliões sobre a possibilidade de algum dia uma mulher vir a se tornar mestre. Não recebi respostas concretas. Mas uma unanimidade transparecia em suas palavras: “Mulher nunca poder ser mestre”. Com isso a estrutura social do grupo também se encontra em adaptação no ritual.

Composição social dos grupos

Com o deslocamento do espaço ritual alterações ocorreram na composição social dos grupos de foliões. Na zona rural, eles eram formados por laços familiares. Atualmente, na zona urbana, esse pequeno círculo familiar se expande para um círculo bem maior que abrange, além dos familiares, vizinhos, amigos e colegas de trabalho. Isso tem sido visto como positivo, pois o grupo acaba se tornando outra família.

Os encontros e os giros estão sempre em atraso. Cada folião mora num canto da cidade. Existem alguns que nem moram na cidade de Campinas. De toda maneira são pessoas simples, que vieram do campo e instalaram-se nas zonas urbanas, muitas vezes em regiões periféricas. Nota-se pela própria ação do dono da folia ou pelos seus giros que ela se limita a esses espaços.

Mulheres e crianças agora também adentram espaços comuns. O rito de iniciação é constante. Os mais velhos fazem e os mais novos repetem e aprendem. Ao mesmo tempo em que celebram os antepassados, ensinam. Reafirmam que o comportamento do indivíduo depende de um aprendizado. Estão inseridos num processo cultural que se dá pela comunicação oral. A Folia de Reis é uma oração cantada, uma narrativa, uma representação.

O modo de agir, de ver o mundo, os valores, os comportamentos e posturas sociais origina-se da operação dos processos culturais, gerando a herança cultural. Esta é desenvolvida

através de gerações, condicionando uma reação específica ao comportamento padrão do grupo, da comunidade.

A cultura surge no momento em que o homem convencionou a regra. Contudo, nada do que se pode chamar de ordem social é de absoluta verdade universal. O processo é dinâmico. A mudança do ambiente resulta certamente numa mudança de comportamento.

Como opera a cultura é discussão bastante em voga para posicionar e entender os processos de transformação. A grande preocupação dos grupos de Folia de Reis é a preservação, a resistência da tradição.

Há a resistência de alguns participantes mais velhos em relação às transformações, à atualização da manifestação. Em contrapartida, há outros que recebem positivamente as diferenças, achando interessante as inovações por parte dos jovens e das crianças. Muitos dos mais velhos reclamam que seus filhos não querem aprender, não querem continuar a tradição. Por outro lado, os mais novos são reprimidos pelos pais ou ridicularizados pelos amigos. Um conflito que parece indicativo de que as manifestações tendem a acabar. No entanto, cientes da operação da cultura, pode-se acreditar que isso não ocorrerá necessariamente. Com um dinamismo cada vez mais acelerado da cultura, o homem, amarrado a seus significados, estabelecerá novos sentidos socialmente estabelecidos. Mudanças extremas são inevitáveis.

Num dos grupos acompanhados, percebi dentre os adolescentes ali presentes na função de instrumentistas uma brusca mudança de ritmos. Uma mistura de pagode com samba e toadas das folias. Os foliões agregam os novos ritmos dizendo que a toada mudou porque era muito lenta. O povo fica cansado e então é necessário um ritmo mais acelerado. Isso resulta num grande sincretismo. O violino ocupou o lugar da rabeca, o acordeão quase não é mais visto. Houve a inserção da bandola e dos bumbos.

A transmissão dos saberes se dá num sentido amplo de educação. As crianças são introduzidas à vida em coletividade por meio do aprendizado da música, da dança, etc. O saber de modo algum destoa do fazer. Um é essencial ao outro, e isto é o que compõe o sentido tradicional das culturas populares.

Na formação social dos grupos podemos identificar claramente a dissociação em dois grandes tipos de cultura: a comunidade e a sociedade. Comunidade é um grupo ou uma coletividade onde as pessoas se conhecem, tratam-se pelo primeiro nome, possuem contatos cotidianos cara a cara, compartilham os mesmos sentimentos e ideias, possuem um destino

comum. Sociedade é uma coletividade internamente dividida em grupos e classes sociais, na qual há indivíduos isolados uns dos outros. Seus membros não se conhecem pessoalmente nem intimamente.

O tempo nas comunidades possui um ritmo lento, as transformações são raras e em geral causadas por um acontecimento externo que as afeta. A comunidade baseia-se em mitos fundadores narrativos sobre a origem, sobre o que aconteceu, o que acontece e o que acontecerá.

Na sociedade, porém, cada classe social procura explicar a origem da sociedade e de suas mudanças, havendo conseqüentemente diferentes explicações para o surgimento, a forma e a transformação social. Há um discurso dominante e um discurso dominado. Contudo, enquanto o mito unifica o tempo comunitário, as histórias sociais multiplicam as interpretações sobre causa e seus efeitos temporais. Uma comunidade, então, cria uma mesma cultura para todos seus membros, mas numa sociedade isso não é possível.

As comunidades em que eram inseridas as Folias de Reis praticamente não existem mais. São sociedades ou pelo menos vivem como se assim fossem. É um pensamento extremamente destoante e desestabilizador de um ponto central, comum.

Corpo e performance

O corpo é uma entidade cultural. Para Mauss (1974), o conjunto de hábitos, costumes, crenças e tradições que caracterizam uma cultura também se refere ao corpo. Assim, há uma construção cultural do corpo, fazendo com que haja um corpo típico para cada sociedade. É através do corpo que se apresenta e representa o significado de uma experiência padrão de pertencimento ao grupo social, neste caso dos foliões.

São corpos arcaicos, carregados de significados, de memórias. São foliões que não vivem diretamente atribuindo valores em relação aos atributos corporais em detrimento de outros. Arisco-me até a dizer que são corpos bastante cansados de muita labuta.

No momento da cantoria, em posições de atuação específica, todos se organizam. Durante o ritual, seus corpos transcendem. É um momento de transposição de significados. É a experiência do sagrado em seus corpos. É uma experiência simbólica, de força maior, de crença. É o sentimento religioso em voga.

Nestes momentos, a maioria dos mestres canta de olhos fechados, tocando seus instrumentos como parte de seus corpos. É como se voltassem o olhar atento para o que se está

narrando, que é muitas vezes incompreendido, por causa de suas vozes idosas, mas nunca são interrompidos. Sua cantoria é contínua. Nesse momento seu corpo é maior do que ele mesmo.

Os demais foliões estão sempre mais atentos para detalhes corriqueiros. São corpos atentos que pulsam, que cantam, que comunicam. São momentos em que, atentos, cantantes, a comunicação se dá corporalmente.

Os foliões narram um tempo sagrado. O pensamento religioso cria uma ideia de tempo e espaço sagrado. São momentos de fé, de confiança, de respeito aos deuses e antepassados.

A manifestação é uma das mais ricas em rituais. Toda sua cerimônia é codificada em gestos, palavras, cantos, objetos, pessoas, emoções que adquirem uma relação entre o espaço e o tempo sagrado na concepção interna.

A eficácia da simbologia do ritual depende da repetição minuciosa do rito. No rito religioso, há a repetição em dois sentidos: em primeiro lugar, deve-se repetir um acontecimento essencial da história sagrada; e, em segundo lugar, os gestos, atos, palavras, objetos devem ser sempre os mesmos, porque foram, na primeira vez, consagrados pelos próprios deuses. O rito é a rememoração inexaurível do que aconteceu numa primeira vez e que volta acontecer graças ao ritual que abole a distância entre o passado e o presente.

A Folia de Reis apresenta em sua essência o tema sacro da visitação dos Três Reis Magos pelo nascimento de Jesus. Há um jogo de opostos entre o sagrado e o profano experimentado e disseminado pelos próprios participante-rituais. A manifestação é permeada de seriedade nos cantos de profecia. Em outros momentos, ocorrem as críticas e zombarias por meio de chulas provocadoras das famílias e comunidades que recebem a visitação em suas casas. Ela ritualiza ao descrever a saga cristã, apresentando a passagem do nascimento de Cristo e ensinando que Ele é filho de Deus e nosso salvador.

Diferentemente dos corpos densos, frágeis, lentos dos foliões mais velhos, os palhaços das Folias apresentam um corpo leve, ágil, mesmo quando também são pessoas idosas. Há uma dualidade muito bem apresentada. O sagrado e o profano manifestam-se em seus corpos. O palhaço dança, pula, rola no chão, chama a atenção, é um criador espontâneo. Há foliões que não concordam com a presença desses personagens mascarados, de roupas largas e coloridas. É um personagem contraditório, provocador de controvérsias.

Por fim, a manifestação de Folia de Reis com seu amplo ritual possui uma estrutura performática bem definida. Esta prevalece mesmo com tantas modificações no espaço, no tempo,

nos valores e nos significados. Os foliões vivificam todos os anos a experiência performática do giro, socializando, ritualizando através de seus corpos abundantes e expressivos a construção e reconstrução de novos sentidos agregados à manifestação.

Referências

- ARANTES, Antônio A. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BAPTISTELLA, Rosana. **Mulheres em Cozinhas e Terreiros, Palcos de Chorados (MT) e Batuques (SP)**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Faculdade de Educação, UNICAMP, 2004.
- COSTA, Daniel S. **Encruzilhadas de uma Dança-Teatro Brasileira: f(r)icção arte-vida em processos de criação**. Curitiba: Primas, 2016.
- COSTA, Daniel S. **Histórias e Memórias de Folias de Reis**. Ituiutaba: Egil, 2010.
- BRANDAO, Carlos R. **A educação como cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRANDAO, Carlos R. **A Folia de Reis de Mossâmedes**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- CASSIANO, Célia M. **Memórias Itinerantes: um estudo sobre a recriação das Folias de Reis em Campinas**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 1999.
- CASTRO, Zaíde M. & COUTO, Araci do P. **Folia de Reis**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- LARAIA, Roque de B. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1905
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa, Edições 70, 2007.
- MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- MONTEIRO, Ausonia B. **Do jogo e da arte do palhaço da Folia de Reis**. In: CALANZAS, Julieta; CASTINHO, Jacyan & GOMES, Simone. Dança e Educação em Movimento. São Paulo: Editora Cortez, 2003.
- PESSOA, Jadir de M. **Saberes em Festa: gestos de aprender e ensinar na cultura popular**. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807/39529>. Acesso em: 11 jan. 2015.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An introduction**. USA/Canada: Routledge, 2006.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

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

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.** Etnocenologia, 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

**O corpo do congadeiro como corpo-encruzilhada:
Um olhar sobre a performatividade congadeira**

**The congadeiro body as a body-crossroad:
A look about the congado's performativity**

Jarbas Siqueira Ramos¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar algumas reflexões sobre o corpo do congadeiro como corpo-encruzilhada. Para tanto, abordo duas dimensões: a primeira refere-se à compreensão da cultura congadeira como uma cultura de encruzilhada, assim como aventado por Leda Maria Martins (1997; 2003); a segunda diz respeito à leitura metafórica do corpo do congadeiro em sua prática ritual com o foco nas vocalidades e nos movimentos. Nessa direção, o trabalho apresenta uma contribuição ao campo dos estudos das Performances Culturais por abordar de maneira particular a temática do corpo nos processos performativos das culturas brasileiras.

Palavras-Chave: Corpo-Encruzilhada. Performatividade. Congado.

Abstract: This work aims to present some reflections on the body of the congadeiro as body-crossroads. In order to do so, i approach two dimensions: the first refers to the understanding of the congadeira culture as a crossroads culture, as also suggested by Leda Maria Martins (1997; 2003); the second concerns the metaphorical reading of the body of the congadeiro in his ritual practice with the focus on yours vocalitys and yours movements. In this direction, the work presents a contribution to the field of studies of Cultural Performances by addressing in a particular way the theme of the body in the performative processes of the brazilian cultures.

Key-Words: Body-Crossroads. Performativity. Congado.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar algunas reflexiones sobre el cuerpo del congadero como siendo un "cuerpo-encrucijada". Para esto, abordo esta cuestion desde dos dimensiones: la primera se refiere a la comprensión de la cultura del congadeiro como siendo una "cultura de encrucijada", así como fuera pensado por Leda Maria Martins (1997; 2003); la segunda se refiere a la lectura metafórica del cuerpo del congadeiro en su práctica ritual con el foco en las vocalidades y en los movimientos. En esa dirección, el trabajo presenta una contribución al campo de los estudios de las Performances Culturales por abordar de manera particular la temática del cuerpo en los procesos performativos de las culturas brasileñas.

Palabras-Clave: Cuerpo-Encrucijada. Performatividad. Congado.

¹ Professor do Curso de Dança, Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO, Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, Mestre em Desenvolvimento Social pelo PPGDS/Unimontes, Graduado em Artes/Teatro pela Unimontes. É líder do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança – UFU. Membro do Grupo de Estudos Transdisciplinares para Artes e Performances Culturais – UFU. Coordenador do Laboratório de Investigação do Corpo – LICOR/UFU. Artista da cena, produtor cultural e pesquisador da cultura brasileira.

A Performance Congadeira: uma cultura de encruzilhada

Tenho afirmado que uma das questões principais do processo de construção da noção do corpo-encruzilhada parte da percepção da Congada como uma cultura de encruzilhadas, assim como foi suscitado por Leda Martins (1997; 2003). Nessa perspectiva, tenho abordado de forma epistêmica, política, social e cultural as dimensões dos atravessamentos/entrecruzamentos que corroboram com a dimensão simbólica da encruzilhada como elemento tangencial das culturas congadeiras, expressa por meio de suas práticas rituais aos “santos de preto”².

As práticas performativas congadeiras fazem parte de um complexo conjunto de dinâmicas e performances culturais que podem ser percebidas na mesma dimensão como denominado por Zeca Ligiéro (2011): como “motrizes culturais”. O autor desenvolve o conceito em torno dos estudos sobre as “dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos” (LIGIÉRO, 2011, p. 107), entendendo que essas dinâmicas estão organizadas em torno dos atos de celebração mítico-religiosos nas diversas manifestações culturais afro-brasileiras, constituindo um sistema de práticas culturais e rituais que dialogam com a ancestralidade africana, ainda que tenham sido reconfiguradas em solo brasileiro.

Reconheço, nesse ínterim, que as culturas congadeiras são formadas a partir das dinâmicas de motrizes culturais e constituem um sistema simbólico de resistência social e cultural que, de acordo com Martins (1997), irmana os sujeitos submetidos à marginalização (desde o período colonial com o escravismo e na contemporaneidade com a exclusão sócio-econômica) num mesmo objetivo: o desejo de superação de sua condição, imposta pelos sistemas político, social, cultural e econômico vigentes. Por essa perspectiva, a representação dos reinados, além de uma forma de rememoração das coroações de reis e rainhas como realizado pelos ancestrais, é um exemplo desse desejo de criar uma reversibilidade das relações de poder no contexto histórico-social adverso, sendo um momento específico em que os sujeitos pertencentes às culturas congadeiras são elevado à dimensão do senhor detentor de poderes. A esse respeito, Martins (2003, p. 77) faz a seguinte observação:

² Termo utilizado por Carlos Rodrigues Brandão (1985) para designar as festas realizadas pelos congadeiros em sua pesquisa na cidade de Catalão, Goiás, Brasil.

Toda a história de constituição dos Congados (violentamente reprimidos e perseguidos da segunda metade do séc. XIX até meados do séc. XX), e das culturas negras em geral, parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originais pelas perdas. A instituição desse poder alterno, que ainda hoje fermenta várias comunidades negras, prefigura as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata.

Nesse contexto, as Irmandades são exemplos férteis de organização social, cultural e política que agrupa sujeitos de diferentes realidades (e até mesmo de diferentes etnias) em torno desse mesmo desejo de superação das condições sociais, alimentando a sobreposição das divergências e rivalidades individuais em torno da coletividade, estabelecendo uma nova maneira de encarar o mundo a partir da união das particularidades, o que faz de sua estrutura cultural e simbólica um lugar de encruzilhadas.

O elemento congregador das culturas congadeiras é o ritual. Todos os atos rituais das culturas congadeiras no Brasil emergem da transcrição de uma memória ancestral que está vinculada ao período colonial das Áfricas e das Américas. Os rituais congadeiros se caracterizam, portanto, como momentos extracotidianos em que essas memórias transcritas são performadas mitopoeticamente em torno de uma narrativa multifacetada sobre a sua formação, acarados no mito de Nossa Senhora do Rosário³. A performatização desse mito traz à tona a condição dos sujeitos subjugados pelo sistema escravista (e todo o seu processo de opressão, repressão e violência física e simbólica sofridos pelos negros e indígenas), sendo que este processo ritual performativo é realizado por meio de uma complexa e elaborada estrutura simbólica.

Leda Martins (2003) aponta que ao recriar o mito fundacional em suas celebrações, os congadeiros dão movimento à narrativa mitopoética num processo performativo que se coloca como elemento de “[...] apropriação e reconfiguração, invertendo, na dicção do sagrado, as posições de poder entre brancos e negros” (MARTINS, 2003, p. 75). Nesse contexto, a encruzilhada surge como elemento contingenciador da experiência mítica dos sujeitos no entremeamento entre as práticas do catolicismo e as formas de celebração africanas e indígenas,

³ Para maiores informações em torno do mito fundacional dos Congados, ver a tese Notas sobre o Corpo-Encruzilhada: entre o Ritual e a Cena.

fundamentados nas reminiscências dos ancestrais sagrados, preenchendo e inseminando a constituição de práticas religiosas pautadas em uma relação performativa que não camufla as opressões e contradições entre esses dois sistemas cosmológicos, mas, ao contrário, lhes dá voz.

É nessa direção que tenho afirmado que para perceber os congados como cultura de encruzilhadas é necessário realizar um processo de reformulação do pensamento que leve ao reconhecimento de que os diversos aspectos formadores das culturas congadeiras não podem ser observados por meio de perspectivas da hibridação ou da mestiçagem. Nessa direção, corroboro com a ideia de Jeremias Brasileiro (2016) quando afirma que há uma coexistência de elementos que, dotados de símbolos, signos e significados diferentes, foram organizados de modo a dar sentido à vida e às práticas dos sujeitos pertencentes aos grupos/guardas/ternos numa simbiose que restaura, a cada nova vivência dos rituais, os conflitos sócio-culturais vividos no período colonial e ainda encontrados nas teias da sociedade contemporânea.

As performances rituais dos Congados revelam essa memória sócio-histórica-cultural e desafia as práticas de opressão e repressão que tentam, ainda hoje, silenciar e apagar os rastros desses saberes que foram constituídos pelas resistências. A cada nova festa, a cada nova vivência das práticas performativas, acontece a restauração desse tempo mítico e ancestral que, de maneira espiralada, grafa e afirma a condição de luta dos sujeitos pertencentes a essa manifestação, que somente conseguiram sobreviver graças a essa prática de culto e celebração aos seus santos protetores.

Toda a memória ancestral que constitui a cosmologia do Congado é um saber instituído nos, pelos e desde os rituais performativos. Essa memória, juntamente com os demais elementos que compõem e estruturam a prática ritual, se constitui como um repertório de pensares-saberes-fazeres que fundamentam os conhecimentos produzidos pelos grupos e pelos sujeitos do passado e do presente, que ao longo do tempo contribuíram de maneira significativa para a permanência e transmissão desses saberes. É nessa direção que tenho apontado que os conhecimentos produzidos por estes grupos fazem parte de uma infinidade de procedimentos que estão baseados no saber da ancestralidade, no saber da experiência, no saber sensível e no saber incorporado.

Para além da dimensão cosmogônica suscitada pela encruzilhada, há uma dimensão prática que se estabelece na relação espaço-temporal em que a performance congadeira acontece. Os tradicionais giros, que correspondem principalmente aos momentos de levantamento do

mastro, da instalação do cortejo real, da procissão final e da entrega da coroa e da bandeira para os festeiros e mordomos da festa do próximo ano, são momentos peculiares onde podem ser observadas as conexões com relação ao espaço-tempo espiralado do congado. Na intenção de reviver a experiência dos ancestrais, os congadeiros do tempo atual cumprem a função ritual de restaurar o tempo-espaço mítico/memorial e reconstituem os passos dos congadeiros do passado. Nesse trajeto espacialmente rememorado, que apresenta uma circularidade em sua constituição, há também o curvilíneo retorno à dimensão do tempo ancestral, uma necessária volta que não vai ao passando em si, mas ao seu tempo memorial, retornando logo em seguida ao tempo atual (ao presente), numa contínua restauração da experiência performativa (sincronica e diacronicamente) para que os sujeitos do agora tenham a força necessária para seguir em frente. O desenho espiralado de espaço-tempo suscitado por Martins (1997; 2003) em relação à encruzilhada da cultura congadeira diz respeito, então, a essa capacidade que essas práticas e esses sujeitos possuem de apontar para diversas direções e não apenas para uma direção, como o tempo retilíneo propõe.

É na prática performativa do ritual que o congadeiro restaura e evoca a sua relação com a ancestralidade, espelhando-os em seu trajeto atual. Ao mesmo tempo em que cria essa interlocução com os seus ancestrais, os congadeiros de cada tempo vão imprimindo novos contornos, rematizando, recolorindo e remodelando as suas práticas, na certeza de que cada nova festa, cada novo ato ritual, cada nova experiência, é a oportunidade de demarcar outra vez esse espaço-tempo, ainda que as ações nunca sejam totalmente novas. Poeticamente, Leda Martins (2003) faz a seguinte observação sobre essa dimensão curvilínea do espaço-tempo da cultura congadeira:

Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a idéia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento (MARTINS, 2003, p. 79).

A reterritorialização espacial ocorre, como sugere Schechner (2012), quando um espaço ordinário é revisitado e transformado pela ação ritual. No caso do Congado, a performance ritual presentifica a memória ancestral e afirma a potência coletiva no agora, reconstituindo e restaurando a espacialidade ocupada durante os giros. Daí que estes espaços são preenchidos de significâncias peculiares e consagrados pelos santos cultuados por essa manifestação cultural, na medida em que a mesma trilha, o mesmo trajeto, o mesmo ponto espacial, é refeito/retomado “para sua honra e glória, amém!”.

Ao reconhecer as culturas congadeiras como culturas de encruzilhadas, formadas e caracterizadas pelas performatividades rituais e memoriais, num intenso processo de reterritorialização e de demarcação temporal (na sua condição espiralada), é possível postular que sua dimensão simbólica não se encontra presa ao passado, estando ancorada em uma relação de contínua reconstrução e reestruturação dos seus significados. À medida que, cultural e socialmente, esses sujeitos são impelidos a ressignificarem as suas práticas e ações a fim de garantirem a sobrevivência de sua manifestação, é inevitável que aconteça um processo de deslocamento que acrescente novas simbologias à cosmologia congadeira.

A compreensão das performances congadeiras como culturas de encruzilhadas gera um necessário e fundamental deslocamento da percepção das práticas performativas de seus rituais. É nessa perspectiva que tenho apontado o interesse em realizar o exercício de identificação dos elementos presentes nas práticas e discursos (coletivos e individuais) dos congadeiros (sejam eles sociais, políticos, e/ou estéticos), a fim de construir uma observação respeitosa e ética dos processos e práticas performativas desses rituais. Para tanto, compreendo que a dimensão da encruzilhada (epistêmica, política, cultural e simbólica) acontece nas performances dos Congados, necessariamente, pela implicação do corpo nos processos de performatização dos seus rituais.

Tenho sugerido que a abordagem para o reconhecimento do corpo como inscrição memorial e como discurso nas práticas performativas dos congadeiros é, portanto, a que compreende a sua organicidade como uma totalidade que envolve o pensar-saber-fazer-dizer grafados pela experiência da própria encruzilhada, na mesma medida em que se coloca como alternativa para os processos de demarcação e afirmação de uma identidade atravessada/entrecruzada pela diversidade polissêmica das relações políticas, sociais e culturais

na contemporaneidade, sendo, dessa maneira, resultado de um processo de descolonização do corpo.

O corpo é, portanto, elemento fundamental para se compreender as práticas performativas das culturas congadeiras. É por meio do corpo que os sujeitos/performers constituem as dinâmicas necessárias para evocar a encruzilhada durante a realização dos rituais na intenção de produzir práticas performativas que dialoguem com o universo das ancestralidades. Entendo, assim como sugere Ligiéro (2011), que os saberes-fazeres das manifestações culturais brasileiras não se constituem como conhecimentos em si se observados separadamente, já que os sentidos das práticas performativas são produzidos na medida em que os sujeitos/performers criam as relações e dinâmicas de interação com esses saberes durante a realização da própria prática performativa enquanto experiência vivida pelos sujeitos do Congado.

É nessa perspectiva que reconheço que nas práticas performativas congadeiras o corpo é o ponto central de convergência de todos os elementos simbólicos que compõem a cosmologia da manifestação. Por esse motivo é que tenho afirmado que o corpo do congadeiro é, em si, um corpo-encruzilhada.

O Corpo do Congadeiro é um Corpo-Encruzilhada

Nas práticas performativas dos Congados, o corpo-encruzilhada compõe um “todo corporal” indizível e inseparável que comporta uma experiência sensível e incorporada. Essa experiência é um reflexo da cosmologia congadeira (mítica e ritual), baseada no saber ancestral e memorial que fundamenta as práticas performativas que constituem as encruzilhadas dessa cultura.

Ao afirmar que o corpo-encruzilhada é uma metáfora constituída a partir dos atravessamentos/entrecruzamentos que constituem as experiências dos sujeitos nas relações empreendidas a partir da ancestralidade e do tempo-espaço espiralado, constituindo a dimensão simbólica da cosmologia do grupo/comunidade/sociedade e expressa por meio das práticas performativas, entendo que ele (o corpo-encruzilhada) se processa como elemento fundamental nos rituais congadeiros. É nessa perspectiva que venho afirmando que a percepção das corporalidades nas práticas performativas congadeiras se refere à produção de um saber que

suscita a subversão das ordens oficiais estabelecidas no contexto social e provoca uma reflexão em torno da dimensão descolonial.

Compreender o corpo do congadeiro como um corpo-encruzilhada é admitir as possibilidades de percepção das metáforas corporais que surgem ao longo do processo de produção das práticas performativas nos rituais festivos, assim como postulado por Graziela Rodrigues (1997) em sua teoria sobre o Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), onde aborda, entre outras temáticas, a ideia de Anatomia Simbólica⁴. A esse respeito, já suscitei a existência de corporalidades diversas que se encontram presentes nos processos de formulação das performatividades congadeiras, como, por exemplo, na elaboração das ideias de **corpo raiz**, **corpo tambor**, **corpo bandeira** e **corpo mastro**⁵. Nessa direção, a tentativa de organização de parâmetros que permitam olhar o corpo do congadeiro no ato de sua performance ritual e, a partir daí, desenvolver uma leitura em torno de suas corporalidades deve estar alinhada à compreensão de que ela se refere a uma percepção particular da experiência performativa nesse contexto espacial, temporal e histórico, sem, contudo, estar limitado a ele.

O corpo do congadeiro é um produto simbólico da relação entre corpo, espaço, tempo e encruzilhada. Ele é o elemento central de convergência das encruzilhadas culturais, o ponto nodal dos diversos cruzamentos simbólicos que constituem os saberes-fazeres da cosmologia do Congado. Quando em situação performativa, é possível perceber a dinâmica de constituição de saberes que são continuamente organizados em relação às corporalidades e que estão em constante movimento de transcrição. É no corpo em estado performativo que pode ser observado a presença dos elementos/símbolos/signos que compõem as práticas rituais dos congadeiros, como o movimento, a voz, as roupas, os adereços, os adornos e os instrumentos musicais. O meu interesse, nesse momento, está em pensar dois desses elementos/símbolos/signos: a voz e o movimento.

A voz está intimamente associada à palavra vocalizada. Nos rituais performativos dos congadeiros, a palavra ressoa como prece, reza, oração e canto, e em todas elas a dimensão espiritual, mágica e ancestral são fundamentais para o reconhecimento do comprometimento do

⁴ Para maiores informações acerca do estudo sobre Anatomia Simbólica, ver: RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

⁵ Para maiores detalhes sobre essa questão específica das corporalidades aqui suscitadas, retomar a leitura da tese Notas sobre o Corpo-Encruzilhada: entre o ritual e a cena.

sujeito com a palavra enunciada. Na cultura congadeira a palavra tem função primordial para manutenção e transmissão dos discursos e saberes produzidos no seio da manifestação, na medida em que há, de um lado, o comprometimento coletivo em torno da preservação de sua estrutura sistêmica e simbólica, e de outro, a obrigação moral com os ancestrais no que se refere à transmissão dos saberes produzidos pela manifestação por meio da oralidade, sendo que este processo acontece no próprio ato performativo, não como imitação sem critério, mas como incorporação dos preceitos, saberes e valores éticos e estéticos que constituem a cosmologia do grupo.

A partir das considerações de Hampaté Bâ (2010) em torno dos estudos sobre as oralidades africanas, é possível afirmar que o congadeiro, em termos performativos, *é* a palavra que profere, assim como a palavra enunciada representa exatamente aquilo que ele *é*. O dito e o feito são, por excelência, expressão do pensamento e do saber que está contido na palavra enunciada. Assim, ela (a palavra) não é proferida sem a prudência necessária para lidar com os diversos vetores e forças mágicas e espirituais contidas em sua constituição. Um congadeiro, especialmente aqueles que ocupam as funções de mestre e/ou contramestres, sabe exatamente o momento de proferir um canto, uma reza, uma prece, um enunciado qualquer que oriente os demais sujeitos do seu grupo na direção correta da caminhada.

A voz é, portanto, elemento fundamental nas práticas performativas dos rituais congadeiros. Tomando emprestado o termo utilizado por Zumthor (2010), ela é uma “memória-em-ato” preenchida de valores simbólicos que, além de comunicar, tem o poder mágico de tocar o interior do ouvinte. Ao verbalizar o seu canto/reza/prece, o congadeiro alcança os demais sujeitos, criando uma interlocução de sentidos ou sem sentidos com as corporalidades tanto dos demais sujeitos pertencentes à congada, quanto da audiência que se faz presente nos momentos da festa e de seus atos performativos.



FIG. 01 – Uso das Vocalidades durante a realização dos rituais/festejos congadeiros na cidade de Bocaiúva/MG.
 Fonte: Coleta em pesquisa de campo de Jarbas Siqueira Ramos – 2016.

Já o movimento é resultado do processo de interlocução entre as práticas corporais cotidianas e as práticas corporais dos tempos festivos, ou extracotidianas. A vivência corporal dos símbolos, signos e significados vão constituindo uma maneira particular de utilização do corpo nas práticas performativas que pode ser percebida durante os momentos de produção das danças. Vale ressaltar que não estou falando aqui de movimentos coreográficos, mas de estados corporais que, na medida em que realizam as ações, se movem de determinada maneira a produzir e/ou emitir um determinado significado constituinte da cosmologia da própria manifestação.

O mover-se é uma prática complexa em relação ao corpo do congadeiro. Ele (o movimento) se processa de diferentes maneiras durante a prática performativa, pois cada

momento do ritual pede um tipo de postura e movimento específico do corpo. A constituição do aprendizado do movimento refere-se também a um processo de incorporação dos saberes-fazeres da manifestação no ato da experiência ritual. Na medida em que compreendem os aspectos simbólicos contidos no movimento, os congadeiros vão criando particularidades em suas formas de se mover, gerando, assim, corporalidades diversas ainda que sobre a mesma direção simbólica.

A experiência do movimento corporal, ou das dinâmicas corporais como postulou Eloísa Domenicci (2009), no ritual congadeiro se mostra movediça, instável, imprecisa e cheia de surpresas. É exatamente essa imprecisão da experiência do mover-se que provoca os deslocamentos necessários para a produção de novos sentidos para a vivência do corpo na realização do ritual. São esses deslocamentos e a impossibilidade de delimitá-los por uma única e exclusiva lógica, que constroem as movências⁶ no corpo do congadeiro. Essas movências produzem modos distintos e peculiares de organização do corpo em estado performativo, onde podem ser percebidos o movimento simbólico de transição e transcrição dos seus saberes, na medida em que o corpo em movimento passa a ser um corpo- encruzilhada movediço. Assim, conforme os saberes são restaurados e reconstituídos na ação ritual, vão sendo determinadas as estruturas e processos de transposição e interlocução do sentido atribuído ao corpo na própria experiência do ato performativo.

⁶ A esse respeito o leitor pode retornar à leitura da Parte II dessa tese.



FIG. 02 – Movimento corporal durante a realização dos rituais/festejos congadeiros na cidade de Bocaiúva/MG.
Fonte: Coleta em pesquisa de campo de Jarbas Siqueira Ramos – 2016.

É importante entender que essas dimensões não ocorrem separadamente durante os atos performativos. Elas se dão ao mesmo tempo e numa mesma direção: a realização da ação performativa durante o ritual congadeiro. É nesse sentido que tenho observado e afirmado que o corpo do congadeiro é um complexo sistema simbólico mediado pela encruzilhada, ou simplesmente um corpo-encruzilhada.

Retomando a discussão sobre o corpo do congadeiro como corpo-encruzilhada, entendo que ele inscreve saberes particulares que podem ser percebidos a partir dos diversos elementos ligados à memória discursiva desses sujeitos. Trata-se, como assevera Martins (1997; 2003), de uma grafia performática traçada pela voz e pelo movimento durante os processos rituais que vão constituindo, a partir dos saberes-fazer ancorados pela ancestralidade, as estruturas formativas dos congadeiros do presente, das suas práticas performativas e de suas representações simbólicas. A essa grafia a autora denominou *oralitura*. Em seu trabalho, ela propõe a seguinte formulação conceitual para essa terminologia:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que ele sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo (MARTINS, 2003, p. 81).

A noção de oralitura funciona para Leda Martins (1997; 2003) assim como a ideia de corpo-encruzilhada tem sido para mim: um mecanismo capaz de ampliar a percepção das corporalidades (especialmente no que se refere a voz e movimento) nas práticas performativas dos Congados, atribuindo um horizonte epistêmico, político, social, cultural, ético e estético vinculado à experiência descolonial e que apresenta uma perspectiva que assume as dimensões particulares e peculiares da inscrição/grafia do corpo/voz no tempo-espaço espiralado, como meio de valorizar o discurso semântico e simbólico constituído na própria ação performativa dos sujeitos pertencentes a essa manifestação.

Nessa perspectiva, o corpo do congadeiro como corpo-encruzilhada é, portanto, resultado do processo de inscrição das experiências vividas pelos sujeitos que foram grafadas histórica, social e culturalmente nas suas corporalidades, constituindo um complexo sistema de símbolos, signos, significados, significantes e significações que distinguem, de modo peculiar e específico, a identidade de cada sujeito no contexto congadeiro. À medida que vão ganhando sentido, tornando-se incorporadas, essas corporalidades vão se constituindo como saberes validados pela coletividade a partir da própria experiência vivida no contexto particular de cada manifestação cultural congadeira. Nessa direção, o corpo-encruzilhada do congadeiro constitui um conjunto de saberes incorporados que são peculiares a cada forma ou elemento de atravessamento/entrecruzamento que acontece na experiência ritual. É, portanto, um saber pessoal, particular e intransferível, que se constitui como discurso descolonial por sua própria representação durante as práticas performativas rituais, respeitando a particularidade de cada grupo e de cada modo de expressão.

Em outra direção, ainda que haja, na dimensão performativa do corpo do congadeiro, espaço para a produção de novos significados na interlocução com os saberes-fazeres tradicionais da manifestação cultural, os congadeiros entendem perfeitamente o limite das possibilidades de alternância e transformação da tradição. Nessa direção, mesmo que cada sujeito

produza de maneira particular e peculiar a sua forma de expressão na prática performativa, a sua ação está vinculada tanto à função que executa no grupo, quanto ao lugar que ocupa durante a realização do ritual e, também, em relação ao tempo de vivência da experiência congadeira. Assim, é possível afirmar que o corpo do congadeiro é (em performance) nunca o mesmo, ainda que esteja sempre produzindo comportamentos restaurados.

Outra questão que é suscitada pelo reconhecimento do corpo do congadeiro como corpo-encruzilhada é a ideia de que a experiência performativa do ritual cria o entre-lugar como espaço transcriado da memória e da ação performativa entre o tempo dos ancestrais e o tempo do presente. Ele é o ponto nodal e tangencial da performance congadeira, o espaço simbólico que se constitui na medida em que acontece a experiência performativa. Nesse contexto, o corpo do congadeiro é o lócus por onde são atravessados todos os elementos que constituem a cosmovisão do grupo. Como já disse, essa relação se caracteriza pela presença de um tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma *gnosis* em um movimento que aponta para diferentes direções e que propicia um retorno às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o desvelamento do futuro.

O corpo-encruzilhada é, portanto, uma possibilidade de compreensão dos sentidos atribuídos à experiência do ritual congadeiro pela via das corporalidades. Entendo aqui que ao falar das corporalidades congadeiras estou remetendo aos pensadores africanos que compreendem o corpo como local privilegiado da memória inscrita por meio dos gestos constitutivos de sua experiência vivida. No caso do Congado, assim como assevera Martins (2003, p. 81), esse corpo “não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado”.

Considerações Finais

Ao pensar a noção de corpo-encruzilhada nas práticas performativas dos Congados como meio de se atribuir sentidos à experiência performativa-ritual, e entendendo a necessária percepção das peculiaridades dos saberes-fazer incorporados na prática específica de cada sujeito/grupo como referências para interpretar e etnografar a maneira como os atravessamentos/entrecruzamentos se dão na relação performativa do corpo do congadeiro no

ritual, julgo fundamental que o processo interpretativo das corporalidades congadeiras aconteça a partir de uma experiência específica, sem a pretensão de criar generalizações em torno dos atributos e práticas performativas.

Nestes termos, é possível perceber como o corpo de cada congadeiro lida com os atravessamentos/entrecruzamentos que se dão nas encruzilhadas dessa manifestação e tornam-se perceptíveis durante a realização do ritual. O corpo aciona de modo bastante inteligente e sagaz os espaços, as dinâmicas, os momentos e as possibilidades de transitar entre tempos e espaços distintos, criando volteios espiralados entre o passado e o presente. Essa capacidade de lidar com o “inesperado” e com o “novo” é que fazem com que exista um estado de presença e prontidão para o ato performativo do ritual.

Entender as dinâmicas nas corporalidades dos congadeiros e atribuir-lhes um sentido de acordo com o que tenho aventado em relação ao corpo-encruzilhada é o desejo que tenho cultivado, principalmente por compreender que o entendimento dessas dinâmicas é que constituem os caminhos para a interlocução entre as práticas rituais e as artes da cena. Mas isso já é uma questão para outro momento.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A festa do santo de preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

DOMENICI, Eloísa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. In: **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança. Nº. 23, out. 2009. Salvador/BA: UFBA/PPGAC, 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Lourênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 1968.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador/BA: EDUFBA, 2008.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). **História Geral da África I: Metodologia e Pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010.

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

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **Notas sobre o corpo-encruzilhada**: entre o ritual e a cena. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. 296f.

_____. O corpo-encruzilhada como experiência performativa no ritual congadeiro. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. v. 7, nº 2, 2017. p. 296-315.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2003, ano 11, nº. 12, p. 25-50.

_____. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Organização de Zeca Ligiéro. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior et. al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção e leitura**. 2ª ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify: 2007.



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



Batuque: Reflexões sobre a performatividade do corpo em transe

“Batuque”: Reflexions about the performativity of the body in trance

Marcos Vinícius Caye Lara¹

Resumo

Neste artigo procura-se contextualizar e apresentar o Batuque, religião presente no Rio Grande do Sul, em seus aspectos históricos, estéticos e performativos. Esta contextualização visa oferecer um panorama da cultura escolhida pelo autor como fonte de pesquisa do transe em arte. As reflexões deste artigo partem, principalmente, da pesquisa de campo e análise comparada de processos artísticos individuais do autor em relação aos processos vividos pelos participantes da cultura em questão. Busca-se, assim, dialogar com alguns autores como Corrêa, Grotowski, Icle e Campo para abordar a dimensão do transe em arte.

Palavras-chaves: corpo, estado alterado de consciência, performance.

Resumen

Este artículo pretende contextualizar y presentar el Batuque, religión presente no Rio Grande do Sul, en sus aspectos histórico, estético y performativo. Esta contextualización tiene como objetivo proporcionar una visión general de la cultura elegido por el autor como una fuente de la investigación del transe en la arte. Las reflexiones de este artículo parten principalmente del investigación de campo y el análisis comparativo de los procesos artísticos individuales del autor en relación con los procesos experimentados por los participantes en esta cultura. El objetivo es dialogar con algunos autores como Correa, Grotowski, Icle y Campo para abordar el ámbito del transe en la arte.

Palabras clave: cuerpo, estado alterado de conciencia, performance.

Abstract

This paper aims to introduce the “Batuque”, a religion present in Rio Grande do Sul, in its historical, aesthetical and performative aspects as a background for the discussion of the trance in the arts. The proposed discussion is based on the field work and comparative analysis of artistic processes conducted by the author himself and experiences from the people linked to the cultural context mentioned above. In addition to that, it will be addressed concepts from Corrêa, Grotowski, Icle and Campo in order to discuss the trance in the arts.

Keywords: body, altered state of consciousness, performance.

¹ Marcos Vinícius Caye Lara é Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, na linha de Arte e Cultura com escopo de pesquisa em performance arte, finalizado em 2015 sob orientação da Prof^{ra}. Dra. Gisela Reis Biancalana e Graduado em Artes Cênicas pela mesma instituição. Atualmente é professor substituto do Departamento de Artes Cênicas da UFSM. Além de performer atua, também como ator e diretor de teatro, tendo produzido obras através da pesquisa sobre os Ritos do Batuque. marcoscaye@hotmail.com.

Breve contextualização do *locus* de investigação

O Batuque do Rio Grande do Sul é uma religião que tem suas raízes na África. Portanto, para entender as origens do Batuque no Brasil, foi necessário olhar para os acontecimentos que ocorreram durante o período escravista que acabaram por misturar inúmeras culturas africanas em um imenso território político e diversificado. Norton Corrêa (2006) expõe um panorama muito amplo das origens do Batuque, abordando algumas formas de tentar remontar suas raízes. O que fica claro em seu texto é que a religião conhecida hoje como Batuque é uma hibridação de diversos ritos africanos, muito semelhantes, que se mesclaram no Rio Grande do Sul.

No que se refere aos povos que originaram essa religião em solo brasileiro, eles pertencem a dois grupos oriundos da África. Estes grupos são os Bantos, que compreendem a atual região do Congo, Moçambique e Angola e os sudaneses que compreendem, atualmente, os países da Nigéria e República do Benin. Os grupos receberam denominações e classificações que eram feitas na época escravista no Brasil, de acordo com o local de origem do escravo. Estas classificações podem ser generalistas, pois são “um guarda-chuva sob o qual são abrigados grupos diversos com tipos de cultura bastante diversos, também” (CORRÊA, 2006, p.39). A hipótese de Corrêa é que a origem do Batuque pertença ao grupo dos sudaneses, embora, na história do Rio Grande do Sul, o registro da presença de escravos advindos dos povos Bantos é muito maior que a de sudaneses. Assim, o rito do Batuque apresenta muitas semelhanças com alguns ritos afro-brasileiros de origem sudanesa como a exemplo o Xangô de Pernambuco.

É visto, através dos documentos apresentados por Corrêa, que a presença dos sudaneses deu-se em maior número nos municípios de Rio Grande e Pelotas tendo surgido, nestas cidades os primeiros templos desta religião por volta de 1833-1859 (CORRÊA, 2006, p.49). Com o passar dos anos, nas décadas finais do século XIX, devido a motivos econômicos dos senhores de escravos, os batuqueiros destes dois municípios são vendidos e transportados para outras cidades do estado disseminando, assim, esta religião. Desta maneira, no Batuque há a presença de diferentes “lados” (CORRÊA, 2006, p.50) da religião. Tais lados correspondem a diferentes grupos tribais que pertenciam à região que hoje se localiza a Nigéria e o Benin. Estes lados são chamados de nações, que denominam certo modo de fazer o ritual, cada um com suas especificidades.

Os grupos tribais que originaram estas diferentes práticas dentro da mesma nomenclatura “Batuque” são o Oió, Jexá (ou Ijexá), Jejê, Nagô, Cabinda, Oiá. É possível que este último

inexista atualmente. Todas estas práticas possuíam seus ritos antigos em territórios africanos. Devido ao tráfico negreiro elas encontram, no Rio Grande do Sul, seu novo solo de pertencimento.

Estas nações cultuam os Orixás, divindades que personificam as forças da natureza, e cada um rege determinado aspecto do mundo. São doze Orixás que se dividem em diversas qualidades, sendo eles: Bará, Ogun, Iansã, Xangô, Odé, Otim, Obá, Ossanha, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Para cada uma destas forças da natureza existem cultos específicos, oferendas, cantos, danças, cores, representações sensíveis, entre tantas outras que fazem parte de seu universo cultural e de identificação.

Há uma riqueza ancestral que faz parte da construção cultural do brasileiro. Essa ancestralidade se faz presente no cotidiano. Há todo um repertório de corporeidades que se expandem para além do rito religioso estudado e fazem parte do cotidiano das comunidades. Suas formas, costumes, cantos, danças, dentre outros, estão presentes na culinária, nas festas populares, nas roupas, na música, entre outros. Acredita-se que esta riqueza de formas e de corporeidades podem ser dinamizadas e retrabalhadas em arte podendo se tornar um material rico de pesquisa para os artistas. Elas podem despertar novas possibilidades de ação, corporeidades, formas, imagens, pensamentos, relações com a arte e com o outro para ir além do que é está estabelecido pela cultura vigente.

Os cantos em Ioruba também estão presentes em todos os rituais desta religião, bem como o toque do tambor, instrumento primordial do Batuque. Vale ressaltar que o Batuque possui diversos ritos e que, nesta pesquisa, focou-se naquele que se julga ser o mais importante para pensar a relação entre arte, corpo, performance e rito: o Xirê, a festa pública. Justifica-se a escolha desta manifestação em especial, pois o corpo dos fiéis torna-se performativo. Esses corpos adquirem um modo de agir muito particular que tem, em muitos aspectos, contribuído para a prática de preparação em performance do autor.

O xirê, a festa performativa

O Xirê (Figura 1) é uma das principais festas pertencentes ao ciclo anual desta religiosidade. Os *Orín* (canto/música) são os que conduzem a festividade através de seu canto e do toque no tambor ilú e no agê. Os fiéis dançam em roda de acordo com cada *Orín*, para cada reza há uma determinada dança. A roda que conduz o Batuque tem sentido anti-horário e, assim,

evoca o passado, a ancestralidade e seu fluxo de movimento nunca deve parar. No centro deste círculo está reservado o espaço para os corpos em transe dançarem. Conforme a festividade ocorre, os fiéis creem que são possuídos pelas divindades, ou seja, são ocupados pelos Orixás.

A ocupação é a definição que eles utilizam para nomear o fenômeno supracitado. Nesta manifestação religiosa, os devotos não podem saber que se ocupam dos Orixás. Para eles há um lapso de memória que não os deixa dar-se conta que tiveram o corpo ocupado pelo Orixá e que dançaram a noite inteira, em torno de quatro até seis horas, como divindade. Não se fala em incorporação, diferentemente de outras vertentes religiosas africanas devido a esse fenômeno particular do Batuque. Por este motivo, e em respeito a esta tradição cultural pesquisada, não será colocada nenhuma foto de pessoas ocupadas, já que é proibido fotografar o rito a partir do momento em que isto acontece.



Figura 1 - Sociedade Beneficente Reino de Oxum Epandá, 2013.
Cruz Alta/RS, 2013.
Arquivo Pessoal do autor.

Quando ocupados, os fiéis, geralmente, saem dançando ou girando. Há uma brusca mudança de comportamento que marca o antes e o depois do transe. Essa brusca mudança pode ser o giro ou, então, um solavanco a partir do quadril ou, então, um tremor da cabeça como se fizesse “não” com ela. Estas ações são, geralmente, acompanhadas por sons particulares de cada Orixá, alguns gritam ou riem, outros gemem ou fazem barulhos contínuos de animais. Muitas vezes os lábios se contraem formando um bico ou uma meia lua para baixo, o olhar baixa e as pálpebras ficam semicerradas. Após estas transformações visíveis do corpo que caracterizam o antes e o depois do transe, as divindades começam a participar da festividade de diversas maneiras sendo a principal delas a dança.

Na Figura 1 apresentada o círculo central está vazio, ou seja, não há nenhum fiel ocupado. A partir do fenômeno da possessão, para além das transformações faciais visíveis, há, também, a mudança do comportamento do fiel que assume nova corporeidade. Esta corporeidade canta e dança no espaço de maneira diferente da anterior, de quando não estava “ocupado” e, então, o centro da roda é tomado por ele. Para esclarecer a acepção do termo corporeidade, neste estudo, reporta-se às palavras de Biancalana (2010, p.10), para a autora: “A corporeidade é marcada pelas diferentes formas de expressão e comunicação de cada um, inserida em sua cultura e dotada de diferentes funções, objetivos, sonoridades, enfim, um arsenal de códigos, posturas, línguas, compondo milhares de possibilidades”.

Deste modo, a corporeidade do fiel na dança do ocupado difere muito daquela praticada pelos outros fiéis que dançam na borda da roda. A dança do ocupado apresenta outro modo de expressão/comunicação que é moldado pelos elementos da cultura. Embora a dança tenha os mesmos princípios, o fiel em transe possui muito mais liberdade para usar da simbologia dos gestos. A energia que ele despense para fazer isso também, aparentemente, é muito maior que a do fiel não ocupado.

As danças dos Orixás têm como função reviver os mitos das entidades, localizadas num passado remoto, ancestral. Cada corpo em transe utiliza-se dos códigos e símbolos próprios da cultura para elaborar a sua própria dança, não há coreografias. Embora haja padrões de símbolos nos gestos e ações dos fiéis ocupados, cada dança é individual e quem orquestra as simbologias é o próprio corpo em transe. Não há sequências de movimento a seguir, somente símbolos culturais a concatenar livremente que são regidos pelo rito.

Tais símbolos estão presentes na sabedoria coletiva dos praticantes do rito, todos os fiéis que dançam na corrente da roda seguem uma mesma gestualidade, padrão. Na dança de Ogum, por exemplo, as mãos e os braços simbolizam duas espadas se chocando; na dança de Iansã as mãos representam leques, espada e relho. Para cada Orixá há uma dança em que os gestos retomam características da entidade. Entretanto, há diferença na dança do fiel considerado em transe e do fiel em estado normal,

os primeiros que ficam no meio do salão, acentuam muito mais os gestos e movimentos coreográficos. Isto poderia ser atribuído ao fato de que, enquanto os humanos apenas imitam tais gestos, os Orixás os vivenciam, à medida que são, por excelência, as próprias entidades que os originam. (CORRÊA, 2006, p.231)

Surge, assim, uma nova corporeidade que difere o fiel em transe. O fiel é “ocupado” pela dança em dança. Ele não age mais cotidianamente. Há uma simbologia de base que estrutura o ritual e a dança daqueles que estão ocupados para ir além do gesto e do movimento numa qualidade de presença destacada diferente daquela dos não ocupados. Esses gestos tornam-se ações, os braços não simbolizam espadas, parecem ser espadas. Eles se envolvem totalmente na dança e as vivenciam. Há um envolvimento total do corpo e da mente que guia o movimento. A forma com que o fiel em transe concatena e ressignifica constantemente seu dialeto corporal está longe da significação racional e da decifração do código, é algo muito mais sensorial e emocional. O movimento concretiza o invisível, o mítico, o remoto que pertencem ao imaginário dos fiéis.

Perspectivas do transe em rito

Para Corrêa (2006, p. 203-205) há uma diferença entre transe e possessão. O transe seria, para ele, um estado pré-possessão. A possessão é o momento em que a cultura se manifesta no corpo, ou seja, a partir do momento em que o fiel começa a manifestar o comportamento do Orixá. É quando ele não age mais cotidianamente no espaço do ritual, quando adquire uma nova corporeidade produzida pelo contexto cultural. A corporeidade “é fruto das produções e manifestações culturais, de uma época, de um local e resulta da maneira de sentir, de pensar e de agir do grupo social a que pertence” (BIANCALANA, 2010, p.10). Desta forma, um fiel que atinge o estado de transe passa pelo processo de construção dessa corporeidade performativa construída pela inserção na cultura e é por isso que, muitas vezes, os Orixás são ensinados a se portar em terra, já que a divindade vem crua como uma energia não modulada, segundo os fiéis.

A divindade é modulada pelas formas produzidas culturalmente. É através dos elementos da cultura compartilhada que a corporeidade irá se instaurar. Já o transe precede a possessão e é nas palavras de Campo (2014, p. 79) “um fenômeno possível do cérebro humano”, ele argumenta baseado em diversos autores da neurociência que tal capacidade humana pode ser de natureza evolutiva estando aí à explicação dos diferentes níveis de transe possíveis de serem experimentados seja em um nível mais ordinário como em estado de arte, ou, então, em nível religioso chegando até o seu ápice: a possessão com perda de memória recente. Assim, para efeitos de comparação, o transe é uma pré-disposição do fiel para tomar a corporeidade advinda daquele universo cultural, ou para receber o conteúdo místico. Essa pré-disposição psicofísica é desperta pelo “meio ambiente: toques de tambor, cânticos, os exercícios físicos feitos na dança, a pressão do grupo, que deseja a presença de mais orixá” (CORREA, 2006, p.202).

Acredita-se que o transe possa ser experimentado fora do contexto ritual. Ele pode ocorrer em arte e adequado às funções e objetivos artísticos, assim como apontam diversos autores que serão abordados mais adiante. O transe como um estado de consciência anterior a modulação e concretização de formas culturais pode ser eficaz para um performer que deve estar atento ao que vai emitir e elaborar simbolicamente com o corpo. Assim, é um estado mental que fica a espera de um desenvolvimento corporal. É o estado de prontidão intrínseco nas proposições acerca do corpo do ator. É a partir do estado que o corpo se modulará, que as ações se realizarão. Isso tudo depende do contato com o outro, com o contexto da performance e do local em que se está. Por isso, um performer nunca fará a mesma ação, embora realize a mesma performance, pois a ação muda de acordo com o contexto e com circunstâncias diversas. O que permite o desenvolvimento da ação no aqui e no agora e em direção aquilo que se pretendeu para a obra é o estado que aqui evidencia-se.

Essa forma de lidar com o corpo, se apresenta também na cultura em questão. O rito sempre é o mesmo, mas o que o fiel ocupado faz nem sempre é igual. A ação dele depende de diversas situações e mesmo parecendo que o fiel faça sempre as mesmas coisas em transe este pensamento não será verdadeiro, pois cada rito é um acontecimento. A estrutura do ritual é a mesma, mas cada vez realizado propõe inúmeras outras possibilidades de acontecimentos.

Assim, o transe é um estado mental, e apresenta indícios no corpo do fiel. Esses indícios podem ter estímulos, impulsos orgânicos que surgem e independem da cultura em que se está. A possessão modula este estado, canaliza o estado para os objetivos e funções da manifestação

cultural/religiosa. Por isso, para Corrêa, alguns fiéis entram em transe e saem dele muito rapidamente, pois o fenômeno acontece, os indícios do estado surgem, mas muitas vezes, a modulação do estado não acontece, ou, segundo ele, o fenômeno místico não acontece. Ou seja, o Orixá não ocupa de fato o corpo do fiel, somente o “ronda” (CORRÊA, 2006, p.204), o fenômeno não se completa nos âmbitos metafísicos.

Assim, o transe é um estado que propicia que o Orixá se manifeste e ele só se manifestará através da instauração completa dos componentes culturais e místicos. O transe é o estado que prepara o corpo para que o Orixá ocupe-o. Corrêa (2006, p.203) distingue esse processo nesses dois fenômenos a fim de esclarecer que o transe está presente em muitas culturas e que, não necessariamente, tenha que haver uma entidade externa ao corpo para o transe ocorrer. Para ele o transe não necessita de uma possessão. Mas a possessão necessita de um estado de transe. Um estado que modifique as estruturas mentais dos indivíduos. Um estado que produza um vazio² para, então, ser preenchido pelo fenômeno da possessão. Assim, discute-se aqui, somente esse pré-estado, pois discutir possessão é um fenômeno místico desnecessário para esta pesquisa.

O transe, na festa do Xirê, é provocado para além dos fenômenos metafísicos. O transe é provocado pelos elementos do ritual que ativam o corpo dos fiéis. Dançar e cantar propõe outro modo do corpo estar no espaço, despertando-o para exercer outras funções através dele. Assim, se produz um corpo performativo que não é do cotidiano. Mesmo os fiéis que não são ocupados pelos Orixás dançam e cantam e, também, mas em menor grau, aproveitam dos efeitos que o tambor, a dança e o canto produzem em seus corpos. Eles, por sua vez, também estão despertos. Estar em festa contagia, produz novas presenças e novos modos de estar no espaço. A corporeidade também muda para estes fiéis que não estão ocupados, pois retomando Biancalana (2010, p.10) “os processos de socialização são grandes motivadores da corporeidade humana e impulsionam o desenvolvimento de inúmeras possibilidades diversificadas”.

Perspectivas do transe em arte

² O vazio que me refiro aqui é um vazio de formas. Este vazio produz a disponibilidade para a modulação para a construção de uma forma corporal. Em minhas pesquisas de campo presenciei a chegada de um Orixá pela primeira vez em um fiel. E, de fato, nada acontece se o Orixá não for ensinado a se portar. O corpo do fiel fica “disponível para...”. Para algo acontecer. O que irá acontecer vai depender do preenchimento de formas culturais naquele corpo em estado de vazio.

Esse estado corporal do transe já foi e ainda é investigado por alguns teóricos das artes da cena, justamente por apresentar algumas qualidades performativas que modulam o corpo para outro modo de estar em vida. Grotowski (1982), Campo (2014) e Icle (2006) que bebem nas fontes do primeiro, são alguns destes pesquisadores cujas abordagens ajudam a compreender este estado em arte.

Durante sua pesquisa no teatro das fontes, Grotowski investigou o Vodou, religiosidade presente no Haiti, advinda, também, da diáspora africana. No Vodou a cultura do transe³ também está presente e, assim como no Batuque, os fiéis são possuídos pelos Orixás. A pesquisa de Grotowski, nessa religiosidade, é extensamente teorizada no “*Tecniche Originarie Dell’Attore*” (1982), um conjunto de textos que tecem considerações sobre o transe e que julgo serem pertinentes a este momento. Vale colocar que, para Grotowski, talvez por questões terminológicas, a possessão é o fenômeno religioso e o transe algo que também se aplica aos fenômenos artísticos.

Grotowski (1982, p.9) apresenta dois entendimentos do transe. O primeiro teria haver com a desconcentração psicológica. Já o segundo associa o transe a uma forma extrema de concentração e, para exemplificar, ele apresenta, em palavras, a imagem de um ator no qual há uma energia especial, algo que não está somente presente nas suas ações, mas que advém da energia que ele emana:

Em outras teorias, diz-se que o transe é a forma extrema de concentração. Mas, em qualquer caso, dizemos que assistir um ator, durante um espetáculo, o que ele faz é muito claro, muito nítido, o processo orgânico é visível, não há desordem, tudo vem de forma clara e muito forte, é forte porque ele lança a sugestão. Pode-se dizer que ele está hipnotizando as pessoas. Então, naquele momento, muitas pessoas que o olham, veem que ainda há algo lá de desconhecido, que não é apenas organicidade e articulação. Há algo mais, um fenômeno, digamos energético que é muito poderoso, então é dito: "Esse ator está em transe". (Tradução do autor)

Tais qualidades corporais do ator em cena e do seu efeito energético também são verificáveis no fiel em transe do Batuque. O fiel em transe possui articulação dos gestos culturais, possui a organicidade, a força, e a energia “mística” desconhecida habitando seu corpo. Grotowski denomina os dois tipos de transe apontados acima como o *sano* (sadio) e o *malsano* (doentio). A grande diferença entre os dois está no fator concentração. O transe sadio se caracteriza pela extrema concentração que configura uma “consciência transparente”, “um estado

³ Corrêa (2006, p.204) explica que o Brasil possui a “cultura do transe” assim como outras sociedades. A cultura do transe não existe em todas as culturas e nas que existe legitima o ato.

de alerta”, “vigilante” (GROTOWSKI, 1982, p.10-11). “Se uma mosca passar pelo espaço em que age, ele [o agente] saberá que uma mosca passou” (tradução do autor). Já o transe doentio possui uma desordem, é caótico, não há concentração. Percebe-se que o transe do Batuque assemelha-se com o que Grotowski diz sobre o transe saudável e, por isso, será explanado somente sobre esse. Assim, pode-se aproximar o estado de transe saudável verificado por Grotowski nos atores e nos praticantes do rito Vodou, também, nos fiéis em transe do Batuque.

Icle (2006) se aproxima desta abordagem de Grotowski. Para ele o transe do ator é posto em perspectiva ao transe do xamã. Ele coloca que o êxtase xamânico é um fenômeno de centralização da consciência de si, que mente e corpo se unem na experiência consciente e rompem com a linearidade do pensamento racional do cotidiano. É um estado de concentração, de atenção e plenitude. É trabalhar com um “nível mais elaborado da consciência” (2006, p.69).

Frisa-se que essa relação que se faz não quer dizer que dê conta de explicar o fenômeno religioso, é apenas uma suposição ou imagem para entender alguns processos mentais do performer. Nem é essa a intenção deste artigo. Assim como Icle (2006, pp.67-68) a intenção aqui não é

fazer qualquer tipo de comparação científica, histórica ou psicológica. Também não importa, para os objetivos deste trabalho, se existem ligações entre essas duas atividades. No entanto, a ideia de xamã como uma metáfora pode ajudar na compreensão daquilo que estou caracterizando como consciência extracotidiana [...]

Ao relacionar tais abordagens do transe com o que se vê no Batuque percebe-se que os ocupados pelo Orixá possuem um estado de prontidão corporal para além do cotidiano e isto é verificável com atos extremamente simples. Muitas vezes, os salões onde são realizados os Xirês são muito pequenos e há muitos fiéis em transe para pouco espaço. Entretanto, a organização do espaço se mantém, não há desordem, os corpos não se chocam, não se amontoam, ninguém cai, há uma harmonia no ambiente. Os fiéis possuem este estado de vigilância corporal. Há momentos do rito em que todos os ocupados direcionam-se para a porta do salão ao som frenético do tambor e, ainda assim, mantêm-se a ordem. Outro momento em que percebe-se um total controle do corpo durante o rito é logo quando o fiel é ocupado pelo santo e sai girando, geralmente de olhos fechados ou semifechados, e não esbarra em ninguém. Há uma atenção geral dos ocupados que percebem o espaço em torno de si. Comprovando as suposições e perspectivas de que o transe é um estado alterado de “consciência transparente”, “um estado de alerta”, “vigilante” (GROTOWSKI, 1982), ou seja, o corpo age por inteiro, psicofisicamente no aqui e

agora com qualidades de atenção e elaboração do pensamento diferenciadas do cotidiano. O estado de prontidão se apresenta também na postura de espera do ocupado. Há momentos em que o tambor não é tocado, por diversos motivos, desde o alabê (tamboreiro) pausar para tomar uma água ou ir ao banheiro. Nesses momentos, os ocupados se põem em posição de espera, de prontidão: os braços são postos para trás um segurando no outro, as pernas ficam abertas na linha do quadril, a cabeça baixa e os olhos ficam semifechados. Os olhos semifechados se apresentam em boa parte do ritual, raras vezes encontra-se ocupados com olhos totalmente abertos, isso leva a crer que aquele corpo está submerso em um tipo de percepção mais sensorial.

Nos momentos de espera para o tambor tocar novamente e em outros momentos específicos, os Orixás em terra se cumprimentam. Geralmente, aquele que inicia o cumprimento se prostra na frente do outro que está em posição de espera e, então, bate palmas duas vezes. O que estava em espera inicia imediatamente o cumprimento. São estes simples atos que indicam o estado de vigiância, de atenção dos fiéis ocupados. Embora tudo isso que foi descrito sejam formas que advém da cultura, elas também são estratégias do próprio corpo para manter-se atento.

Assim, estes fenômenos de atenção, de mente vigilante são propostos pelo estado de transe que ativa o corpo do fiel e que, provavelmente, será possuído pelo Orixá. Embora o que descreve-se acima são ações feitas quando os fiéis já estão possuídos vale lembrar que é o corpo humano em ação que interessa a esse estudo. O Orixá se revela na forma cultural, naquilo que diz e profetiza, naquilo que é místico, na força que talvez não possa ser explicada deste fenômeno. O Orixá não se manifesta somente em festa. Para muitos fieis a prova de que o fenômeno místico ocorre é quando um Orixá em terra profetiza algo e isso acontece. Para exemplificar a importância desse acontecimento, cita-se a seguir um sermão ouvido em uma das casas que fora frequentada durante a pesquisa e que foi escrita em diário de campo do autor:

Não me adianta um Orixá bem lindo bem belo gritando nas portas do salão. Não adianta o Orixá ser lindo em terra e não consertar a vida do filho, não adianta dançar lindamente e quando eu pedir ajuda o pai não falar uma palavra certa. Eu prefiro um Orixá que não saiba dançar muito bem, mas que prove o seu poder. Que quando eu traga um problema ele saiba me dizer exatamente o que fazer, que quando eu perguntar algo ele saiba a resposta. [Diário de campo, setembro de 2014]

Assim, o fenômeno da possessão vai para além da qualidade estética que apresenta. Ela se revela nas forças que atuam no cotidiano dos fiéis. O estado corporal performativo produzido

pelo transe é um estado de festa que se abre para as possibilidades místicas e invisíveis. Portanto, esses processos psicofísicos podem ser investigados em arte, independente do fenômeno místico no qual se insere. O que é material pode ser investigado, o imaterial, que é o fenômeno religioso, não será levado em conta aqui.

Portanto, como Corrêa presenciou em sua pesquisa antropológica no Batuque e como Grotowski também o fez em suas investigações sobre o Vodou Haitiano, o autor, na convivência com os religiosos, notou que alguns dispositivos eram usados para fazer com que os fiéis alcançassem o transe. Um destes dispositivos rituais que propulsionam o transe é o giro. Ele é, também, um dos primeiros indícios de que a pessoa entrou em transe. Assim, vê-se no giro um dos primeiros indícios de que a pessoa acessou outro modo de estar presente, já que produz tonturas e outras sensações imediatas de equilíbrio e controle motor como coloca Corrêa (2006, p.205). O corpo-mente obriga-se a centralizar-se no aqui e agora para produzir a estabilização do corpo. A partir da perspectiva de Grotowski pode-se pensar que o giro, em um primeiro momento, desestabiliza o corpo, mas estimula a mente e o corpo a se conectarem, buscando um elevado nível de concentração. Todas as forças, mentais e corporais, se interligam para que o corpo não se desequilibre e caia. A partir do giro os aspectos culturais que moldam a personalidade de cada Orixá aparecerão.

A estruturação da festividade do Xirê possui esses elementos pontuais, como o giro, que facilitam os fiéis entrarem em transe. Os ritos são eficazes naquilo que propõem e produzem efeitos concretos em seus participantes (SCHECHNER, 1994 apud PLÁ, 2012, p.34). Tais efeitos podem ser corporais ou sociais. Nesta perspectiva, poderia se pensar que um dos efeitos concretos do Xirê é produzir o transe em seus fiéis e para isso possui elementos concretos e executáveis para que isso ocorra.

Conclui-se este artigo, apontando que o rito abordado possui procedimentos corporais organizados passíveis de utilização como técnica para a centralização do ator/performer no aqui e no agora. Através da pesquisa do autor em laboratório prático sobre si mesmo e em aulas ministradas, percebeu-se que utilizar elementos isolados ou concatenados do rito como, por exemplo, um canto cíclico utilizando os ressonadores corporais, uma dança corretamente executada e até giros sucessivos produzem efeitos concretos no praticante. Efeitos já abordados acima pelo viés de Grotowski, que fala em estado de alerta e consciência transparente, e Icle com a centralização da consciência de si. Os procedimentos e resultados são mais extensamente

relatados na dissertação⁴ do autor e não serão apresentadas aqui, pois o objetivo desse artigo é apresentar de forma sucinta a cultura de investigação e suas relações possíveis com os estados de consciência do ator/performer.

⁴ Para mais informações ler a dissertação em questão: LARA, Marcos Vinícius Caye. **Ofertar-me: O batuque como propulsor do estado performático**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria, RS, 2015.

Referências

BIANCALANA, Gisela R. **Corpos em Performance:** o processo formativo e o aspecto improvisacional dos trovadores gaúchos e dos atores. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas, SP, 2010.

CAMPO, Giuliano. A arte do ator e a possessão: os estados alterados de consciência (ASC) nas suas inter-relações com o teatro. IN: BRONDANI, Joice A. (Org.). **Grotowski: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual.** São Paulo: Giostri, 2015. P.52-143.

CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande do Sul:** Antropologia de uma religião afro-riograndense. 2 ed. São Luíz: Editora Cultura e Arte, 2006.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Tecniche Originarie Dell'Attore.** Tradução Luisa Tinti. Roma: Università di Roma, 1982.

_____. **Tú eres Hijo de Alguien.** Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, México, ano 3, n. 11-12, p. 69- 75, 1993 [1985].

PLÁ, Daniel. **Sobre cavalgar o vento:** Contribuições da meditação budista no processo de formação do ator. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas, SP, 2012.

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

O TAMBOR DE CRIOLA DO MARANHÃO
Performance e Jogo

THE TAMBOR DE CRIOLA OF MARANHÃO
Performance and the dramatical game

O TAMBOR DE CRIOLA DEL MARANHÃO
Performance y juego

Cássia Pires¹

Resumo

Este artigo discute a performance e o jogo presente na dança do Tambor de Criola do Maranhão, reconhecendo suas principais características, sua inserção no sagrado e no divertimento popular. Analisa os principais movimentos no jogo da coreira e sua relação com os elementos que constituem esta manifestação, na qual se percebe a restauração de comportamentos onde por meio dos quais o corpo alcança devires que levam o *performer* a um momento *espetacular* compondo movimentos extracotidianos.

Palavras-chave: cultura popular, dança-teatro, ator-brincante.

Abstract

This article discusses the performance and the dramatical game at the dance of the *tambor de crioula* from Maranhão, recognizing its main characteristics, its insertion in the sacred and in the popular entertainment. Analyses the main movements in the dramatic play of the *coreira* and its relation with the elements that constitutes this expression, where it perceives the restoration of behaviors where the body reaches becomings which leads the *performer* to an *spectacular* moment composing extra daily movements.

Keywords: Popular culture, dance-theater, Popular culture Actor.

Resumen

Este artículo discute el desempeño y el juego presente en la danza del Tambor de Criola do Maranhão, reconociendo sus principales características, su inserción en lo sagrado y en la diversión popular. Analiza los principales movimientos en el juego de la coreira y su relación con los elementos que constituyen esta manifestación, en la que se percibe la restauración de comportamientos donde por medio de los cuales el cuerpo alcanza devires que llevan al intérprete a un momento espectacular componiendo movimientos extra cotidianos.

Palabras clave: Cultura Popular, danza-teatro, actor-jugador.

¹ Bolsista CAPES; Doutoranda em Artes da Universidade de Lisboa – UL (Portugal) e Docente do departamento de Artes, curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão - UFMA (Brasil). Atriz, performer e diretora teatral. Sócia fundadora da Abluir Produções Artísticas.

*“não é o olho que vê.
Também não é a alma,
é o corpo como totalidade aberta”.*

M. Merleau-Ponty

Podemos constatar que o Tambor de Criola é um ritual que envolve concomitância com a religiosidade afro-brasileira, apresenta ligações com a devoção católica e também faz parte do calendário das festividades carnavalescas e juninas. É uma manifestação que hoje é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A cidade de São Luís reconhecida pela UNESCO como patrimônio da humanidade, desde 2007 tem o Tambor Crioula consagrado como patrimônio imaterial. A dança no Tambor de Criola é formada através de um círculo de mulheres que dançam e cantam acompanhando o som dos tambores tocado pelos homens, que também cantam. Normalmente a dança é apresentada ao ar livre e vai se formando progressivamente. Os homens se posicionam com seus tambores de um lado e vão testando sua afinação e as mulheres, logo em seguida, vão se aproximando a partir do toque do tambor e formando um círculo juntamente com os homens. O início da apresentação se dá de forma natural e quando menos se espera já começou a brincadeira. Atrás dos homens que tocam os tambores, ficam outros homens que ajudam a revezar nesta função e que também participam cantando as toadas durante a apresentação. As mulheres que permanecem em roda dançam acompanhando a cantoria, em passos mais discretos, enquanto uma delas faz uma espécie de performance solo diante dos tambores e vão se alternando durante toda a brincadeira, até que todas elas, repetidas vezes se apresentem diante dos tambores. Do lado de fora da roda, estão os acompanhantes dos participantes, amigos, organizadores da festa e público em geral.

Por ter nascido e crescido no Estado do Maranhão, pude presenciar várias manifestações da cultura popular, aliado a isso estavam as minhas práticas teatrais e experiência com a Arte Educação, tive a oportunidade de observar o Tambor de Crioula à luz de um olhar redimensionado, voltado para uma reflexão no que se refere a movimentos corporais e possibilidade da criação estética. Pensando essa dança como uma manifestação cultural repleta de elementos artísticos e teatrais pude observar que o jogo é um dos elementos mais fortes nessa tradição. Dentre as apresentações que tive a oportunidade de participar, seja observando, seja experimentando a dança enquanto coreira, a questão do lúdico sempre esteve presente.

O lúdico tem origem na palavra latina *ludus*² que quer dizer jogo. Primordialmente o termo se refere apenas a jogar, a brincar, ao movimento espontâneo, entretanto o termo hoje extrapola o brincar espontâneo passando a fazer parte da necessidade básica humana calcada nas pesquisas da *psicomotricidade*³. Portanto é uma necessidade humana facilitadora da aprendizagem, que auxilia o desenvolvimento pessoal, social e cultural, propiciando momentos de encontro consigo mesmo e com o outro, intercalando estágios entre o real e o imaginário. Para Huizinga (2001, p. 6), “todo ser pensante é capaz de entender à primeira vista que o jogo possui uma realidade autônoma” e complementa afirmando que “reconhecer o jogo, é forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material”. Analisar o jogo realizado pela coreira é entender o espírito dessa brincadeira, sua forma, seu objetivo, sua regra. Portanto, para refletir sobre as regras do jogo aqui estabelecido se faz necessário pensar sobre os diversos caminhos trilhados na atuação da brincante do tambor de Crioula.

É importante pensar na afirmação de Huizinga quando comenta que:

O jogo tem, por natureza, um ambiente instável. A qualquer momento é possível à “vida cotidiana” reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, ou devido a uma quebra das regras, ou então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma desilusão, um desencanto (HUIZINGA, 2001, p. 24).

É notório que uma manifestação popular como o Tambor, por ter um caráter de evento efêmero, evidencia essa natureza através de sua própria estruturação e como em suas apresentações existe uma participação mais direta com o público, mesmo repetindo a apresentação, ela nunca se processará do mesmo jeito, até porque o jogo do instante se altera dependendo de onde se apresenta, com quem e para quem. Embora possa se observar que as regras do jogo permanecem as mesmas nas repetidas brincadeiras.

Quando uma coreira entra na roda do Tambor, já está estabelecido um jogo de regras a serem cumpridos durante sua atuação. Sobre essas regras no jogo Koudela chama atenção para o fato de que:

(...) qualquer jogo tradicional é realizado a partir de um certo número de regras, aceitas para colocá-lo em movimento. As regras estabelecidas entre os jogadores determinam uma relação de parceria, que implica observação de determinadas leis que asseguram a

² Conceito extraído do Dicionário Acadêmico de Português-Latim (2000).

³ É a ciência que tem como objeto de estudo o homem através do seu corpo em movimento e em relação ao seu mundo interno e externo. Está relacionada ao processo de maturação, onde o corpo é a origem das aquisições cognitivas, afetivas e orgânicas. É sustentada por três conhecimentos básicos: o movimento, o intelecto e o afeto. Ver sítio da Sociedade Brasileira de Psicomotricidade. <http://www.psicomotricidade.com.br>.

reciprocidade dos meios empregados para ganhar. Há portanto, acordo de grupo sobre as regras do jogo e interação, que ocorre a partir da busca de um objetivo comum (KOUDELA, 2006, p. 47-48).

Embora a autora se refira a jogos aplicados ao teatro, sua afirmação também cabe ao jogo vivido no tambor. Analisando as regras em questão, não se dança em qualquer lugar dentro do círculo formado pelas coreiras, no espaço reservado para apresentação já têm previamente marcados os caminhos por onde devem trilhar durante sua performance. Do primeiro ponto da sua chegada na roda à sua aparição frente aos tambores, elas percorrem um trajeto que faz parte da brincadeira. Também existe o momento da espera para exhibir seu movimento solo, realizando assim um jogo de revezamento com outra coreira que assumirá tal lugar. Nessa troca, as dançarinas se cumprimentam em movimentos ritmados, são giros e pungas dadas como instante vivificador, é uma saudação e barganha realizada para dar continuidade e manter aceso o entusiasmo dentro da festa.

Diante do tambor, a comunhão com o tambozeiro é um ponto forte da dança em que juntos comungam de uma diversão que depende da troca de intenções e gestos, promovendo uma forte comunicação entre si, assim a brincante dança em função do tambor e o tambozeiro que toca para ela. Isto resulta num jogo de atenção, de movimentos em que se combina o som com a dança, a batida do pé com o “murro” dado no couro, a sonoridade com a ginga. Em consequência desse flagrante gera-se uma vibração que promove um distanciamento de cada brincante do seu próprio cotidiano.

Existe nessa festa um jogo marcado pela musicalidade, pois no tambor, como dito anteriormente, existe um cantador solo, que puxa a toada e esta é respondida pelo coro presente de cantadores. Neste instante, a coreira também participa da cantoria, responde em coro, ajuda no canto a fim de provocar euforia e fluidez na roda. As regras vivenciadas não dizem respeito somente aos brincantes, o público também cumpre as suas, pois elas são para quem está dentro e para quem está fora da dança. Alguém que assiste à apresentação pode entrar e sair na hora que desejar, desde que respeite o jogo estabelecido. Um tambor animado, cantado por todos, cria uma atmosfera animada e toda a brincadeira fica mais vivaz, mais eloqüente, propiciando um desempenho corpóreo mais energético por parte dos participantes e uma atração maior para o público que observa em volta da roda. Huizinga sobre a dança aponta que:

(...) quer se trate das danças sagradas ou mágicas dos selvagens, ou das danças rituaisgregas, ou da dança do rei David diante da arca da Aliança, ou simplesmente da

dança como um dos aspectos de uma festa, ela é sempre, em todos os povos e em todas as épocas, a mais pura e perfeita forma de jogo (HUIZINGA, 2001, p. 184).

Posto isto, podemos observar que o jogo é característica da dança e que esse elemento peculiar estrutura e emoldura as diversas possibilidades na criação do movimento, esteja ele em conjunto com os demais brincantes, esteja ele num ato solitário, mas que está inserido no todo da brincadeira.

Pensar nesta brincadeira como manifestação artística também abre espaço para refletir sobre a teatralidade inerente a ela, seja por meio da condição do jogo, seja na entrega extracotidiana que se aproxima da linguagem cênica, ou mesmo como nos afirma Roubine “a dança revela que o movimento e o gesto sempre foram percebidos como meios de estabelecer com o espectador uma comunicação afetiva não verbal” (ROUBINE, 2002, p. 35), o que invariavelmente se relaciona à teatralidade. É claro que a dança tem seu estilo próprio, assim como o teatro, mas muitos elementos são inerentes às duas linguagens, sobretudo na Antropologia Teatral proposta por Eugênio Barba. A dança que se manifesta numa comunicação não verbal, dialoga aqui com o teatro que também se relaciona com seu público de várias formas sem necessariamente fazer uso da palavra oral. A preparação para se apresentar no tambor, a montagem do figurino, os acessórios, todos os elementos aqui utilizados para serem vistos enquanto personagens do Tambor de Criola, nos revelam uma representação, ou uma atuação que garantem uma presença como se refere Barba ao estudar o ator bailarino. Em “A Arte Secreta do Ator”, ele afirma que o trabalho do ator-dançarino é resultado da fusão de três aspectos, que refletem três níveis de organização:

- 1) A personalidade do ator-bailarino, sua sensibilidade, inteligência artística, seu ser social, aquelas características que o tornam único e irrepetível. 2) As particularidades das tradições e contextos socioculturais por meio das quais a personalidade do ator-bailarino é manifestada. 3) O uso da fisiologia de acordo com as técnicas corporais extracotidianas (BARBA e SAVARESI, 1995, p. 5).

Podemos observar que o primeiro aspecto se relaciona à essência do indivíduo e suas habilidades individuais, em seguida está relacionado ao brincante e às manifestações culturais nas quais ele está inserido, apreendendo e manifestando sua arte, e o terceiro, o uso da potencialidade particular de cada ator, aliado às técnicas de trabalho de forma extracotidiana. Quando estes níveis de organização estão combinados, promovem qualidade na energia do ator,

tornando-o mais presente em sua função artística, mais vivo na cena e mais perceptível aos olhos do espectador. Dessa forma, podemos notar que a coreira, uma vez se permitindo trabalhar seus movimentos entregando-se às suas potencialidades corpóreas a partir de suas habilidades, improvisação e coreografia “pré-estabelecida”, torna-se essa atriz dançarina repleta de vivacidade e presença na roda. Nessa apresentação marcante percebe um aspecto vivo e pulsante da coreira, que é fruto de um Corpo Dilatado, como afirma Barba:

(...) o fluxo de energias que caracterizam nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes, vêm a tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente. O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo. As partículas que compõem o comportamento cotidiano foram exercitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou mais reduzido (BARBA e SAVARESI, 1995, p. 54).

Outro aspecto relativo à coreira, relaciona-se ao seu figurino, pois para participar do Tambor ela veste seu “personagem”. Normalmente são saias longas e coloridas. Ferretti aponta que:

(...) é característica inerente da mulher negra o gostar de vestir-se bem, com suas saias rodadas em cores vivas, anáguas largas, ponteadas com renda de almofada, blusas rendadas e decotadas; enfeitam-se com flores, colares, pulseiras, torsos coloridos na cabeça, principalmente em dias de festa. (FERRETTI, 2002, p. 61).

Essa preferência está ligada a manter viva sua tradição, resgatando comportamentos anteriores, restituindo estruturas passadas, revelando os costumes de uma época, pois “as performances revelam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura” (TURNER *apud* TAYLOR, 2003, p. 19). Essa veste remete ao tempo colonial, declarando uma memória de uma época antiga sendo cultuada. Desta maneira como nos afirma Schechner (2003, p. 34) os comportamentos restaurados são comportamentos “marcados, emoldurados ou acentuados”, trazendo aqui para esta dança o resgate de tempos de outrora quando era permitido às mulheres negras dançar frente aos tambores sagrados tocados por negros em raros momentos de liberdade autorizados pelos seus senhores, chamados de batuques e transmitindo a cultura através dessa performance.

Ao pensarmos o *performer* segundo perspectiva de Cohen e Ginsburg (In SILVA, 1992, p. 231) como “sujeito e objeto de sua obra” verificamos que para acontecer um ato artístico é

necessário no mínimo uma relação espaço/tempo, ou seja, uma pessoa ocupando um determinado espaço em um determinado tempo. Dessa forma no Tambor de Criola fica evidenciada a atividade artística, revelando proximidade entre o fazer artístico e o cotidiano, pois um ser atuando em um espaço/tempo tanto pode ser um ato artístico como um ato de vida, o que vai diferenciar é a intenção da ação mais a presença de um público. Sobre esse assunto Cohen nos revela que:

Quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia a dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o *performer* é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento de representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação..., mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo (COHEN, 1989, p. 60).

A performance da coreira apresenta um tênue limite entre arte e vida, pois se apresenta de modo inusitado e imprevisível, e essa imprevisibilidade está sobretudo na condição do aqui e agora vividos na dança. Tudo depende de com quem se relaciona, da plateia presente na ocasião, até mesmo da quantidade de álcool ingerido durante uma apresentação. Ou seja, não é uma apresentação ensaiada e fechada como ocorre no teatro tradicional, tudo depende da energia e influências do ambiente no qual se está atuando, do jogo do momento que se está vivendo, ou seja “uma vez que todos estão no espaço, não há mais socialização. A vida cotidiana é deixada para trás quando os participantes limpam o espaço tornando-o pronto para o trabalho” (SCHECHNER, 2002, p. 63). Ou como nos afirmava o criador do Teatro da Crueldade que “a cena é uma lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que lhe façam falar sua linguagem concreta (...) deve primeiro satisfazer os sentidos” (ARTAUD, 1984, p. 51). Esse espaço em que se apresenta o Tambor de Criola, se manifesta como uma tela em branco a ser pintada, a ser preenchida pelos movimentos e gestos da *performer*, esta por sua vez interfere e constrói o espaço, alterando sua percepção e a do espectador, normalmente atribuído a própria qualidade da presença da atuante.

A coreira por estar bastante aproximada da “vida real” e não construir um personagem fictício, ela representa a si própria, pois quem está na cena é a brincante, não a do dia-a-dia, mas sim a que se apresenta de forma ritualística a serviço de uma situação planejada, em uma situação não comum. Essa situação aproxima bem mais a performance dos atos da vida do que de um teatro ortodoxo, pois o *performer* por trabalhar com sua individualidade se distancia da ambigüidade do ator.

Outro ponto interessante a perceber em alguns tipos de Tambor é a brincadeira dos homens em vestir as saias das mulheres para dançar na roda, aproveitando o momento de descanso das coreiras. Podemos analisar toda uma ludicidade com essa ação, ao pensar nessa atitude nos deparamos com a essência do teatro, visto que desde a Grécia Antiga, os homens já se vestiam de mulher. Observamos que aqui o coreiro pratica o jogo teatral primordial, o de brincar de ser outro, de fingir ser aquilo que não é. Para Schechner(2002, p. 81) “o jogo é parte intrínseca da performance porque ele cria o ‘como se’, a arriscada atividade do fazer-criar”. A aceção desta descoberta implica não só na criação de outra realidade, mas também visa o prazer do jogo.

Algumas festividades, em especial o carnaval, também revelam plenamente essa condição do brincar de ser outro. Nesta festa cristã, é comum observar os homens transvestindo-se de mulher. Sobre essa questão Baroja nos informa que:

O fato fundamental de poder mascarar-se permitiu ao ser humano, homem ou mulher, mudar de caráter durante alguns dias ou algumas horas ... algumas vezes mesmo mudar de sexo. Inversões de toda sorte. “introjeções”, projeções e outros fatos perturbadores, de que nos falam hoje os psicólogos e psicanalistas, poderiam provavelmente ser ilustrados à luz das liberdades carnavalescas (BAROJA, 1979, p. 27).

É claro que a afirmação do autor, se refere ao ato da utilização de máscaras, mas é perfeitamente cabível aqui, para exemplificar esse jogo de mudança de sexo no contexto de uma festa, visto que um homem, ao usar roupa feminina, está se disfarçando, fingindo outra realidade que não a sua cotidiana, criando desta forma um personagem para brincar em uma manifestação.

Um outro aspecto importante e ainda pouco estudado é a presença, não muito freqüente, do transe em determinados rituais. Neste caso, as entidades são chamadas de “encantados”. Valdenira Barros enfoca a questão do transe, para ela,

(...) o transe é um dos mistérios da linguagem do tambor. Nele, os corpos somam matéria e espírito duplicados em entidades que particularizam uma essência divina que vem de outros tempos e lugares. No transe os corpos têm um “dono”, um “guia” que transforma os indivíduos em algo pertencente ao mundo dos espíritos, expressando uma personalidade através do domínio do corpo. Uma vez incorporado, a pessoa ultrapassa a fronteira do mundo dos homens e encontra o mundo dos encantados. Isso surge sem mais assombros no meio do tambor, pois este é dos santos, das entidades (IPHAN, 2006, p. 50).

No Tambor de Criola alguns homens fazem o uso da saia da coreira quando estão em contato com algum encantado. Em Alcântara no festejo para São Benedito em agosto de 2006, já era aproximadamente seis da manhã, quando me reaproximo da roda de Tambor. Algumas

coreiras encontravam-se ainda no local, mas sem dançar, apenas assistindo um coreiro vestido de saia diante da parelha (conjunto dos três tambores utilizados na dança), com os olhos fechados e emitindo sons que não podíamos decifrar, com movimentos diferentes dos já realizados por ele durante toda a noite da festa, não foi possível presenciar o momento em que aquele homem parou de tocar e cantar para se lançar naquele misterioso comportamento o qual se encontrava naquele instante.

Outra reflexão que se pode fazer sobre o transe é que o tambor apresenta uma coreografia de repetições que pode às vezes levar a brincante a exaustão e a momentos de êxtase. Este estado exaustivo faz com que a pessoa, mesmo quando parando o movimento, sinta o corpo repetindo a ação, levando à sensação de esvaziamento, esgotamento o que possibilita mais facilmente a condição de um transe. De acordo com Rose Coreira,

(...) a coreira do tambor pode entrar em transe, porque no tambor os movimentos são repetidos várias vezes, isto está ligado com o imaginário da roda, a uma encantaria, é comum ver as mulheres mais velhas baixando o santo, normalmente baixa o preto velho, porque essas senhoras já têm a cultura de receber entidades, mas hoje não se vê muito mais isso não. Eu mesma já entrei em transe algumas vezes, já cheguei a rasgar meu pé enquanto dançava sem sentir.⁴

O transe é este estado de “deixar a si mesmo”, mas comumente uma pessoa que vive essa experiência em algum momento da sua vida, retorna para seu estado de consciência anterior a ela. Schechner sobre esta questão se refere ao transporte e à transformação e nos chama a atenção afirmando que “uma pessoa pode cair em um transe, falar em língua, lidar com cobras, “tornando-se feliz com o Espírito” e experiência esmagadora de emoções poderosas. Mas não quão forte a experiência, antes ou depois, a maior parte das pessoas retornam para seus eus ordinários/usuais” (SCHECHNER, 2002, p. 63-64) e complementa nos informando que esse tipo de performance pode ser vivida uma vez, poucas vezes ou diariamente durante sua vida.

O conceito de transporte para Schechner não se aplica somente aos rituais, mas também em performances estéticas como o teatro, a dança, a música etc. Todos os *performers* saíam para o jogo de “deixar a si mesmo”, para vivenciarem essa experiência de estar por um determinado tempo a serviço de um fantástico.

Quando participam de uma roda de Tambor de Crioula, a partir do momento em que colocam a saia, sentem-se tocadas de imediato pela espontaneidade que essa manifestação me

⁴ Rose é coreira, atriz, professora de artes cênicas formada pela Universidade Federal do Maranhão e pesquisadora do tambor de crioula.

veste, pelo ritmo que permite bater o pé no chão de forma firme, rodeada de uma mistura de movimentos e cantos que atravessa o meu cotidiano, me lançando a um lugar especial que a arte proporciona, embora tendo consciência da minha presença enquanto pessoa e não personagem, ainda assim me sinto afastada do meu cotidiano. Esse é um momento a serviço de uma outra realidade, naqueles minutos surge uma energia diferente da que utilizo costumeiramente. Estar em frente da parelha, dançar para o tambor grande, me transporta para um lugar diferente e distante do habitual, a prontidão corpórea é outra, é como representar a mim mesma, ou a coreira que vive em mim, onde faço com que a mesma saia do recanto onde está guardada e se liberte exprimindo a alegria, demonstrando seus passos artísticos na ilimitada possibilidade de expressão. Wosien declara que “na arte aparece-nos a essência das coisas. Não é a visão do nosso mundo cotidiano que nos é revelada, mas sim uma outra verdade mais profunda” (WOSIEN, 2000, p. 127). O que se manifesta é um estado de estar num “entre” pessoa e personagem. A performance embora apresente como caráter o improvisado, cuja manifestação é dada de forma original, ainda assim apresenta restauração de comportamentos, que desde o ritmo aos gestos e gingados geram repetições que garantem a cada *performer* seu jeito peculiar de dançar.

Sobre a multiplicidade de sensações que a dança pode promover, Baiocchi e Pannek afirmam que:

A criação artística e a experiência estética no ato de dançar são fenômenos, que só podem ser compreendidos a partir do subjetivo partindo-se da premissa de que subjetivo e coletivo são faces de um mesmo corpo e atuam concomitantemente. Muitas vezes a pessoa está realizando uma coisa e compreendendo aquilo de um jeito, enquanto quem está vendo pode estar compreendendo de outro jeito. E os dois podem ter gozos estéticos. Por mais que você ache que o sentido da sua dança seja uma coisa, os outros estão vendo outras coisas. Por isso a dança é uma obra aberta. (BAIOCCHI e PANNEK, 2007, p. 125).

Dessa forma, tais experiências podem ser sentidas de diferentes maneiras, dependendo de onde se está posicionado, seja participando ativamente, seja assistindo a uma apresentação, o importante aqui é permitir que a dança se alargue, suscitando tanto no processo individual, bem como no coletivo, a descoberta de uma arte repleta de pluralidade.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonadltda; 1984.
- BAROJA, Júlio Caro. **Le carnaval**. Paris: Gallimard, 1979.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.
- BARROS, Valdenira. Memórias. In: FERRETTI, Sérgio; RAMASSOTE, Rodrigo; BARROS, Valdenira; CORDEIRO, Renata; COSTA, Sislene; MENDONÇA, Bartolomeu; MOTA, Christiane (orgs.). **Os tambores da ilha**. São Paulo: RR Donnelley Moore, 2006.
- BAIOCCHI, Maura e PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro, teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Edusp, 1989.
- DICIONÁRIO Acadêmico de Português-Latim. Lisboa: Porto Editora, 2000.
- FERREIRA, Rosenilde [Rose Coreira]. **O jogo cênico e espaço circular: diálogo teatral entre o jogo e a roda do Tambor de Crioula na promessa ao São Benedito em Alcântara, Maranhão**. Monografia de graduação. São Luís: UFMA, 2008.
- FERRETTI, Sergio (org.). **Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo. Perspectiva, 1987.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva; 2007.
- KOUDELA, Ingrid D. **Texto e jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- REVISTA O PERCEVEJO. Estudos da Performance Rio de Janeiro: Unirio, n. 12, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.

_____. **O que é performance**. Revista O Percevejo. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

SILVA, Armando Sérgio da (org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. São Paulo: EDUSP, 1992.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance**. In: REVISTA O PERCEVEJO. Estudos da Performance Rio de Janeiro: Unirio, n. 12, 2003.

WOISIEN, Bernhard. **Dança um caminho para totalidade**. São Paulo: TRIOM; 2000.

Imagens em movimento

TAMBOR de crioula 1979. Direção de Murilo Santos. São Luís: IPHAN, 2008. 1 DVD (72 min).

TAMBOR de crioula. São Luís: IPHAN. Produção Zen Comunicação. São Luís: IPHAN, 2007. 1 DVD.

TERRAS de quilombolas: uma dívida histórica. Direção de Murilo Santos. São Luís: Fábrika Vídeo, 2003. 1 DVD (51 min).

Sites consultados

<http://www.cmfolclore.ufma.br/x/boletim3.pdf>.

<http://www.grupogrial.com.br>.

Recebido em 07/04/2017

Aprovado em 14/05/2017

Publicado em 15/09/2017

GINGA:
História e memória corporal na capoeira angola

GINGA:
History and corporal memory in capoeira angola

Mariana Bracks Fonseca¹

Resumo

A capoeira angola é aqui entendida como uma prática performativa tradicional afro-brasileira, que evoca em seus movimentos, cantos e gestuais a memória das terras africanas, reatualizando cosmovisões dos antepassados negros. Destaca-se o movimento básico, ginga, associando-o a trajetória política e militar da rainha angolana do século XVII, NzingaMbandi.

Palavras-chave: Ancestralidade, Angola, linguagem corporal, performance ritual

Resumen

La capoeira angola és aqui entendida como una práctica performativa tradicional africano-brasileña, que evoca en sus movimientos, canciones y la memoria gestual de tierras africanas, causando la reactivación de las visiones del mundo de los antepasados negros. Es de destacar el movimiento básico, ginga, asociándolo con la historia política y militar de la reina de Angola del siglo XVII, NzingaMbandi.

Palabras clave: Angola, ascendência, lenguaje corporal, rendimento ritual

Abstract

The capoeira angola is here understood as a traditional African-Brazilian performative practice, that evokes in its movements, songs and gestural memory of African lands. Noteworthy is the basic movement, ginga, associating it with political history and military Angolan queen of the seventeenth century, NzingaMbandi.

Keywords: Ancestry, Angola, body language, ritual performance

Capoeira Angola: ancestralidade e identidade étnica

A capoeira é um jogo- dança- luta que dispensa apresentações no Brasil. Apesar de seus múltiplos usos e sentidos, todos brasileiros já viram, sabem o que é. Aqui pretendo apresentar um olhar sobre a Capoeira Angola, enquanto *performance* ritual afro-brasileira, capaz de mobilizar a memória e visões de mundo africanas através de seus movimentos corporais.

¹ Mariana Bracks Fonseca é doutoranda em História Social pela USP, a ser concluído em 2018. Pesquisadora das culturas afro-brasileiras e dançarina na Companhia Primitiva de Arte Negra, em Belo Horizonte (MG). Orientação da Prof.Dra. Marina de Mello e Souza. Pesquisa financiada pela FAPESP. E-mail: marianabracks@gmail.com

O Centro de Estudos Capoeira Angola foi a escola institucionalizada por Mestre Pastinha na década de 1940, mas o designativo étnico já era usado, no mínimo, desde o século XIX, quando muitos brincavam o “jogo de Angola” no Recôncavo baiano. (QUERINO, 1946, p.75). Em Salvador, no início do século XX, muitos mestres praticavam a “capoeira Angola”, colocando-se como detentores de saberes ancestrais, que eram transmitidos de forma tradicional em seus barracões ou nas rodas nas igrejas, largos e praças. Aqui, a capoeira angola é pensada como performance ritual, com enfoque para os aspectos simbólicos e históricos dos movimentos corporais.

Em Turner, a performance ritual não está presa a um significado preexistente, a própria experiência constrói significados porque atualiza experiências de eventos passados, que ao serem dramatizados os ativam e os vivificam, colocando a experiência em circulação (TURNER, 1974, p.116). Entendemos que durante o ritual que é a roda de capoeira, os jogadores ou angoleiros, executam um “texto corpóreo” (LABAN, 1978, COHEN, 1989). Acompanhado pelos cantos, os movimentos corporais liberam significados históricos, trazem à tona memórias de outrora, ritualizam o chamado aos ancestrais e às suas forças.

Pensando a capoeira, enquanto manifestação cultural afro-brasileira, que traz em seu cerne reminiscências das terras africanas, notadamente Angola, Aruanda, identificada como morada dos ancestrais (LOPES, 2003, p.32) é importante pensar como esta memória foi preservada ou socialmente construída. Neste artigo proponho discutir a importância da memória corporal na manutenção das memórias históricas, a partir da análise do movimento básico da capoeira, a ginga.

Ginga, memória em movimento

A capoeira angola foi institucionalizada por Mestre Pastinha, na Bahia na década de 1940. Em seus escritos, buscou revelar os principais fundamentos da arte e difundi-la enquanto esporte nacional capaz de colaborar para o aperfeiçoamento moral de quem a pratica e de toda a sociedade.

O corpo, “este grande systema de razão”, é apontado como a principal arma utilizada pelo negro para se livrar das dificuldades. Em seus manuscritos, Pastinha escreveu: “Depois que os nêgos se achou ser forte com suas armas manhosa, tornou-se difícil para os cabos do mato por as

mãos nos nêgos, porque? Escorregavam mesmo que quiabo, eles aplicavam truque no próprio corpo.” (DECÂNIO, 1983, s/p)

Esse molejo corporal foi chamado de ginga, considerado como o movimento básico da capoeira. Seria este nome uma referência à rainha Nzinga Mbandi, chamada Ginga/ Jinga pelos portugueses?

Dediquei meu mestrado em História Social à trajetória política e militar desta soberana angolana (FONSECA, 2012) e, como capoeirista que sou, não pude deixar de observar como suas estratégias e artimanhas para vencer as guerras ou, ao menos, não ser capturada nelas, era por demasiado parecido com os movimentos corporais executados pelos capoeiristas no jogo de angola.

Pastinha assim definia o movimento ginga:

A palavra “ginga”, em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos de corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes. Os movimentos da ginga são suaves e de grande flexibilidade - confundem, facilmente, a quem não esteja familiarizado com a capoeira, tornando-o presa fácil de um agressor que conheça esta modalidade de luta. Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira além de ser sua característica fundamental. A ginga da Capoeira tem, ainda, o grande mérito de desenvolver o equilíbrio do corpo, emprestando-lhe suavidade e graça próprias de um bailarino. (PASTINHA, 1964, P.16)²

A movimentação corporal contida na ginga revela a astúcia, capacidade de iludir e enganar o oponente. Foram estas mesmas características atribuídas à rainha Ginga e sua tumultuada vida política e militar.

Para construirmos a relação entre a ginga da capoeira e a rainha angolana precisamos pensar a história contada pelos gestos, pensar que a corporeidade do negro guarda e revela suas memórias. A expressão rítmica, as danças e os movimentos corporais remetem às lembranças ancestrais e são capazes de deslocar energias e produzir sentidos. (MARTINS, 1995, p.15)

Nos candomblés, a linguagem oral está indissolúvelmente ligada a dos gestos, expressões e distância corporal. A palavra, para ter o efeito sagrado, deve estar “acompanhada de gestos simbólicos apropriados”. (SANTOS, 1988, p.46)

² PASTINHA, Vicente Ferreira. *A Capoeira Angola*. Salvador: Gráfica Loreto, 1964.

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. A tríade “Batucar-cantar-dançar” permite a religação do círculo social a partir do fluxo de energia entre os vivos e mortos. (Apud LIGEIRO, 2011, p.132).

Merrian, na década de 1960, já mostrava a importância dos estudos sobre as músicas e danças africanas como “guias do comportamento humano”, que expressam aspirações, valores e relações sociais, políticas, econômicas, religiosas e educacionais. Ele apresentou a música e a dança como fenômenos históricos, como comportamentos simbólicos, que induzem certas atitudes, emoções e qualidades estéticas. Desta forma, ambas podem ser utilizadas como fonte para compor a história das sociedades africanas nas quais estão inseridas. De forma análoga, penso estas categorias como essenciais para se compor a história dos africanos na diáspora e a formação das culturas afrodescendentes. A capoeira é entendida como cultura de raiz, como prática que permite conhecer a história e as memórias dos afro-brasileiros. É uma *comunidade imaginada*, pensada como discurso que constrói sentidos através de histórias e memórias de continuidade, “no culto de símbolos e nas práticas sociais recorrentes.” (HALL, 2006, p.14).

Para tecermos a relação entre a rainha Ginga e o movimento ginga, além dos escritos de mestre Pastinha e de outros mestres antigos, consulto as tradições orais e suas formas de transmissão de conhecimentos, para as quais os mestres são os principais depositários. O que os detentores mais velhos e mais sábios do universo da capoeira ensinam sobre a ginga? A partir dos depoimentos dos mestres busco conhecer os significados que eles atribuem à palavra e ao movimento ginga.

Todos os mestres concordam que a ginga é o movimento primordial da capoeira:

“A ginga é o movimento básico da capoeira, o primeiro movimento que se aprende e na verdade, eu acho que é o último que se finaliza (...) A ginga é a base da capoeira, todo movimento sai a partir da ginga, eu vejo a ginga como uma movimentação que serve para enganar o adversário como também para dar sua base para saltar o próximo movimento”. (Mestre Cobra Mansa)

“A ginga é um jeito que o corpo dá. A ginga é tudo, é a própria capoeira. É dança, é a movimentação do capoeira, que vai prum lado, vai pro outro pra não se deixar atingir. A ginga é enganação, serve para confundir, pra enganar o adversário. Um cara que ginga não é acertado, ele se movimenta e o golpe não pega nele. Vai pra cima, pra baixo, o golpe não entra. Sem a ginga não tem capoeira. O bom capoeirista vai arrumar um jeito de fugir do golpe usando a ginga, a malícia, por isso que é um jeito que o corpo dá.” (Mestre Lua Rasta)

“A capoeira sem ginga não é capoeira. A ginga é uma dança e você pode vencer seu adversário com a ginga. É a esquivia. A ginga é o movimento global, é o jeito que o corpo dá, a ginga é aquele malabarismo. É a dança da capoeira e engana também o adversário, eu gingando ninguém sabe daonde vai sair o golpe, é dela que vai sair o golpe e as outras sequencias. Se não tiver ginga, não tem sequência.” (Mestre Zé do Lenço)

“Quando a maioria dos mestres de capoeira angola de Salvador começam a ensinar a capoeira, ensinam que a ginga é o elemento principal dentro da capoeira angola que é justamente o aprender a se esquivar, aprender a driblar, aprender a sair, entrar, na luta corporal, que é a base da capoeira, que é luta de ataque e defesa.(...) A função da ginga é estar sempre fugindo, estar sempre esquivando, não estar em um ponto fixo, porque você está em uma luta e está sendo atacado e você não pode estar em um ponto fixo, você não pode ficar naquele ponto central, tem que estar de um lado ou de outro, para que o adversário não tenha tanta facilidade em lhe ver. Inclusive eu fiz um estudo, de que na África, as zebras, quando estão sendo perseguidas por um leão, como elas tem as cores, as listras pretas e brancas, elas começam a correr de um lado para o outro, uma contra a outra, para tirar o foco do animal que vai atacar a manada, isto é uma estratégia também, aí o animal não consegue ver o que vai ser atacado direito. A capoeira também tem isso do animal. Então a ginga é isso, é você disfarçar, se esconder, é você buscar uma maneira de não ficar visível, ser invisível.” (Mestre Ras Ciro)

“A ginga é a própria capoeira, se não houver ginga não tem a capoeira. O que identifica o capoeirista é a ginga, se não tem ginga, não tem capoeira. O que determina ser ou não ser capoeira é a ginga. A ginga é um diferencial, ser bom ou ser ruim, o bom capoeirista é aquele que sabe gingar. Como dizia meu amigo, mestre Decânio, a ginga é uma mentira: ‘faz que vai e não vai, quando ele pensa que você não vai, você foi’, como também dizia meu mestre Pastinha. A ginga é encantar o camarada. (Mestre Bola Sete)

Alguns mestres destacaram que a ginga que dá característica de dança à luta, que a “disfarçava” para evitar conflitos com a ordem do sistema escravista, conforme o pensamento de Pastinha acima exposto.

“A ginga é dança, é o princípio de todos os movimentos, é um tipo de dança de onde saem todos os movimentos. O objetivo é aguardar o momento certo para aplicar os golpes e dar ao jogo uma sensação de dança.” (Mestre Virgílio da Fazenda Grande)

“A ginga são as passadas básicas e fundamentais da capoeira. É o que dá característica de dança à luta da capoeira. São passadas carregadas na cintura, o que dá excelência à movimentação do capoeirista.” (Mestre João Angoleiro)

Já Mestre Augusto Januário apontou para outra “faceta” da ginga:

“A ginga foi o artifício que o homem usou para evitar o conflito direto, você quando ginga está negociando, está negando, está negociando no seu jogo de corpo pra evitar o conflito direto e na ginga você vai construir seu movimento para aplicar seu ataque e sua defesa. Então a ginga é o jeito que você utiliza seu corpo para aplicar o movimento de ataque e de defesa, que nada mais é que a impressão digital, cada um ginga de um jeito. (...) A ginga tem essa finalidade: negociar com outro para que você possa aplicar seu movimento, possa sair do movimento. É a negociação da capoeira para evitar o conflito direto, bater, se não a capoeira seria igual ao boxe ou a outras artes, se ginga sempre negando, aí que vem a negaça, aí que vem a mandinga, o seu jeito de fazer essa negociação.” (Mestre Augusto Januário)

Percebe-se que há um núcleo comum nestas respostas: ginga é a movimentação constante usada com o objetivo de enganar o oponente, driblar, confundir, possibilitar a fuga e ao mesmo tempo projetar um ataque, não ser um alvo fácil. Usado inicialmente para disfarçar a luta em dança; é também negociação, é diplomacia, evita o conflito direto; é o que dá beleza ao jogo, dá leveza à luta; é o momento em que o jogador mostra suas habilidades em dissimular e assim, pode fazer com o que o oponente “abra as guardas”, permitindo que se vença o jogo.

Associo estes significados à trajetória política e militar da rainha NzingaMbandi, que ao longo de sua vida, usou de mil “disfarces”, assumiu diversas roupagens para garantir sua sobrevivência política e espaços de mando: foi batizada, mas poucos anos depois, passou a comandar os guerreiros jagas, e, no final de sua vida, voltou a se proclamar cristã. Em um constante vai e vem de estratégias, buscava a negociação e a diplomacia, mas quando esta via não produzia efeitos, mostrava sua força na guerra.

Vários episódios da vida desta rainha nos mostram sua perspicácia para vencer os inimigos, seja para enganá-los e conseguir fugir, seja no enfrentamento militar direto. As características atribuídas à rainha correspondem aos adjetivos empregados para descrever o movimento ginga.

Sua primeira aparição pública, como embaixadora do seu irmão NgolaMbandi, revelou uma mulher forte e exuberante. O célebre “episódio da cadeira”, no qual ela usou uma donzela de seu séquito como cadeira na audiência com o governador português em Luanda, provou sua astúcia e sabedoria para não deixar o adversário se elevar. Garantiu amizade, mas não descartou a guerra se a soberania do Ndongo fosse desrespeitada. “Os presentes admiraram, todos pasmados, esta presteza em sair-se bem e a vivacidade da sua inteligência, nunca esperado duma mulher tanta desenvoltura.” (CAVAZZI, 1965, vol.II, p.67).A partir de então o governador João

Correia de Sousa passou a estimá-la e julgá-la capaz de aprender a religião cristã. Com o batismo que então ocorreu tornou-se Dona Anna de Sousa, princesa cristã afilhada do governador.

As guerras movidas pelo governador Fernão de Souza, comandadas pelo capitão-mor Bento Banha Cardoso entre 1626 e 1629, mostraram a grande habilidade de Ginga em escapar da dura perseguição que contra ela deflagrara o governo. As primeiras ofensivas foram travadas nas diversas ilhas do rio Kwanza. Desde 1624, quando assumiu as insígnias de poder do Ndongo, a rainha vinha se fortificando na ilha de Kindonga, onde passou a dar asilo a centenas de fugitivos e kilambas (soldados armados e treinados pelos portugueses para proteger as fortalezas da conquista).

O militar Cadornega narrou as guerras angolanas com muita minúcia, compilando depoimentos de quem participou das batalhas e transcrevendo tradições orais e impressões populares do período. Este capitão português registrou que a rainha, utilizando a geografia do rio a seu favor, migrava de uma ilha a outra, de forma que os inimigos não pudessem saber seu paradeiro, deixando-os confusos e sem como atacá-la. Quando os portugueses conseguiram, enfim, invadir a ilha de Maopolo, aproximando-se de sua localização, ela enviou embaixadores ao capitão-mor, “pedindo-lhe a não apertasse tanto”, que ela queria ser vassala do rei de Portugal, e que, em três dias, viria pessoalmente com sua corte se render. (CADORNEGA, 1972, v.I, p.137)

O capitão concordou. Findo os três dias, a rainha não veio, e ele percebeu que havia sido enganado. O pedido de trégua foi apenas uma artimanha, “um stratagem” para evitar sua rendição. Invadiram a ilha, constaram que a rainha não estava mais lá: havia fugido, mas antes deixou a ilha infestada de bexigas (varíola) que matou grande parte do exército português, inclusive o rei coroado pelos portugueses, Ari a Kiluanje, naquele ano de 1626.

Quem pratica a capoeira angola certamente associará essa “enganação” à “chamada”, quando um camarada, ao acertar ou ser acertado, interrompe o jogo estendendo as mãos. O outro deve responder, dirigindo-se ao oponente até que as mãos de ambos se toquem e daí prossigam com o passo a dois, para lá e para cá, para que o jogo continue. A chamada é um momento utilizado no jogo para harmonizar, como um pedido de desculpas, ou para chamar forças, mas é

um momento cheio de “mandinga”, em que o adversário pode mostrar ser ardiloso e se aproveitar para retribuir o golpe.

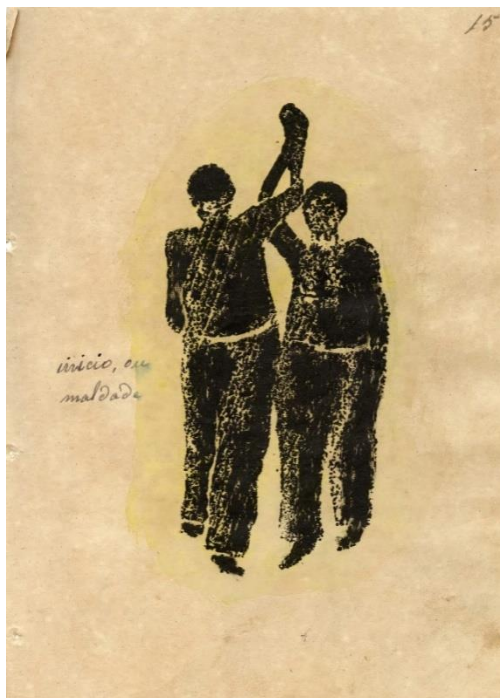


FIGURA 01: Desenho de mestre Pastinha representando a ‘chamada’. Ao lado, escrito “início, ou maldade”.

Pastinha alerta que a chamada é um dos momentos mais perigosos do jogo da capoeira, em que se deve estar sempre atento. Pode ser um momento em que o jogador usa de dissimulação, finge pedir desculpas, para, quando o adversário vir distraído, ou com a guarda baixa, acertá-lo. “O capoeirista é desconfiado e não se deixa iludir por esta aparente retirada do possível agressor”, ensinou o velho mestre. (PASTINHA, 1964, p.40)

Um outro episódio que revela dissimulação da rainha deu-se em 1629, quando ela enviou um alto funcionário de seu quilombo (o *maniLumbo*, que tratava das relações exteriores) à fortaleza de Ambaca, com 400 escravos e 105 vacas de presente ao governador. De acordo com o “*extenso relatório do governador [Fernão de Souza] a seus filhos*”, o emissário dizia que a rainha era “filha” do governador e que gostaria de fazer feiras. Pedia para suspender a guerra contra ela, “porque queria se quietar por estar cansada de andar pelos matos” e queria se “meter debaixo do emparo do capitão e morrer a seus pés” (HEINTZE, 1988, p.300), e também requeria autorização para se estabelecer na ilha da Imbilas, onde estava as sepulturas dos antigos reis do

Ndongo. Ao ser questionado sobre o paradeiro de Ginga e quais sobas a acompanhavam, o emissário respondeu que ela estava em Bange, uma terra firme junto ao Kwanza, acompanhada por poucos sobas. Bento Banha Cardoso foi então enviado a esta localidade para tentar prender a rainha. Mas os portugueses foram informados de que, ao mesmo tempo em que tentava essa saída diplomática, Ginga atacava importantes pontos do comércio de escravos e sobas aliados, como Candelle dos Quezos e AndalaQuesuba, tomando suas fazendas e peças. Diante desses ataques, os portugueses concluíram que o *maniLumbo* fora enviado como espião para saber como os portugueses estavam articulando a conquista e para enganar o capitão Bento Banha Cardoso, que foi mandado a Bange, bem distante de onde realmente estava a rainha. Ginga usou esta estratégia para ganhar tempo e melhor articular sua fuga, enquanto agia contra os portugueses, desarticulando o comércio de escravos na região.

A ginga, no jogo da capoeira, também mostra este ardil: o jogador dá pistas que vai para um lado, e vai para o outro, dissimula, finge ser amigo, mas na verdade está atacando. Mestre Pastinha ensinava a essência da capoeira, sua malandragem: “Mandinga na capoeira é malícia, é ‘manha’. É ir sem ter ido e quando menos se espera, foi. É insinuar que vai para lá e acaba indo para cá. É ser forte mostrando fragilidade.” (MURICY, 1988, 7’20’)

Para Letícia Reis, a ginga existiu desde os primórdios da capoeira praticada pelos escravos para disfarçar a luta em dança, agindo com malícia para dissimular sua verdadeira intenção. “Por permitir a um só tempo que o corpo lute dançando e dance lutando, a ginga remete a capoeira a uma zona intermediária e ambígua, situada entre o lúdico e o combativo.” (REIS, 1996, p.36)

Em sua análise, a resistência escravista no Brasil pautou-se sobretudo, pela negociação combatente entre senhores e escravos, mais do que pelo confronto aberto ou pela passividade absoluta. A autora faz uma leitura gestual do jogo da capoeira para tentar, mediante a análise dessa prática cultural, interpretar essa maneira peculiar de fazer política, pautada sobretudo no enfrentamento indireto. Desta forma, a capoeira é entendida como uma luta popular em que a “manha” e a malícia se sobrepõem à força física:

“Ginga significa a possibilidade de barganha, atuando no sentido de impedir o conflito. Porém, ao menor sinal de distração do oponente, quando “as chances de falhar são mínimas” (como ensina Mestre Pastinha), aí sim, explode o contra-ataque, como um relâmpago deflagrando-se então o conflito”. (REIS, 2010, P.38)

A ginga é entendida como o que impede o confronto direto entre os capoeiristas, e este é apontado como um aspecto político fundamental do jogo de capoeira, um “jogo de contra poder”, em que o jogador deve escolher o momento mais oportuno para deferir o ataque, aproveitando o espaço vazio deixado pelo adversário. Na hora em que o oponente estiver menos atento, surge o ataque inesperado. Assim, o capoeirista tem que adquirir a habilidade de dissimular suas intenções, o corpo que se conforma é o mesmo, que no instante seguinte, ataca.

A surpresa e a malícia são características fundamentais do jogo da capoeira e ambas são evidenciadas através do movimento ginga. A ginga e a linguagem corporal da capoeira expressam estratégias de ação do negro para subverter estruturas de representações presentes na sociedade mais ampla, relativas à condição do negro e seu lugar social.

Tânia Macedo, ao articular as “malandragens transatlânticas”, em que o “malandro” habita o imaginário brasileiro e também angolano, destacou a ginga, “utilizada para fugir ao trabalho e às condições a que está submetido o operário”, associando-a ao “jeitinho para escapar de situações de conflito”. (MACEDO, 2004, p.74) A ginga representa a capacidade de, fugindo ao conflito, resolver as situações auferindo as maiores vantagens possíveis.

Mestre Noronha registrou que a o capoeirista deveria saber não era apenas lutar, mas também fugir, correr. Escreveu: “malícia da sabedoria que corre para não morrer”, mostrando que a fuga poderia ser uma boa saída quando a briga era desvantajosa. (COUTINHO, 1993, p.5)

A personagem da rainha Ginga soube fugir. Fugiu várias vezes, e muitas de forma espetacular. Antes de abandonar ilha de Kindonga, Ginga consultou os espíritos de seus antepassados, em que foi aconselhada: “render-se aos portugueses significaria a perda da liberdade. Não era indigno dela fugir naquela conjuntura, para combater e vencer o inimigo em condições mais favoráveis.” (CAVAZZI, 1965, v. II, p. 78)

Em maio de 1629, os portugueses conseguiram invadir seu quilombo. Para evitar ser capturada, Ginga estrategicamente largou suas bagagens e os prisioneiros para trás durante a fuga, para que os portugueses perdessem tempo os recolhendo. Para conseguir ainda maior vantagem e ganhar tempo, acabou deixando também suas duas irmãs. Ginga corria rumo a um gigantesco desfiladeiro, perseguida pelas tropas pró-lusitanas, que acreditavam que a cercariam. Só quando alguns conseguiram chegar àquelas bordas do precipício, entenderam que a rainha havia descido

a “profunda concavidade” chamada Quina Quinene (Quina Grande dos Ganguelas, localizada no Vale do Lui-Kwango), amarrada em cipós.

Mestre Pastinha também registrou essa sabedoria presente na capoeira:

“A capoeira tem negativa, nega. A capoeira é positiva, tem verdade. Negativa é fazer que vai não vai, e na hora que nego mal espera, o capoeirista vai e entra e ganha, quando ele vê que perde, então ele deixa a capoeira na negativa, no camarada pra depois então ele vir revidá. O capoeira corre, e aí daquele que correr atrás do capoeirista. O camarada corre atrás dele, e o que que deu ali pra guardar? Tem alguma coisa ali na mão dele? O capoeirista corre porque não quer matar.” (Muricy, 1998, 15’09’’),

A influência de Ginga nas lutas anti-escravistas nas Américas foi notada por Glasgow, que a apresentou como “símbolo da luta anti-colonial e anti-escravatura empreendida pelos quilombos no mundo.” (GLASGOW, 1982, p.142). Autores associaram as lutas de Ginga ao seu contemporâneo quilombo de Palmares, sendo a rainha angolana um símbolo da “quintessência das primeiras resistências do povo Mbundo.” (WEDDERBURN, 1996, p.153)

Johnny Alvarez, a partir das teorias comportamentais da psicologia, analisou o aprendizado da ginga enquanto aquisição de automatização e de habilidades. Para ele, a ginga da capoeira é um movimento que atravessa zona de “equilíbrio precário”, um estado paradoxal em que os “limites da estabilidade ou da instabilidade do equilíbrio parecem se confundir numa estranha circularidade.” A ginga permite manter a continuidade dos movimentos, mas se esses movimentos contínuos se automatizarem num mecanismo cego e repetitivo o adversário pode antecipá-los e neutralizá-los. As “zonas de equilíbrio precário da ginga permitem determinadas paradas ou hesitações do movimento que servem para falsear a continuidade deste”, dificultando a antecipação dos movimentos seguintes. A ginga permite ataque e defesa, entradas e saídas, sem interromper o movimento, usando-o a seu favor, sem abrir demais sua guarda. A malandragem é considerada uma hábil “arma estética”. O jogador deve se mostrar desatento para atrair o adversário, floreia o jogo, faz “manha”, mas deve estar sempre atento. “A brincadeira na ginga da capoeira deve levar-nos a um estado de atenção distraída, de disponibilidade ao movimento, de sensibilização às surpresas do jogo.” (Alvares, 2007, p.59)

O nome da rainha foi associado à ideia de agilidade, esperteza, dissimulação, constante vai e vem, sabedoria guerreira em aproveitar as oportunidades para atacar, saber fugir, entrar em acordos e rompê-los rapidamente, surpreendente, imprevisível. São tantos adjetivos usados, são tantas semelhanças nas descrições que se torna claro que os povos de Angola (não só os

ambundos, mas várias etnias vizinhas que conheciam sua fama) depositaram nesta movimentação estratégias marciais, sabedorias que remetem à trajetória da rainha e revelam suas proezas. Com isso, não quero afirmar que a história da personagem que viveu em tempo e local determinados (reinos do Ndongo e Matamba no século XVII) é perfeitamente compreensível e conhecida através da capoeira, mas pretendo afirmar sim que sua memória ficou registrada no movimento primordial. Como se os fatos históricos fossem sintetizados pelo balanço corporal.

Realmente, é necessário admitir, a maioria dos mestres não conheceram a história da tal rainha de Angola através da capoeira. Se hoje, muitos a conhecem é mais devido à interação com a academia e à circulação de livros sobre a história angolana do que pela tradição oral. De fato, os mestres não apontaram registros antigos nas músicas de tradição da capoeira que mencionem a rainha. As ladainhas e corridos que têm seu nome explícito são criações das últimas décadas e já elaboradas com sentido político, como veremos a seguir.

Acredito que a transmissão dessa história não se processou de forma tão consciente. Essa memória está impressa na corporeidade, no movimento contínuo e incessante de resistência negra, em nunca se entregar. Esse conhecimento está contido na movimentação da capoeira e na sua própria história, e isso sim, os mestres dominam.

Isso nos leva a refletir sobre a produção e registro da história entre os africanos. Nem sempre a linguagem verbal foi adotada, a memória, que foi duramente silenciada, arrumou outras formas de se perpetuar através dos gestos, da performance. Onde as palavras não puderam ser ditas- quiçá cantadas- o corpo manifestou o conhecimento. Os movimentos corporais, acompanhados por instrumentos musicais, ensinam sabedorias, histórias, revelam sentimentos e lições.

Nas culturas afro-brasileiras o acesso ao saber faz um apelo a todos os sentidos, promovendo a sinergia entre eles e ao mesmo tempo exigindo uma comunicação direta intergrupar. A música percussiva e a dramatização que envolve a estética do sagrado fazem do corpo em movimento um caminho de adoração de entidades ancestrais.

O antropólogo Zeca Ligeiro nos mostra como a tríade batucar-cantar-dançar, marca da cultura de matriz africana no Brasil. Estes elementos foram utilizados por africanos de diferentes etnias para “recuperar um comportamento”, já que a escravidão os fizeram abandonar suas

formas de celebração originais. Acredita que a dança cria para os dançarinos não somente uma forte conexão com as memórias da África, “mas também laços emocionais e espirituais entre grupos de homens e mulheres de diferentes etnias, com quem dividem o mesmo cruel destino.” (LIGEIRO, 2011, p.143)

Hoje, o nome da rainha é veiculado por muitos grupos de capoeira, adotado como sinônimo de resistência e malícia. Na década de 1980, houve um processo de “reafricanização” da capoeira angola na Bahia, quando outros segmentos dos movimentos sociais se voltaram para a África em busca de suas raízes. Neste afã, a história da rainha Ginga foi recuperada como referência de resistência africana, da força da mulher negra, o que dá sentido e ânimo aos movimentos sociais brasileiros.

Com a promulgação da lei nº 10.639/2003, alguns mestres de capoeira passaram a colaborar para a produção de materiais didáticos e neste sentido, a epopeiada rainha Ginga vem sendo evidenciada, tomando a feição de heroína do povo negro da diáspora, o que se comprova pela constante utilização de sua imagem e de sua história em sites de grupos de capoeira.

A ginga, movimento que traz a memória corporal da resistência africana, continua inspirando as resistências negras e instigando os afro-descendentes hoje a construírem sua identidade de forma positiva.

A proposta ora apresentada intenciona valorizar os movimentos corporais dos rituais performáticos tradicionais de matriz africana enquanto fonte de conhecimento da história e da memória dos povos ancestrais. Trata-se de uma abordagem transdisciplinar, que percorre várias áreas do saber, com o objetivo de analisar a dimensão histórica contidas nas performances negras. Assim como os conceitos das artes cênicas fortalecem minha argumentação para as relações que teço acerca do movimento, espero contribuir para os colegas estudiosos das danças, culturas e performances para o entendimento de que os movimentos corporais refletem também histórias, sentidos, narrativas e memórias.

Referências:

- BARÃO, Adriana de Carvalho. **A performance ritual da “roda de capoeira”**. Mestrado em Artes Corporais. Instituto de artes. UNICAMP. 1999
- CADORNEGA. **História geral das guerras angolanas**. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1972.
- CAVAZZI, Giovanni. **Descrição histórica dos três reinos: Congo, Angola e Matamba**. 2 Vol. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1965.
- COHEN, Renato. **Perfomance como linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- COUTINHO, Daniel. **ABC da capoeira angola: os manuscritos do Mestre Noronha**. Brasília, 1993.
- CRUZ, J. L Oliveira ‘Mestre Bola Sete’. **A capoeira na Bahia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- DECÂNIO, Angelo. **Os manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha**. Fundação Casa de Jorge Amado. Salvador, 1983.
- FONSECA, Mariana Bracks. **NzingaMbandi e as guerras de resistência em Angola. Século XVII**. Belo Horizonte: MazzaEdições , 2015.
- GLASGOW, Roy. Nzinga. **Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663**. São Paulo: EditoraPerspectiva, 1982.
- HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 14-15
- HEINTZE, Beatrix. **Fontes para a história de Angola**. Vol. II. Stugart, 1988.
- LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1978.
- LIGEIRO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar. Desenho das performances africanas no Brasil**. In: ALETRIA. v. 21 - n. 1 -jan.-abr.- 2011.
- LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. Pallas, 2003.
- MACÊDO, Tania. **Angola e Brasil: com os malandros em cena**. In: Rita Chaves; Carmen Secco; Tania Macêdo. (Org.). *Como se o mar fosse mentira*. Maputo: 01 ed.2003
- MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana**. Salvador: EDUFBA, 2012
- MARTINS, Leda Maria. **“GesturesofMemory, Transplanting Black African Networks”**. In: MCQUIRK, Bernard & OLIVEIRA, Solange R. (eds.) *Brazilandthe Discovery ofAmerica: Naarative, FictionandHistoy*. England, Edwin Mellen Press, 1995.

- MERRIAN, Allan. **Music and Dance**. In: LYSTAD, Robert A. *The African World: a Survey of Social Research*. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1965
- MURICY, Antônio Carlos (diretor). Documentário “**Pastinha, uma vida pela capoeira**”, 1998.
- PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola**. Prefácio de Jorge Amado. Capa de Carybé. Salvador: Gráfica Loreto, 1964
- QUERINO, Manoel. **A Bahia de outrora**. 3ª ed., Salvador : Livraria Progresso, 1946.
- REIS, Letícia Vidor de Sousa. **Negro em “terra de branco”**: a reinvenção da liberdade. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz; REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negras Imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo: Estação Ciência. EdUSP, 1996.
- REIS, Letícia Vidor dos. **O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil**. Editora CRV, 2010.
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagôs e a morte: pàdè, àsèsè e o culto Égun na Bahia**. 5ª ed. Trad. Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1988. P.46
- TURNER, Victor. **O processo ritual- Estrutura e Anti-estrutura**. Petrópolis. Ed. Vozes, 1974.
- WEDDERBURN, Carlos Moore. “**Lutas africanas no mundo e nas Américas.**” In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. 3v. p. 153.

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

EU SOU ANGOLEIRO**Considerações sobre a Capoeira Angola e os Estudos da *Performance*****I AM ANGOLEIRO****Considerations about Capoeira Angola and the Performance Studies**Lucas Machado Goulart¹**Resumo**

A capoeira surge no Brasil a partir da interação entre diversos grupos étnicos, sobretudo os de origem africana. A Capoeira Angola, sua vertente mais tradicional e ritualística, dispõe de um universo simbólico bastante peculiar que a caracteriza e diferencia. Os angoleiros, durante o jogo da capoeira, deixam transparecer não apenas suas habilidades, mas também suas identidades, num diálogo de corpos onde os movimentos podem dizer mais que qualquer palavra.

Palavras-chave: comportamento restaurado, corpo, identidade, subjetividade, treinamento

Resumen

La capoeira aparece en Brasil a partir de la interacción entre los diferentes grupos étnicos, en particular los de origen africano. La Capoeira Angola, su aspecto más tradicional y ritualista, tiene un universo simbólico peculiar que la caracteriza y diferencia. Los angoleiros durante el juego de la capoeira, presentan no sólo sus habilidades, sino también sus identidades en un diálogo corporal donde los movimientos pueden decir más que cualquier palabra.

Palabras clave: conducta restaurada, cuerpo, identidad, subjetividad, entrenamiento

Abstract

Capoeira emerges in Brazil due the interaction between different ethnic groups, specially the african ones. Capoeira Angola, its most traditional and ritualistic side, presents an very particular symbolic universe that characterizes and differentiate itself. The angoleiros during the capoeira game, shows up not only their abilities but also their identities, in a body dialogue where the movements can say more than any word.

Keywords: restored behavior, body, identity, subjectivity, training

¹ Ministra aulas de capoeira angola a partir de projetos culturais financiados por lei de incentivo fiscal; Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia; pesquisa em andamento. Linha de Pesquisa: Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena; Orientadora; Renata Bittencourt Meira; e-mail: lucas.goulart@yahoo.com.br

Historicamente, a capoeira sempre foi marcada por uma vasta gama de influências culturais. Mesmo ao afirmar que esta é, predominantemente, orientada por valores da cultura africana, essa afirmação, por si só, nos remete às mais diversas etnias africanas que, ao entrarem em contato e relacionarem-se entre si, contribuíram para o surgimento dessa arte no Brasil.

Além disso, de alguma forma, ainda deixaram suas marcas os nativos indígenas. Não se esquecendo dos portugueses, os malandros, os marginais e o boêmios, que faziam das ruas seu melhor cenário.

Existe uma série de estudos² que abordam historicamente as influências étnicas que contribuíram para o surgimento da capoeira, uns que defendem essa miscigenação étnica e outros que, por sua vez, buscam um *pedigree*, uma origem pura e límpida que não acredito existir.

Reforço essa corrente que acredita numa mistura cultural, também, pelos estudos do comportamento restaurado, uma vez que foi a condição de interação de diferentes povos no Brasil, num dado contexto histórico, que possibilitou o desenvolvimento da capoeira no país.

Rituais, jogos e performances da vida diária são escritas por um ente coletivo Anônimo ou pela Tradição. Pessoas a quem se credita a criação de um jogo ou rito, geralmente, revelam ser sintetizadores, recombinadores, compiladores ou editores de ações, já praticadas anteriormente. (SCHECHNER, 2003, p.34)

Sendo assim, as tentativas de se encontrar um elo perdido da capoeira acabam por reforçar os mitos de origem dessa arte, pois esta se desenvolve a partir de um *continuum* cultural, um processo não linear de influência mútua entre diferentes culturas. .

Nesse trabalho apresento uma análise sobre identidade, corpo e treinamento na capoeira e para isso, é importante salientar que num determinado momento da história, por razões que fogem ao objetivo desse estudo, essa prática diferenciou-se em Angola e Regional, assumindo identidades distintas. Sendo assim, conduzirei a pesquisa pela perspectiva da capoeira angola.

² FALCÃO, 2004 / OBI, 2009 / CASCUDO, 1967 / REGO, 1968 e etc...

Identidade e Diferença

Ao som dos berimbaus, pandeiros, reco-reco, agogô e atabaque; do canto entoado pelo mestre e acompanhado pelo coro, dois capoeiristas performam suas habilidades num jogo de manha e malícia, onde os corpos dialogam através de movimentos, gestos e expressões, códigos que, muitas vezes, passam despercebidos por aqueles que não estão familiarizados a essa arte, a capoeira angola.

Guiados pelo Gunga³, os capoeiras se revezam nas funções de jogar, tocar e cantar, todos inseridos dentro do círculo têm uma função específica nesse ritual, em que música, dança, luta, teatralidade e espiritualidade se condensam.

A roda de capoeira possui seus códigos de vestimenta e a roupa deve estar limpa e permanecer até o final do jogo, pois a elegância é fundamental, mas não se deixe enganar, o capoeirista é “astuto e artiloso, como a própria luta” (MURICY, 1998).



Figura 01: A chamada, um signo característico da capoeira angola

Fonte:

<<http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/645731/20061748/1346280460417/chamadamestres.jpg?token=BqaIGMto4YIPz8UVeKaJIghMWNw%3D>> Acesso: 08 de julho de 2016

³ Gunga é o nome dado ao berimbau de timbre mais grave, tocado pelo mestre ou capoeirista mais experiente da roda, ele tem a função de comandar o ritual, iniciando e finalizando-o.

Todo esse universo simbólico e seus significados, aos poucos vão sendo compreendidos e incorporados por seus praticantes num processo de assimilação da identidade da capoeira angola, estes já não mais se apresentam apenas como capoeiristas e sim como angoleiros, evidenciando-se assim, também, um processo de diferenciação.

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades. A diferença é aquilo que separa uma identidade de outra, estabelecendo distinções (WOODWARD, 2000, p.41).

A necessidade de diferenciação se dá a partir do momento em que a capoeira regional é criada e difundida, e apresenta-se como uma forma de afirmação e resistência daqueles que se identificavam com a capoeira tradicional, aquela praticada antes da criação da capoeira regional, denominando seu estilo, angola.

A análise sobre essa questão de identidade e diferença pode ainda ser reduzida e direcionada a um ponto mais específico, o interior da própria capoeira angola.

A formação dos grupos

A partir da década de 30, a capoeira passou por um processo de “desmarginalização”, abandonando, aos poucos, a informalidade das ruas e festas de largo para ser praticada no interior das academias e centros culturais, adotando uma nova postura organizacional.

Essa transição, dentre outros fatores, favoreceu a formação dos grupos de capoeira nos moldes como estão estruturados nos dias atuais. À medida que o conhecimento dessa arte é transmitido pelos mais velhos às novas gerações, capacitando-as a difundirem esse saber, os grupos vão crescendo e outros novos são formados, ramificando cada vez mais suas árvores genealógicas.

Observa-se atualmente, um significativo processo de expansão da capoeira angola, pelo Brasil e pelo mundo, acelerado por uma exposição midiática, que traz impactos inevitáveis à sua identidade.

A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade (WOODWARD, 2000, p. 21).

Mesmo tendo o tradicionalismo como uma de suas características fundamentais, seria ingênuo negar-se a enxergar que a capoeira angola, em alguns casos, sofre desse processo de distanciamento da identidade fomentado pela globalização, mas, por outro lado, muitos são os casos de resistência cultural, preservando fundamentos e princípios ancestrais, num processo de valorização de suas linhagens.

As linhagens alimentam o sentimento de pertencimento no interior da capoeira angola, são uma forma de o angoleiro se situar dentro do mundo da capoeiragem, buscando seus antepassados e suas referências.

Seja pelo uniforme, pela forma de se movimentar durante o jogo, pela ideologia, ou mesmo pela disposição da bateria, capoeiristas de determinados grupos ou linhagens possuem características em comum, existindo entre eles uma identidade coletiva que os aproxima, bem como, se comparados com outros, algumas diferenças serão notadas.

É no corpo do angoleiro que a identidade e a diferença imprimem suas marcas mais significativas, evidenciando-se a partir de um diálogo corporal onde os movimentos podem dizer mais que qualquer palavra.

O corpo na capoeira angola

O corpo carrega consigo signos que marcam sua identidade e comunicam a cultura, ao se observar uma roda de capoeira angola, não raro, podemos identificar alguns símbolos que fazem parte desse universo como: *dreadlocks*, turbantes, pulseiras e boinas.



Figura 02: Bateria de capoeira angola

Fonte: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Capoeira-three-berimbau-one-pandeiro.jpg>>
Acesso: 08 de julho de 2016

Além disso, a forma particular que cada capoeirista possui de se movimentar enriquece ainda mais a expressividade de seus corpos. “Nesse sentido o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição” (LIGIÉRO, 2011, p.132).

A tensão causada pelo perigo iminente do jogo somada à energia que emana através dos instrumentos e pelos versos repetidos em forma de mantra, causa nos capoeiristas uma espécie de transe, seus corpos se dilatam, na medida em que não mais expressam comportamentos cotidianos, atraindo a atenção daqueles que os observam (BARBA, 1995).

Por ser uma prática essencialmente corpórea, o desenvolvimento motor é bastante estimulado na capoeira, o que não implica dizer que aspectos cognitivos, sociais, afetivos e espirituais assumam um papel coadjuvante, mesmo porque estes estão intimamente ligados ao corpo, uma vez que o corpo, aqui, não é entendido como uma estrutura físico-biológica e sim como o próprio ser, na medida em que não temos um corpo e sim o somos.

É na rotina dos treinamentos que o corpo vai se moldando, absorvendo os signos e significados da capoeira angola, mas, como a metodologia de ensino é algo bastante peculiar a cada grupo, não é possível generalizar afirmações a esse respeito, visto que é um universo composto por pessoas e grupos bastante diferentes entre si.

Dessa forma, no que tange ao treinamento na capoeira angola, adotarei como referência o grupo de capoeira Semente do Jogo de Angola⁴, desenvolvendo uma análise bibliográfica e lançando mão, também, de minhas experiências pessoais enquanto integrante do grupo.

Treinamento

A capoeira, que antes era ensinada através do método de oitiva nas ruas, agora, mais formalizada, encara um processo de sistematização de ensino que tem impactos significativos sobre a dinâmica dos jogos e a *performance* dos jogadores.

Mestre João Pequeno, ao comparar a capoeira angola atual com a de outrora afirma que “a capoeira hoje tá muito mudada, tá mais perfeita, menos violenta” (sic)⁵, numa alusão ao aprimoramento técnico decorrente dos treinos nas academias.

Porém, é importante analisar como essa melhora técnica se deu, visto que a:

Capoeira Angola só pode ser ensinada sem forçar a naturalidade da pessoa, o negócio é aproveitar os gestos livres e próprios de cada qual. Ninguém luta do meu jeito, mas no deles há toda a sabedoria que aprendi. Cada um é cada um (PASTINHA, 1967).

Dessa forma, o treinamento na capoeira precisa estar relacionado ao desenvolvimento da subjetividade do capoeirista na busca por um movimento orgânico, onde o desempenho físico esteja atrelado à conscientização.

⁴ Para mais informações acesse: <sementedojojodeangola.org.br>.

⁵ CD de capoeira Angola - Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qgTQBZluHI>> acesso: 08 de julho de 2016



Figura 03: Roda de capoeira angola

Fonte: <<http://i1.wp.com/blog.angolangolo.com/wp-content/uploads/2010/10/oldmestres2.jpg>>Acesso: 08 de julho de 2016

Durante os treinos no grupo Semente do Jogo de Angola trabalham-se tanto os movimentos de forma isolada, quanto através de sequências, combinações que são propostas e executadas em duplas, simulando possibilidades do jogo em si.

Em certos momentos, os movimentos são repetidos exaustivamente, mas com o intuito de o capoeira conhecer-se melhor, encontrar seu ponto de equilíbrio e imprimir sua identidade em determinado movimento. O mestre propõe e demonstra o golpe, mas cada um vai encontrar a melhor forma de executá-lo, o que é algo particular.

A repetição dos golpes, orientada pelo mestre de forma a estimular a reflexão sobre suas possibilidades dentro do jogo possibilita “o desenvolvimento de uma consciência corporal, o domínio do movimento expressivo e a capacidade do jogo e do improviso” (SILVA, 2012, p.05).

Acredito que a execução dos movimentos de forma repetida pode contribuir tanto para sua mecanização quanto para sua organicidade. O fator que irá determinar essa diferenciação é a intencionalidade atribuída à repetição.

Uma metodologia que utiliza a repetição com objetivos específicos de rendimento e excelência possui relação estreita com uma visão de corpo concebida a partir de estruturas fragmentadas e distintas.

Por outro lado, a repetição, quando realizada de forma reflexiva e aberta a experimentações tem a capacidade de estimular o movimento orgânico e está diretamente ligada à concepção de um corpo holístico, integral.

De acordo com o mestre Jogo de Dentro, fundador do grupo Semente do Jogo de Angola, a sua “maior preocupação é estimular não apenas a prática física, mas também o estudo histórico dos acontecimentos e dos fundamentos. É o ato de respeito com a ancestralidade” (SANTOS, 2010, p.43).

Um esforço de conscientização coletiva que se concretiza através das reuniões para estudos propostas pelo mestre e durante os treinos, ao estimular a reflexão sobre os limites e possibilidades do corpo a partir dos movimentos.

Ao se conscientizar sobre as várias possibilidades de abordagem sobre a capoeira angola e reconhecer a importância e inter-relação destas no processo de busca pelo conhecimento, o treinamento confunde-se com o próprio modo de existência, rompendo as fronteiras entre arte e vida num constante trabalho sobre si, permeado por transformações contínuas. (BONFITTO, 2013)

Portanto, o treinamento, não se limita apenas aos treinos realizados nas academias ou até mesmo às rodas de capoeira, rompendo os limites desse espaço fechado e acompanhando angoleiro aonde quer que vá. Seja através de uma conversa informal, da observação de gestos animais ou da leitura de um livro qualquer, o treinamento se faz presente, basta que essas informações sejam decodificadas e aproveitadas, reforçando assim a idéia de comportamento restaurado.

Conclusão

O corpo é, sobretudo, um meio de comunicação, uma entidade que se expressa a partir do movimento, sendo esta condição primordial para a vida, visto que onde há vida, há movimento, por mais simples que o seja.

A análise do movimento na capoeira angola produz informações importantes que colaboram para um melhor entendimento dessa prática e seus praticantes, uma vez que “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p.27).

Fortemente marcada por aspectos lúdicos e rituais, a capoeira angola apresenta uma grande variedade de signos que a diferem da capoeira regional, evidenciando-se assim, identidades distintas.

Porém, até mesmo entre os angoleiros, que assumem para si a identidade da capoeira angola, existem diferenças claras. Um conjunto de identidades distintas que estão inseridas e partilham de uma identidade mais ampla.

É na rotina dos treinamentos que essas identidades se reforçam cada vez mais, colaborando não apenas para o aprimoramento técnico, mas também para a conscientização dos angoleiros, através de um trabalho reflexivo que tem por objetivo estimular a subjetividade de cada um, conforme estudo realizado sobre o grupo Semente do Jogo de Angola.

Referências

- BARBA, E., SAVARE, N.. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1995; BONFITTO, M.; BEIGUI, A. ;BRAGA, B. **Algumas Nocões de Treinamento: Práxis - Poiesis - Modos de Existência. Treinamento e Modos de Existência**. 1ed.Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013, v. , p. 163-176.
- CASCUDO, L. C.. **Folclore do Brasil**. Portugal: Fundo de Cultura, 1967.
- FALCÃO, J. L. C..**O Jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana**. Salvador: Tese de Doutorado em Educação, 2004.
- LIGIÉRO, Z. **O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afro-brasileiras**. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695/433>> Acesso: 08 de julho de 2016.
- MURICY, A. C. **Pastinha, uma vida de capoeira** (Documentário). Dirigido por. Brasil, 1998, 16mm, cor, 52 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI>. Acesso: 08 de julho de 2016.
- OBI, D. T.J.. **Angola e o Jogo de Capoeira**, In: Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia — (n. 24, 1º sem. 2008, n. 1, 2. sem. 1995, p.103-125).Niterói: EdUFF, 2009.
- PASTINHA, V. F.. **É luta, é dança é capoeira**. Revista Realidade, editora Abril, 1967.
- REGO, W. **Capoeira angola – Ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Itapuã, 1968, Coleção Baiana.
- SCHECHNER, R. **O que é performance?**. In. O Percevejo. Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p. 25-50.
- SANTOS, J. E. dos. **Jogo de Angola: Vida e obra**. - 1ª Ed. – Salvador, BA: Ed. do Autor, 2010.
- SILVA, R.L.. **A potência artística do corpo na capoeira angola**. Revista do LUME n. 1, set. 2012. Campinas: UNICAMP.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

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



GÊNERO FEMININO NO MAMULENGO Um estudo de caso na cidade de Glória de Goitá-PE

GENDER IN FEM Mamulengo A case study in the city of Glory Goitá -PE

Barbara Duarte Benatti¹
Izabela Costa Brochado²

Resumo

A pesquisa em andamento é um trabalho de campo que se propõe a investigar as novas gerações de brincantes de Mamulengo do gênero feminino da Cidade de Glória de Goitá-PE. O Mamulengo é uma brincadeira de teatro de bonecos popular de Pernambuco e como tradição oral, é permanentemente ressignificado por seus produtores. A brincadeira permite a participação e o diálogo com o público, estabelecendo uma relação dinâmica que também se realiza no fortalecimento da identidade de um povo, que por meio da brincadeira: explicitam, expressam e denunciam valores, informam suas visões de mundo, seus desejos, experiências individuais e coletivas. Nessa perspectiva de que os personagens do Mamulengo são representações simbólicas de papéis sociais, expressos por imagens e nas falas representadas, a pesquisa levanta alguns problemas: quem são e como são representadas as personagens femininas na brincadeira dessas mulheres brincantes pertencentes à nova geração? A pesquisa parte da hipótese que existem ressignificações e reelaborações nas brincadeiras que estarão presentes nas produções artísticas, acompanhando uma mudança de paradigmas ou pré-conceitos culturais sobre o universo feminino.

Palavras-chave: Teatro de bonecos popular; Mamulengo; Tradição; Oralidade; Feminino.

Resumen

La investigación en curso es un campo de trabajo que tiene como objetivo investigar las nuevas generaciones de brincantes de Mamulengo femenina Ciudad Goitá-PE gloria. El Mamulengo es una broma en el popular teatro de marionetas de Pernambuco y como una tradición oral, está constantemente reinterpretada por sus productores. El juego permite la participación y el diálogo con el público, estableciendo una relación dinámica que también se lleva a cabo en el fortalecimiento de la identidad de un pueblo, que a través del juego: explícita, expresa y denuncian valores subyacen a su visión del mundo, sus deseos, experiencias individuales y colectivas. En esta perspectiva de los personajes de Mamulengo son representaciones simbólicas de los miembros de papeles, expresados a través de imágenes y palabras representados en la

¹ Possui graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2008) e graduação em Administração pelo Instituto de Educação Superior de Brasília (2005). É Especialista em Hotelaria Hospitalar pela Universidade de Brasília (2009). Mestre em Artes Cênicas pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (2017). Atualmente é professora da Faculdade Cambury-GO.

² Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (1982), mestrado em História pela Universidade de Brasília (2001) e doutorado em Drama Studies pelo Trinity College - University of Dublin (2006). É professora adjunto do Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes da Universidade de Brasília das áreas de Pedagogia do Teatro e Teatro de Formas Animadas.

investigación plantea algunos problemas: quiénes son y cómo se representan los personajes femeninos en la obra de estos brincantes mujeres que pertenecen a la nueva generación? La investigación parte de la hipótesis de que existen nuevos significados y reelaboraciones de los juegos que estarán presentes en las producciones artísticas, a raíz de un cambio de paradigmas o prejuicios culturales sobre universos femeninos.

Palabras clave: Teatro populares muñecas; Mamuleng ; La tradición; Oralidade; Femenina.

Abstrac

The ongoing research is a field of work that aims to investigate the new generations of brincantes of Mamulengo female City Glória de Goitá-PE. The Mamulengo is a way of playing in popular puppet theater of Pernambuco and as an oral tradition, is constantly reinterpreted by its producers. The play allows the participation and dialogue with the public, establishing a dynamic relationship that also takes place in strengthening the identity of a people, who through play: explicit, express and denounce values inform their worldviews, their desires, individual and collective experiences. In this perspective of the characters of Mamulengo are symbolic representations of members roles, expressed through images and words represented in the research raises some problems: who they are and how they are represented the female characters in the play these brincantes women belonging to the new generation? The research part of the hypothesis that there are new meanings and reworkings in the games that will be present in artistic productions, following a change of paradigms or cultural preconceptions about female universes.

Palavras-chave: Popular puppet theater; Mamulengo; Tradition; Orality; Female.

INTRODUÇÃO

O presente artigo, trata-se de uma pesquisa de mestrado em andamento. O gatilho que tive para essa investigação, foi de ter assistido ao processo de reconhecimento do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio Cultural do Brasil.

Para que este reconhecimento viesse a tona, foi elaborado um registro, um processo que levou quase 10 anos de trabalho de campo e pesquisa documental e desde 2015, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, dentre eles – o Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco, são considerados pelo IPHAN como Patrimônio Cultural do Brasil.

Com o reconhecimento do IPHAN, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, passou a ter proteção institucional, o que garantiu salvaguarda desse bem cultural. Ao longo

desse trabalho, farei algumas referências às pesquisas sobre o Mamulengo presentes no Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

Esse documento foi redigido pela professora Dra. Izabela Brochado e concentra estudos e pesquisas importantes que contribuíram para o entendimento do tema que trabalho nessa dissertação.

No nordeste essa forma de Teatro de Bonecos apresenta nomes diversos em cada estado: Cassimiro-coco no Piauí e também em algumas regiões do Ceará e do Maranhão; João-Redondo no Rio Grande do Norte; Babau na Paraíba; Mané-gostoso na Bahia, e Mamulengo em Pernambuco.

Usualmente a apresentação é denominada brincadeira, ou seja o conjunto dos materiais, das ações e o próprio evento em si. Os bonequeiros, ou brincantes, possuem papéis diferentes, mas o comando da brincadeira fica encarregada ao mestre, que comumente é o dono do brinquedo e dos materiais que o compõem. O mestre é aquele indivíduo que vai manusear e, em alguns casos, confeccionar os bonecos. Seu papel também é de um disseminador, alguém que já passou por um longo período de aprendizado com outros mestres e que agora ensina para outros aprendizes.

O Dossiê realizou um inventário dos brincantes de diversos lugares do nordeste, pertencentes a nova e velha geração. O que me chamou a atenção ao ler esse registro, foi o pequeno número de mulheres brincantes. Ao ver esse dado, me surgiram inquietações não só sobre as mulheres brincantes, mas também como as personagens femininas são retratadas. Outro ponto de partida foi constatar a genealogia do Mamulengo da família do mestre Zé Lopes.

O José Lopes da Silva Filho, conhecido por todos como mestre Zé Lopes, nasceu em 1950 em Glória de Goitá em Pernambuco, num lugar chamado Cortesia. Em 1982 começou a fazer bonecos e vender para outros mamulengueiros. Teve como mentor o mestre Zé de Vina, que também reside na região da Zona da Mata, porém seu grande avanço profissional, conforme relatado no Dossiê Interpretativo, ocorreu em 1985 quando participou, conheceu outros mestres e tornou-se conhecido no evento do “Encontro de mamulengueiros”.

O mestre Zé Lopes pertence à tradição do Mamulengo da Zona da Mata e sua mulher e filhas hoje são brincantes do Mamulengo: Neide Lopes, Cida Lopes e Larissa Lopes, aprenderam pela via da transmissão oral, por meio do convívio familiar e representam a nova geração de brincantes. Neide Lopes participa como ajudante na brincadeira do marido e das filhas.

Esses foram um dos gatilhos para a proposta que aqui apresento: um estudo de caso na cidade de Glória de Goitá, Pernambuco, observando a brincadeira das mulheres da família do Mestre Zé Lopes, assim como de outras mulheres mamulengueiras.

A problemática a ser investigada é se o Mamulengo dessas mulheres reflete ou não a condição de serem mulheres. Mais do que uma análise das personagens femininas, a questão é se o espetáculo dessas mulheres se diferem dos homens, se há alguma característica específica no espetáculo delas pelo fato de serem mulheres.

Os objetivos específicos desse estudo são ouvir a voz das mamulengueiras, conhecer seus trabalhos, suas histórias de vida, como se relacionam com o brinquedo e ainda identificar, na brincadeira, como o gênero feminino é representado.

Levantarei também as histórias que envolvem as personagens femininas, como são as passagens - nome dado aos enredos curtos ou pequenas cenas com entradas e saídas de personagens - e a tipologia dessas personagens.

Um dos métodos utilizados para a minha dissertação foi a pesquisa de campo realizada em Pernambuco.

A primeira parte dela aconteceu em julho de 2016 no período da 17ª FENEARTE, a maior feira de artesanato da América do Sul que aconteceu na cidade de Olinda, na qual pude acompanhar durante todos os dias de feira o *stand* da família Lopes e também pude assistir a diferentes apresentações de Mamulengo, pertencentes aos grupos da nova e da velha geração.

Nessa ocasião, assisti as apresentações do Mamulengo conduzido por mulheres: “Mamulengando Alegria” da Cida Lopes e “Mamulengo Nova Geração” da Edjane Maria Lima (conhecida como Titinha) e tive a oportunidade de entrevista-las com o intuito de conhecer seus

trabalhos, levantar possíveis dificuldades para adentrar nesse universo e outros assuntos de vivência do feminino.

A segunda viagem para Pernambuco aconteceu nos dias 15 a 23 de outubro de 2016, nessa etapa conheci a cidade de Glória do Goitá-PE, a Associação Cultural de Mamulengueiros e Artesões de Glória do Goitá, acompanhei Cida no seu trabalho como artesã, bem como outros achados de campo.

O Dossiê do IPHAN aponta o Mamulengo como uma tradição oral. Brochado (2001; 2005) diz que ele, por proceder dessa tradição, é permanentemente ressignificado por seus produtores. A autora ainda enfatiza a função social do Mamulengo, em que, por permitir a participação e o diálogo com o público, acaba por estabelecer uma relação dinâmica que também se realiza no fortalecimento da identidade das comunidades produtoras e receptoras, que por meio da brincadeira explícita, expressa e denuncia valores, informa sua visão de mundo, seu desejo, experiências individuais e coletivas:

Assim, o Mamulengo é criação humana que nos fala do cotidiano, de como ele se apresenta e de como desejamos que ele fosse, via inversões. Compreendo que as imagens/ideias expressas pelos mamulengueiros são representações simbólicas da realidade e não meros reflexos dela. (BROCHADO, 2001, p.86)

Parto da hipótese de que existem ressignificações e reelaborações nas brincadeiras dessas mulheres que estarão presentes nas produções artísticas, e que acompanham mudanças de paradigmas, visões e conceitos sobre o universo feminino.

As motivações que encadearam essa pesquisa é conhecer essas mulheres, ouvir suas histórias, compreender como se estabelecem as relações cotidianas com suas tarefas habituais e com o brinquedo. Ainda que esteja vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, reconheço que por ter uma formação acadêmica multidisciplinar, acabo por trazer a abordagem comercial e do campo dos negócios para este estudo. Também pesa aqui o encantamento pelo campo da História Oral e pelos estudos sobre o gênero feminino.

Contextualizando o Mamulengo: aspectos históricos e gerais

Não existem documentos que comprovem o aparecimento do teatro de bonecos no Brasil, alguns autores apontam para a hipótese que esse teatro tenha chegado com os portugueses

e que a Igreja se valera dele para atrair os fiéis e difundir o espírito religioso.

Santos (1979) e o próprio Dossiê (2014) destacam a opinião de muitos pesquisadores, que acreditam que o teatro de bonecos de cunho popular foi trazido pelos padres franciscanos em meados do século XVII. Sucedidas dos presépios de Natal, essas cenas que representavam o nascimento de Cristo, foram se mesclando a outras expressões da cultura nordestina e recebendo influências das culturas africanas e indígenas. Nessa perspectiva, Alcure (2001) reflete sobre a linha de fantoches populares da Idade Média em toda a Europa, que faziam crítica de costumes, simbolizando a revolta das classes oprimidas. Borba Filho explica a descendência do Mamulengo e compara as estruturas, como a própria rigidez dos bonecos com a *commedia dell'arte*:

O espetáculo, como acontece com o de todos os mamulengueiros é, na sua maior parte, improvisado. É claro que ele tem um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. É mais um ponto de contato do teatro de bonecos com a *commedia dell'arte*. (Borba Filho, 1966: 99-128)

Pensando não só na chegada do teatro de bonecos no Brasil, mas também nas semelhanças entre as tradições de teatro de bonecos popular europeias e o Mamulengo, existem estreitas relações com aspectos da carnavalização que foram explicados nos estudos de Mikhail Bakhtin.

Brochado (2001) enfatiza essa convergência com o Mamulengo, ele se apresenta como uma arte que mostra o “mundo ao revés”, expressão que a autora traz do Bakhtin, no que se refere ao espírito cômico popular da Europa medieval. Era nas festas e na literatura popular que as relações hierárquicas de classes, sexos, eram invertidas. A autora aponta que essa inversão de hierarquia, aparece no Mamulengo sob diferentes formas, como enfrentamento contra representantes dos poderes, tanto terrenos como espirituais/metafísicos: fazendeiros, coronéis, médicos, padres, morte, diabo e outros seres sobrenaturais. Para Brochado o confronto pode ser expresso tanto de forma sutil – ridicularização, traição e malandragem, quanto de forma explícita – luta corporal.

O boneco no Mamulengo representa essa alusão grotesca ao corpo. A escultura física do boneco é representada de maneira exagerada: boca, nariz, sobrancelhas, olhos e mãos; que associam-se ao conjunto de imagens grotescas da cultura carnavalesca da qual trata Bakhtin.

Não é só a imagem grotesca do corpo, o Mamulengo também brinca com escatologias nas ações dos bonecos. Existem bonecos com mecanismos de espirrar água em direção ao público, bonecos que representam violeiros bêbados e que depois de um tempo, já embriagados, interrompem a execução da viola para vomitar sobre os espectadores.

Muitos pesquisadores, dentre eles Dutra (1998), Brochado (2001; 2005), Alcure (2001 ; 2007), Ribeiro (2010), Altimar Pimentel (1971), Fernando Augusto dos Santos (1979) e Carricó (2015), estudaram o Mamulengo, suas abrangências e peculiaridades sob diferentes olhares e aspectos, porém são unânimes ao apontar a questão do cômico- popular.

Esses autores apontam que o Mamulengo é gênero teatral de formas animadas, cômico-popular, estabelecido em torno de uma tradição, no qual a sua característica é a oralidade e a de se adaptar no tempo. Ele trabalha com elementos capazes de se fixar e de se mesclar a outros, conservando códigos próprios e particularidades comuns.

Alcure (2001: 2007), Brochado (2001: 2005) e Ribeiro (2010) compartilham o entendimento que as particularidades do Mamulengo se fixaram ao longo do tempo, dentre as características sinalizadas pelas autoras estão o tipo de aprendizado pela observação, a relação estabelecida entre mestre/aprendiz, as tipologias de personagens, a dramaturgia composta de diálogos, falas versificadas, cenas que dizem respeito a questões ligadas às comunidades produtoras e receptoras, tais como o cotidiano e o imaginário. Alcure (2001: 107) ainda pontua que: “Não fossem esses atributos singulares, o Mamulengo seria apenas teatro de bonecos e não teria as particularidades que o definem como tal.”

Outra característica do Mamulengo é a participação do público, que detêm de um papel preponderante para a brincadeira, funcionando como co-criador do espetáculo. A brincadeira acontece na relação brincante, bonecos e o público.

Em relação à estrutura do espetáculo, pesquisadores do Mamulengo como Dutra (1998), Brochado (2001; 2005), Alcure (2001; 2007), Ribeiro (2010), Santos (1979) dentre

outros, apontam para uma estrutura episódica, organizada por uma sucessão de cenas com enredos diversos. Algumas dessas passagens no Mamulengo podem ter um enredo completo com início, meio e fim e outras são compostas por ações que não necessariamente dependem umas das outras, ou seja: descontextualizadas de enredos específicos – cena de dança, personagens que tecem algum comentário, cantadores, entre outras.

Dos bastidores a protagonistas – mulheres mamulengueiras

Durante a instrução do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, foram identificados bonequeiros nos estados inseridos na pesquisa.

No Ceará, foram identificados 13 bonequeiros, todos homens. Na Paraíba foram identificados 15 bonequeiros, todos homens. No Rio Grande do Norte, foram identificados 40 bonequeiros e a única mulher é a Maria Ieda da Silva, conhecida como Dona Dadi, da cidade de Carnaúba dos Dantas-RN. No Distrito Federal dos 8 bonequeiros, 7 homens e uma única mulher, Neide Nazaré, viúva do mestre Zezito.

No estado do Pernambuco dos 27 bonequeiros identificados, três são mulheres, todas brincantes da nova geração residentes na cidade de Glória de Goitá. São elas: Tamires Silva do “Teatro História do Mamulengo”, Edjane Maria (conhecida também como Titinha) do “Mamulengo Nova Geração” e Cida Lopes, do “Mamulengando Alegria”, filha do mestre Zé Lopes.

A presença da mulher no Mamulengo – passado, presente e futuro.

Os movimentos feministas que surgiam em diferentes lugares do mundo nas últimas décadas não chegariam a trazer revoluções profundas para as mulheres mais humildes, principalmente moradoras do interior, o pensamento ruralista predominante e o não acesso as informações, de modo geral coloca as mulheres em um estado de aceitação dos modelos de vida impostos pelo pensamento patriarcal.

O que percebi como participação das mulheres no Mamulengo é que não é uma questão nova, elas estavam ali invisibilidades, mas atuantes com seus maridos seja na costura, mas também na própria organização do evento.

Na 2ª viagem ao campo, tive a oportunidade visitar o Museu do Mamulengo em Olinda-PE, na ocasião também conversar com Fernando Augusto do Santos, um importante artista e também uma referência nos estudos e pesquisas sobre o Mamulengo. Na ocasião, ele compartilhou comigo sobre como vê a presença feminina no Mamulengo.

Na fala de Santos e com base no que foi apontado no Dossiê, é tímida a presença, no que diz respeito a visibilidade da atuação das mulheres no Mamulengo. Porém apesar de estarem ocultas nos trabalhos acadêmicos, ainda assim existem referências no escritos de Brochado (2005) e Alcure (2001; 2007) sobre a atuação das mulheres, comumente das esposas dos mestres, na manufatura dos bonecos. Nas atividades tidas como femininas de cozer e pintar.

Outro aspecto elucidado pelas autoras, é que nas apresentações dos sítios, que ocorriam madrugada adentro, a presença do público era eminentemente masculino.

Brochado (2005) descreve que as mulheres se retiravam com as crianças mais cedo e a brincadeira entrava noite adentro.

Esse aspecto também é lembrado por Fernando Augusto dos Santos, que pondera:

[...]antes, era uma coisa, não apenas uma proibição machista, mas uma proibição até de caráter espiritual. Os mamulengueiros não achavam que a mulher poderia frequentar a empanada por conta das brigas, dos chistes, dos palavrões e da própria convivência, uma convivência entre homens primitivos e libertinos, que ao calor da brincadeira, no correr das horas, tarde da noite, nos sítios, nas quebradas, já liberavam a língua a toda sorte de impropérios e safadezas. Mesmo as mulheres que estavam assistindo, iam embora bem mais cedo com as crianças e o brinquedo continuava até muito tarde mas para uma plateia masculina e com raparigas. (Entrevista. 2ª viagem ao campo, 2016)

Fernando Augusto dos Santos, ao mesmo tempo que reconhece como uma proibição machista, também tenta justificá-la como “caráter espiritual”, quando na verdade a proibição velada da presença e da atuação feminina nas brincadeiras do Mamulengo só refletia o imaginário de um pensamento medieval para as virtudes femininas: comportamentos discretos, recatados e nas sutilezas, uma vida de servidão agradando o pai antes do casamento e o marido depois, tendo como principal função os afazeres domésticos e cuidados com os filhos. As raparigas aparecem neste cenário como contra modelo da mulher virtuosa, mesmo com certa

tolerância e vistas como um mal necessário para a os impropérios e safadezas dos quais citam Santos.

Esse assunto também veio a tona na fala da Edjane, quando a mesma me relatava como via a presença das mulheres, tomando a frente e saindo dos bastidores do Mamulengo:

Edjane: Eu vejo um tabu quebrado. Por que mulher antes, era produto dos mamulengueiros também. Por que os mamulengueiros não levavam as suas esposas... por que já tinha a “matança”. Como um mamulengueiro do Rio Grande do Norte que falou, seu Felipe de Cachoeira. Existia a “matança” dentro da barraca do Mamulengo. As “mulheres da vida” que ficava tarde no Mamulengo e depois ia para dentro da barraca, né?! Então como é que o mamulengueiro ia levar a “oficial”?! Por quê?! [alguém interrompe perguntando se tem café]... A “mulher de casa”, como se chamavam, chegava de surpresa e tava lá a barraca brincando só? Então assim... eu não levo o Mamulengo como um preconceito de mulher tá dentro do Mamulengo. Eu achava que já era mais safadeza mesmo dos mamulengueiros de não serem pegos no flagra. [...] (Entrevista, FENEARTE jun/2016)

Edjane não vivenciou o que relata, baseada no relato do Sr. Felipe de Cachoeira, ela descreve sobre o que acontecia nas brincadeiras ocorridas nos sítios.

A ideia levantada é que a ausência das esposas acontecia por conta da farra e balbúrdia do evento. Como já mencionei anteriormente, a brincadeira dos sítios ocorria na madrugada e com a presença da cachaça, as esposas saíam com as crianças mais cedo do evento, imbuídas da responsabilidade de serem mães.

Como não há outras referências e mais relatos ao que Edjane aponta, interpreto que, não seria algo surpreendente ou totalmente inesperado, que no contexto descrito de farra e festa, ocorresse a presença de prostitutas.

Já Cida não fez nenhum comentário para a questão apontada por Edjane, para ela, as mulheres sempre estiveram presentes nos bastidores da brincadeira:

Cida Lopes: Desde sempre a mulher está presente no mamulengo, só que dentro da barraca, quando ela entrava dentro da barraca com o marido, é o marido apresentando e ela colocando o boneco na mão. Ajudando o marido a fazer a brincadeira. Mas não falava. Acho que era uma questão, não dele não deixar, eu acho que era assim...(pausa) se você vê que era um universo só de homem, aí você vai pensar: “o que eu vou fazer com isso?!” Acho que a mulher

trabalhava mais na parte de vestir os bonecos, de costurar, ajudando em tudo no mamulengo: desde a hora que ele começou a construir o boneco, até a hora de apresentar. Mas sempre no lugar, tipo dentro da coxia, né?! Sempre escondidinha.

A partir da fala de Edjane e Cida, entendo a passagem retratada pelas autoras Maria Helenice Barroso e Maria Veralice Barroso (2016) quando as mesmas apontam que:

Ao historiador cabe, então, reunir interpretações em busca de elementos comuns, homogêneos ou heterogêneos, do ficcional e do racional, numa relação de convivência que, mesmo conflituosa, busca a reflexão sobre a experiência da vida nas suas mais variadas facetas (pág. 156)

Não se trata de ter uma mesma visão sobre o assunto, mas sim da percepção de cada uma sobre o momento, no caso de Cida o relato é baseado na sua experiência, a da sua memória vivida na infância ao ver o papel da mãe nos bastidores. Sempre escondidinha, trabalhando nas tarefas e não tendo representatividade e nem reconhecimento do trabalho.

Nas pesquisas de campo de Brochado (2005), Alcure (2007) e Ribeiro (2010) as autoras comentam sobre o trabalho das esposas dos mestres Ze de Vina e Zé Lopes. Um dado que aponta a presença do trabalho feminino no viés dos bastidores conforme foi referenciado por Cida. A esposa do mestre Zé de Vina, dona Zefa, nas apresentações do Mamulengo nos sítios, se incumbia de reparar bonecos e cozinhar e desde a pesquisa de Brochado, já foi notada a presença da Neide dentro da empanada, auxiliando o mestre Zé Lopes. Na 2ª viagem ao campo, conheci a mulher do Miro dos Bonecos, mamulengueiro de Carpina-PE, dona Maria José que se incumbe além da manufatura dos bonecos, faz a parte administrativa da família. Miro não sabe ler nem escrever e segundo Maria José se não fosse por seu empenho, dinheiro não parava nas mãos do Miro.

O mamulengueiro João José da Silva, conhecido como João Galego da cidade de Carpina-PE. Foram vários os relatos e referências que tive sobre a atuação de sua mulher Marlene. O próprio Dossiê (2015) reporta que a mesma cantava nas apresentações, inclusive após a mulher adoecer e por falecer, João Galego perdeu o entusiasmo para se apresentar.

O relato de Edjane Maria foi baseado na experiência de outra pessoa. Barroso e Barroso (2016: 159) explanam que é fundamental, em se tratando de trabalhos a partir de depoimentos orais, levar em conta as várias maneiras como se pensa a memória, pois as

memórias não são reproduções do passado, mas uma reconstrução, assim é possível reinventar o passado ao invés de apenas refleti-lo:

[...] a narrativa oral – entrevista/história de vida – se apresenta como sendo um momento privilegiado onde o indivíduo para e pensa em si e no outro – frente a um outro – e, nesse pensar e repensar as práticas, tanto individuais quanto coletivas, se constroem e se reconstroem.

Edjane e Cida falam da presença da mulher em diferentes perspectivas, mas ainda assim abordam o tema do trabalho da mulher.

Edjane fala da presença das prostitutas, que não estavam no evento para se entreterem, mas sim como trabalhadoras do sexo. O que Edjane aponta é uma ótima reflexão daqueles moralistas que condenam as práticas impróprias das prostitutas e se servem dos serviços das mesmas.

Já Cida aponta outro viés do trabalho da mulher, o que percebia no trabalho da mãe vendo-a nos bastidores da brincadeira – costurar roupas para os bonecos, auxiliar o seu marido durante a apresentação, montar e desmontar a empanada. Em ambos os discursos a subordinação da mulher está em servir o homem, seja no entretenimento sexual, como no auxílio do trabalho do marido.

Entendo que o caminho percorrido por Neide até chegar em Cida e Edjane foi o de abrir espaço para as próximas gerações de mulheres mamulengueiras.

Conclusão

A pesquisa em andamento pretende abordar o Mamulengo feito por mulheres, levantando algumas – como fazer rir, a receptividade do público, preconceito e a própria relação com a brincadeira. Também percebo que é preciso levantar outras questões, no que se refere aos outros papéis sociais da mulher brincante, que também é mãe, esposa e dona de casa.

No trabalho que desenvolvo para minha dissertação, opto pela ferramenta da entrevista aberta e semiestruturada, também me foi útil a prática de pesquisa da história oral.

As autoras Maria Helenice Barroso e Maria Veralice Barroso (2016) apontam que a história oral, para a produção de conhecimento, foi a primeira forma de transmissão da história e

que remonta aos gregos. A ênfase da história oral está em transitar dos documentos oficiais para ouvir, coletar dados de novas fontes em como as pessoas pensam: [...] “ou seja, como interpretam o mundo conferindo-lhe significados, infundindo-lhe emoção; enfim, ela estuda a maneira como as pessoas comuns entendem o mundo, como organizam a realidade e como se comportam diante da vida”. (BARROSO, 2016: 153)

Brochado explana sobre como a história oral pode captar a experiência dos narradores, permitindo que o entrevistado exponha o significado de sua experiência pessoal e sua vivência:

A história oral pode captar a experiência efetiva dos narradores, mas destes também recolhe tradições, mitos, narrativas de ficção, crenças existentes no grupo, assim como relatos que contadores de histórias, poetas, cantadores inventam num momento dado. (BROCHADO 2001:10 apud QUEIROZ 1991:5)

Essa autora assinala que apesar de parecerem fáceis e acessíveis, os artifícios com história de vida e depoimentos pessoais, é um trabalho que apresenta particularidades e principalmente dificuldades resultantes da escolha do informante, da obtenção do material, assim como do preparo do pesquisador.

Apoio-me também nos estudos de Verena Alberti (2004) para aplicar a ferramenta de história oral. A autora também enfatiza que esse método de pesquisa, não é um fim em si mesma, mas sim um meio de conhecimento, dando ênfase inclusive na necessidade de estudar as versões que os entrevistados fornecem sobre o objeto em análise:

Assim, uma pesquisa de história oral pressupõe sempre a pertinência da pergunta “como os entrevistados viam e veem o tema em questão?” Ou: “O que a narrativa dos que viveram ou presenciaram o tema pode informar sobre o lugar que aquele tema ocupava (e ocupa) no contexto histórico e cultural dado?” (ALBERTI, 2004: 30)

Partindo do que propõe Alberti, pensei nas questões a serem investigadas pensando nessa abordagem de pesquisa. A ideia desde sempre é a de ouvir essas mulheres e conhecer suas histórias.

E quanto mais se desenrola a pesquisa, percebo que não é fácil apropriar-me do termo história, escolho entendê-la com relato de vida dessas mulheres, ao que propõe Le Goff

(1924) na ideia de que documento é monumento, onde esses chegam a abranger a palavra, constituindo-se como arquivos orais. Debruçar-me sobre mulheres mamulengueiras é também um interesse no passado, com efeito de esclarecer o presente, sem esquecer que a estrutura do Mamulengo é dinâmica.

A minha primeira viagem para o Pernambuco, aconteceu entre os dias 07 a 17 de julho de 2016, considero que foi uma experiência de reconhecimento. Foi necessária para eu me apresentar para todos e conhecer minimamente suas histórias.

O período dessa viagem coincidiu com a FENEARTE que é considerada a maior feira de artesanato da América Latina, a 17ª edição aconteceu no período da minha primeira viagem. Foram 11 dias de feira, no Centro de Convenções de Pernambuco. A FENEARTE reuniu cerca de 5 mil expositores, a feira tem iniciativas do Governo do Estado de Pernambuco, com o objetivo de valorizar e difundir os saberes tradicionais, estimular o potencial de crescimento e rentabilidade dos artesãos e artesãs, atua como um importante e esperado evento estruturador da cadeia produtiva do artesanato e cultura pernambucana.

O tema da 17ª edição foi “O artesanato, a arte brincante” e houveram homenagens a dois artistas já falecidos Manuel Eudócio, que fazia esculturas de barro e era considerado o primeiro discípulo e mestre Vitalino. Outro homenageado foi o multi-instrumentista Naná Vasconcelos, ambos pernambucanos. Nessa edição, também foi organizado uma ala totalmente voltada para homenagear o universo das brincadeiras populares, conhecida como “Galeria dos Mestres”. Nesse espaço os mestres são convidados para expor na feira, não precisam pagar pelo *stand* e recebem ainda subsídio da organização do evento para alimentação e hospedagem.

O mestre Zé Lopes e o Miro dos bonecos, estavam na galeria dos mestres, ambos já tem seus trabalhos difundidos e reconhecidos com a manufatura de bonecos e demais artesanatos de madeira.

O *stand* do Miro teve destaque pela variedade de peças e brinquedos de mulungu. Mestre Zé Lopes lamentou por não ter fabricado Mané Gostoso³ para vender. Expôs diversos

³ Brinquedo feito de madeira acionado com a mão que simula um trapezista rodopiando.

bonecos feitos por ele, suas filhas, mulher, genro e ex-alunos. Além de bonecos de luva, vara, no *stand* do mestre Zé Lopes haviam peças que ao serem acionadas, faziam movimentos.

O fluxo de pessoas visitando a feira é indescritível, havia uma parceria com o Shopping RioMar e uma rota de micro-ônibus (ida e volta por R\$10,00) para fazer o traslado do público do shopping até o Centro de Convenções. O estacionamento do Centro de Convenções era pago.

Nos 11 dia de feira, a programação foi bastante variada e contemplou diversas apresentações de Mamulengo pertencentes a nova e velha geração. As apresentações ocorriam no mezanino da feira e o público variava bastante entre crianças, outros feirantes e conhecidos.

A estimativa é que a feira tenha movimentado cerca de R\$30 milhões. Conversei com diversos feirantes, não só de artesanato, mas também de alimentos e bebidas, em o que me disseram é que em média o faturamento no final do evento, fica entre R\$7 mil a R\$15 mil. Percebi estando no evento, como a feira é importante para quem vive da arte. Só depois foi que percebi que todos se preparam com antecedência para o evento, pois é lá que tiram boa parte da renda nas vendas dos bonecos.

O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) promoveu rodadas de negócios, treinamentos e encontros entre os artistas e lojistas que participaram do evento. No stand possibilitavam palestras sobre a figura jurídica do Micro-Empreendedor Individual (MEI) para artesãos e artistas.

Não fiz um levantamento para saber quais mamulengueiros estão nessa categoria. Como cadastrados no MEI, ampliam suas possibilidades como artesãos. O MEI enquadra aquela pessoa que trabalha por conta própria e se legaliza como microempresário. Essa categoria passou a fazer parte do sistema tributário do Simples, com o objetivo de estimular o enquadramento legal e a obtenção de benefícios tributários por suas atividades profissionais. Os valores de contribuição e tributo são baixos para a Previdência Social, R\$1,00 de ICMS para o Estado e R\$5,00 de ISS para o município.

O MEI é isento de tributos federais, paga apenas um valor fixo mensal que será destinado a Previdência Social e ao ICMS ou ao ISS. A vantagem é ter um CNPJ, o que

possibilita a abertura de conta bancária de pessoa jurídica o que possibilita um acesso mais fácil a fontes de financiamento.

Como já mencionei, eu só percebi a importância da feira, estando lá e vivenciando como todos se estabeleciam, como seus trabalhos eram desenvolvidos por meios das apresentações de mamulengo e pelas vendas de bonecos nos *stands*.

O cotidiano da feira me trouxe um outro olhar e entendimento para o Mamulengo. Nesse período, na imersão ao que me propus investigar, me deparei com uma série de dificuldades. A principal delas era a de pesquisadora e observadora. Por muitas vezes, percebi que minha presença nos *stands* atrapalhava o fluxo do trabalho. Assim, com o passar dos dias, acabei participando com eles no atendimento aos clientes.

A experiência dessa primeira imersão no campo, fez que eu percebesse a subjetividade da experiência seja com uma pesquisa, seja nas relações que estabelecemos:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça, ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002: 24)

Após refletir sobre a experiência, percebi que há de se levar em conta todos os momentos e mais ainda as relações que são construídas.

Por mais que tenha lido as pesquisas da Kaise Ribeiro (2010), Adriana Alcure (2001; 2007) e Izabela Brochado (2001; 2005), por mais que eu tenha conversado com a Kaise e Izabela, conhecer o Mamulengo e as pessoas que participam dele, foi uma sensação completamente diferente. Mais diferente ainda foi o contexto em que os conheci. Estando ali, entendi de fato que o Mamulengo é vivo e dinâmico. Durante todo o meu estudo, vi o Mamulengo como espetáculo: brincadeira e teatro, mas nunca como ganha-pão. Não havia enxergado, ou mesmo entendido o Mamulengo como sustento, como meio de vida. E foi exatamente assim que o encontrei. Curiosamente dialogando a minha formação “indialogável” de

artes cênicas e administração. Principalmente no contexto do comércio, sazonalidade, no contexto de feira, com prazos e metas.

O mestre Zé Lopes é um artesão, ali ele também era um pai de família comerciante e sua família, naquele contexto, estava participando do negócio da família. Esse assunto é debatido constantemente com os filhos. O mestre Zé Lopes se preocupa não só com a sustentabilidade da brincadeira, mas com a rentabilidade e venda dos bonecos e ainda com a ideia de perpetuar através das filhas o seu nome e sua história. Assim, percebi que houve um embate ao que eu havia me planejado ao chegar em Pernambuco. O ritmo da feira, e a ideia de me perceber e entender que que todos me viam como uma forasteira desconhecida, fez com que o essa primeira imersão no campo, foi de conhecer e ser conhecida.

A FENEARTE me deu a oportunidade de assistir aos espetáculos (ainda que dentro desse contexto específico), pude vivenciar também a interação desses brincantes, que apesar de morarem em cidades diferentes, estão em constante contato. Foram dias ricos, dias intensos e nenhum dia igual ao outro.

Assim, percebo que esse contexto me preparou para a segunda viagem para Pernambuco. A segunda viagem aconteceu nos dias 15 a 23 de outubro de 2016.

Sobre os meus sentimentos da primeira viagem, fiz uma comparação pessoal com a amamentação, como senti as expectativas e ansiedade antes da vivência. Vejo que na segunda ida ao campo, seguindo a mesma linha da metáfora pessoal, comparo com a tranquilidade do 2º filho.

Eu não antevia expectativas com o campo. Não temi o novo. Não tive expectativas nem com os dias, nem com a minha produtividade, nem com nada. Aliás, entendi tudo como passageiro e adaptável. A estrada me possibilitou isso. Foi um estado de contemplação pela paisagem até adentrar na Zona da Mata. De Recife até Carpina pela BR-232 até a BR-408, depois nas idas e vindas de Carpina, de onde estava hospedada, para Glória do Goitá, onde as participantes estavam. Percebo que viajar sozinha te permite infinitas reflexões.

Nessa segunda viagem, abri os ouvidos e os poros para sentir. São sentimentos que jamais conseguirei transpor em páginas para a dissertação. Fui afetada e atravessada por histórias e pessoas que farão parte dos ensinamentos para toda a vida.

A vontade que surgiu a partir dessa viagem é pensar muito além do Mamulengo. Principalmente em entender a dimensão do território brasileiro, em igual proporção a dimensão histórico-cultural, e reconhecer principalmente o privilégio de poder acessar esse pequeno espaço e ter esse conhecimento.

Uma inquietação que surgiu nessa viagem, foi perceber que tudo gira em ir muito além do Mamulengo. A brincadeira foi só o gatilho para pensar muitas coisas. Percebi que não é só fazer parte da linha de pesquisa Cultura e Saberes em Artes Cênicas. Entendi o sistema do desenvolvimento sustentável, pensar nesse saber multidisciplinar que dialoga com o social, econômico, cultural e com o local onde se estabelece.

Se por um lado vi o valor de mercado do Mamulengo, inserido no que entendi e chamei de ganha-pão, por outro lado nessa segunda viagem entendi sua dimensão humana.



Figura 1: Cida e Neide conversando no Ateliê da família Lopes. Local: Glória do Goitá-PE. Foto: Barbara Benatti

O que mais tive de especial nessa 2ª viagem, além de toda a paisagem, foi a possibilidade de me surpreender com a resiliência da Neide e com a maturidade e determinação da Cida. A sensação de fazer uma visita guiada a memória de outra pessoa, de uma pessoa que você conhece pouco, mas que tem tanto para te ensinar é uma experiência indescritível.

Referências

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 2.ed. rev. E atual. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2001.
- ALCURE, Adriana Schneider. **“A Zona da Mata é Rica de Cana e Brincadeira” Uma Etnografia do Mamulengo**. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
- ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengo em múltiplos sentidos**. In: MÓIN-MÓIN: Cenários de criação no teatro de formas animadas. Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC Ano 6. nº 7 – 2010. ISSN: 1809 1385
- BAKHTIN, Mikhail, 1895-1975. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais/Mikhail Bakhtin**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: EDUnB, 1993.
- BARROSO, Maria Helenice; BARROSO, Maria Veralice. **História Oral, Memória e Cidadania**. In: COSTA, Cléria Botelho; Longo, Clerismar Aparecido; Barroso, Eloísa Pereira (Orgs.) História Oral e Metodologia de Pesquisa em História: Objetos, Abordagens, Temáticas. Jundiaí, Paco Editorial: 2016.
- BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres**. [Tradução de Maria Lydia Remédio] São Paulo: Edições Paulinas, 1990.
- BORBA FILHO, Hermilio. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. São Paulo: brasiliana, volume 332. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1966.
- BROCHADO, Izabela. **Distrito Federal: O Mamulengo que mora na cidade, 1990-2001**. 2001. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.
- BROCHADO, Izabela. **Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth-Century Brazil**. Tese (Doutorado em Teatro em Filosofia) - Samuel Beckett School of Drama. Trinity College University of Dublin, Irland, 2005.
- BROCHADO, Izabela. **Representações femininas no teatro de Mamulengo**. In: Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora. Pág. 63 - 67 Évora: Portugal. Nº30/31, 2001. ISSN 08724997.
- BROCHADO, Izabela e RIBEIRO, Kaise Helena. **Palavra, Som e Música no Mamulengo Riso do Povo: Organização Sonora de um Espetáculo Popular de Teatro de Bonecos**. In:

- COSTA, Cleria Botelho da (org.) *Brasília: diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2015.
- CANELLA, Ricardo. **A construção do personagem no João Redondo de Chico Daniel**. 2004. 178 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.
- CARRICÓ, André. **A poética cômica do Mamulengo: aspectos de uma comicidade brincante**. Moringá-Artes do Espetáculo. João Pessoa, V.6 N.2 jul-dez 2015.
- DUTRA, Patrícia Angélica. **Trajetórias de Criação do Mamulengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas e mais além**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, estado cênico**. In: Revista Contrapontos – Eletrônica, Vol. 10 – nº3 – p. 321-326/ set-dez 2010.
- LAVERDI, Robson [et al.] (Orgs.) **História oral, desigualdades e diferenças**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; [Florianópolis/SC]: Ed. da UFSC, 2012.
- LIEBEL, Silvia. **A construção social do prazer**. Revista de Estudos Feministas. Vol. 16 nº 2 Florianópolis-SC. ISSN 1806-9584.
- PIMENTEL, Altimar. **O Mundo Mágico de João Redondo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1998.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo o teatro de bonecos popular no Brasil**. In: MÓIN-MÓIN: O teatro de bonecos popular brasileiro. Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2007 nº3. ISSN 1809-1385.
- RIBEIRO, Kaise Helena. **A Dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo: Interações Construtivas da Performance**. 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Brasília, 2010.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

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

TEATRO E COMUNIDADE NA PERIFERIA DE APARECIDA DE GOIÂNIA**THEATRE AND COMMUNITY IN THE SUBURBS OF APARECIDA DE GOIÂNIA**Walquiria Pereira Batista¹**Resumo**

Com o presente artigo, pretendemos estudar a Associação Sociocultural/Ponto de Cultura Cidade Livre, de Aparecida de Goiânia, segundo o conceito de teatro comunitário, associado aqui a três noções da história cultural, quais sejam: representação, micro-história e identidade. Iniciaremos esta reflexão com um arcabouço que, em nosso entendimento, conjuga teatro e história, discutindo, a seguir, o contexto do teatro em questão, situado na periferia, e o espetáculo *Em Aparecida de Goiânia... Tenho uma vida melhor!*, apresentado no ano de 2014.

Palavras-chave: Cidade Livre, espetáculo, identidade, micro-história, representação

Resumen

Con este artículo, pretendemos estudiar la “Asociación Sociocultural/Ponto de Cultura Cidade Livre” (“Asociación Sociocultural/Punto de Cultura Ciudad Libre”), de Aparecida de Goiânia, según el concepto de teatro comunitario, asociado aquí a tres nociones de la historia cultural, los cuales son: representación, micro-historia e identidad. Iniciaremos esta reflexión con un andamiaje que, a nuestro entendimiento, conjuga teatro e historia, discutiendo, a seguir, el contexto del teatro en cuestión, situado en la periferia, y el espectáculo *Em Aparecida de Goiânia... Tenho uma vida melhor! (En Aparecida de Goiânia... ¡Tengo una vida mejor!)*, presentado en 2014.

Palabras claves: Ciudad Libre, espectáculo, identidad, micro-historia, representación

Abstract

With the present article, we intend to study the “Asociación Sociocultural/Ponto de Cultura Cidade Livre” (“Sociocultural Association/Free City Culture Point”) of Aparecida de Goiânia, according to the concept of community theatre, here associated with three notions of cultural history, which are: representation, micro-history, and identity. We shall begin this reflection with an outline which, in our understanding, conjugates theatre and history, then discussing the context of the theatre in question, located in the suburbs, and the presentation *Em Aparecida de Goiânia... Tenho uma vida melhor! (In Aparecida de Goiânia... I have a better life!)*, staged in 2014.

Keywords: Free City, presentation, identity, micro-history, representation

¹ Bacharel e licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. Mestre em Filosofia pela mesma instituição. Atualmente é Professora Assistente da UFG, na área de Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em História e Teoria do Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro e comunidade, teatro goiano.

Na história do teatro brasileiro, notadamente na época da ditadura militar, artistas e grupos situados em regiões periféricas organizaram um teatro voltado para comunidades. Também nas décadas seguintes, depois do processo de abertura política, essa forma teatral se manteve à frente de organizações não governamentais e de movimentos sociais em periferias. No último decênio, um novo conceito de política pública, denominado Ponto de Cultura², que visa autonomia e protagonismo sociocultural, dá novo fôlego a essa grita teatral comunitária. Esses dados indicam não apenas a importância histórica e a atualidade dessa linguagem entre nós, mas também demonstram uma das características fundamentais do teatro comunitário, a saber, a resistência, e evidenciam o sentido político do teatro em três momentos distintos³.

O teatro comunitário, como sugere a expressão, se volta para uma comunidade que geralmente se encontra afastada dos grandes centros e das formas culturais hegemônicas. Márcia Nogueira (2006), em seu artigo “Tentando definir o teatro na comunidade”, reconhece três espécies dessa modalidade, consoante os seus propósitos e métodos de trabalho, que são: 1) teatro *para* comunidades; 2) teatro *com* comunidades; 3) teatro *por* comunidades. Vejamos. Segundo essa classificação esquemática, no primeiro modelo, artistas exibem espetáculos nas comunidades desconhecendo a sua realidade, desvinculados, pois, dos seus reais interesses; no segundo método, artistas investigam previamente a comunidade com a qual vão trabalhar, optando por conteúdos e estéticas que correspondem ao contexto social daquela comunidade; por sua vez, no terceiro modo de trabalho, esta investigação/contextualização é realizada pela própria comunidade, que se torna autora e agente da cena, por conseguinte, a sua protagonista.

Para a presente pesquisa, interessa-nos este último formato, no qual homens e mulheres, moradores de periferias, efetivamente tomam para si os meios de produção teatral, desde que:

O Teatro passou a ser a arena privilegiada para refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas, contribuindo para o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças. O teatro seria, nesse sentido, porta-voz de assuntos locais, o que poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade (NOGUEIRA, 2006, p. 265).

² O Ponto de Cultura está na base do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva/2004. “Por si, essa política pública já representaria um avanço em relação às tradicionais formas de relacionamento entre poder público e sociedade, mas é preciso ir além e incorporar o elemento transformador. Daí o programa Cultura Viva” (TURINO, 2010, p. 85).

³ Contudo, muito pouco se tem discutido e publicado sobre o assunto no campo das artes cênicas, como observa a professora da UDESC e especialista no assunto teatro em comunidade Márcia Nogueira: “A superação desta perspectiva pode contribuir para focar um novo entendimento da estética do Teatro na Comunidade, de forma a superar a forma como esta área artística vem sendo marginalizada” (NOGUEIRA, 2006, p. 266).

Assim, o teatro por comunidades é “porta-voz de assuntos locais”, característica que nos leva ao conceito de representação, duplamente na perspectiva do teatro e da história. Isso porque o teatro é entendido como discurso gerado por questões intrínsecas de seu lugar social, e visto como forma de representação que se constrói a partir de determinada realidade. A encenação é criada pela própria comunidade, e por isso representa, com os seus múltiplos signos, os interesses, anseios e contradições específicos do local a que pertence, uma vez que “Os códigos dos signos empregados no teatro nos são fornecidos pela experiência individual ou social, pela instrução, pela cultura literária e artística” (KOWZAN, 2003, p. 118). Simultaneamente, o teatro dá a ver e a ler porque permite uma compreensão do real por meio de palavras, gestos, imagens e sons nos quais a comunidade expressa a si mesma e o mundo. Dessa forma, o teatro recria uma realidade na linguagem da cena, e atinge o principal objetivo da história cultural, que é, para Roger Chartier, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17).

Conforme continua Nogueira (2006), o teatro “poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade”, colocando em foco histórias de vida, o que nos sugere uma análise ao microscópio. Na perspectiva do micro, os fazedores desse teatro retratam a própria saga, no enfoque de suas batalhas, brigas, perdas, conquistas e dores. Trajetórias de “pessoas comuns” ganham protagonismo em cena e ressaltam a luta de sujeitos anônimos na constituição da comunidade. Distante do cânone e da história legitimada, o teatro se volta para a especificidade de seu lugar e informa na ficha técnica atores que também são agentes históricos deste lugar. No teatro por comunidades, a dramaturgia se compõe de narrativas individuais que denunciam, no micro, o macro, no sentido de “refazer trajetórias de vida que operam como que janelas ou portas de entrada para a compreensão de formas de agir, de pensar e de representar o mundo em uma determinada época” (PESAVENTO, 2014, p. 74). Na arena comunitária, vozes abafadas por sua condição subalterna ganham alcance na expressão do diálogo, na inflexão da palavra, e ainda, por que não dizer, no silêncio da pausa.

No início da passagem citada, Nogueira (2006) afirma que “O Teatro passou a ser a arena privilegiada para refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas”. Ora, dado que o teatro feito por comunidades se constrói a partir das questões peculiares de seu lugar e da história de seus atores sociais e artísticos, conforme acabamos de considerar, já adentramos, por conseguinte, no campo temático da história cultural denominado identidade. Fato é que,

conforme esclarece Pesavento (2014), a identidade é uma construção imaginária, que possibilita a identificação da parte com o todo, através da sensação de pertencimento⁴. Nesse sentido, Nogueira (2006) sustenta que o teatro feito por comunidades poderia contribuir “para o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças”.

Trata-se de verificar em que medida a cor característica de uma localidade é recriada artisticamente na experiência teatral, ou seja, como os seus participantes reconstruem seu cotidiano e sua história no gesto e na fala, seus costumes e conflitos no jogo de cena. Além disso, a identidade deve ser investigada do ponto de vista da recepção, com o objetivo de perceber se a comunidade na plateia se sente representada frente à cena mostrada, dado que “No teatro comunitário, a comunidade torna-se avaliadora de todo o processo. É no momento que ela vê em cena suas aspirações coletivas, a comunidade sente-se inserida no ato artístico e percebe sua importância” (TELLES, 2003, p. 70). O teatro aqui produz sentido para quem vê, porque a plateia identifica situações que lhe são inerentes. Desse modo, o teatro expressa “histórias da própria comunidade, celebrando sua identidade, afirmando seus moradores como sujeitos de sua história, gerando a consciência de seus valores e uma consequente noção de cidadania” (VELLOSO; NOGUEIRA, 2010/2011, p. 150).

Com essas considerações, relacionamos o teatro comunitário às três noções inicialmente descritas da história cultural, ou seja, representação, micro-história e identidade. Em primeiro lugar, destacamos o teatro como linguagem, isto é, como atividade significativa capaz de recriar o seu lugar social, com os seus diferentes signos visuais, verbais e sonoros. Em seguida, observamos que o teatro por comunidades é feito por protagonistas anônimos que fornecem, ao mesmo tempo, as motivações éticas e as opções estéticas para a cena. Finalmente, associamos a esses dois aspectos o campo identitário o qual nos permite entender em que medida uma comunidade mostra no teatro o que a faz efetivamente uma comunidade. Dito isso, cumpre-nos examinar a Associação Sociocultural/Ponto de Cultura Cidade Livre, iniciando pela contextualização de seu nascedouro, na periferia de Aparecida de Goiânia.

⁴ Nesse sentido, acrescentamos que “Num contexto político de globalização e veiculação constante nas mídias de uma cultura hegemônica, a afirmação do teatro feito nos contextos comunitários adquire também um cunho político, uma vez que representa vínculos concretos, que são a expressão de valores de subsistência social e podem, dessa forma, se constituir em meios de transformação da realidade” (VELLOSO; NOGUEIRA, 2010/2011, p. 150).

A Associação/Ponto de Cultura Cidade Livre⁵ é uma organização não governamental, cultural e filantrópica criada em 2004, com sede em Aparecida de Goiânia⁶. A entidade sustenta as suas atividades em três princípios, a saber: o social, o pedagógico e o do humor, e possui cinco núcleos de atuação⁷. Para os objetivos desta pesquisa, discorreremos sobre o projeto intitulado Circuito Paralelo: Sonho e Arte na Periferia, iniciado em 2010⁸. Este projeto nasceu no momento em que a associação iniciou um trabalho com crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, com vistas à formação educacional pela arte⁹. Notamos o sentido comunitário desse trabalho a partir dos seguintes fatores: a sua localização, na periferia de Aparecida de Goiânia, a sua organização por jovens da própria comunidade, a sua proposta socioeducativa e o seu papel marcadamente formador e mobilizador de plateia.

Quer dizer, na contextualização a que propomos, o primeiro ponto a observar é a localidade da Associação/Ponto de Cultura Cidade Livre, na periferia de Aparecida de Goiânia, região historicamente marcada pela carência de infraestrutura e pela exclusão social. Sobre a designação Cidade Livre, esclarece Jefferson Lobato, um dos fundadores da entidade:

O termo Cidade Livre se baseia na ideia de construção livre do espaço ocupado em que o Estado tem pouco envolvimento em sua construção. Cidade Livre foi a primeira ocupação urbana do estado de Goiás e teve grande importância no desenvolvimento dos bairros adjacentes. A Associação nasceu no bairro Cidade Livre, de Aparecida de Goiânia, fato que motivou o nome da entidade. Apesar de termos a sede no bairro Jardim Monte Cristo, carregamos a história do bairro Cidade Livre (LOBATO, 2015)¹⁰.

⁵ Para referência à Associação Sociocultural Cidade Livre, adotaremos a sigla ASCL.

⁶ “Sua criação se deu após a Encenação da Paixão e Morte de Jesus Cristo da Paróquia São José Operário, no setor Colina Azul. Quinze pessoas resolveram criar um grupo que pudesse desenvolver trabalhos sócio-educativos e artísticos nas escolas públicas da periferia de Aparecida de Goiânia” (CASTRO et al, 2014, p. 5).

⁷ Os seus cinco núcleos de atuação são: Cia de Teatro Cidade Livre, Núcleo de Pesquisa Teatral Cidade Livre, Ponto de Cultura Cidade Livre, Teatro de Bolso Cidade Livre e Núcleo Audiovisual Às Avessas.

⁸ Coordenam o Ponto de Cultura Cidade Livre: Takaiúna Correia e Jefferson Lobato.

⁹ “Em 2010 a entidade ampliou a formação teatral por meio do Programa Cultura Viva do Governo do Estado de Goiás e Ministério da Cultura, sendo reconhecido como Ponto de Cultura. Ainda em 2010 iniciou-se, concomitantemente, um trabalho com crianças em situação de risco social, visando, principalmente, formação educacional complementar através da arte” (CASTRO et al, 2014, p. 5).

¹⁰ Depoimento oral.

De acordo com Lucas M. Santos (2008), em sua dissertação de mestrado, a constituição do município aparecidense se divide basicamente em quatro períodos¹¹, dos quais nos interessam mais de perto os intermediários, quando surgem as periferias a partir de ocupações. Na visão de Santos (2008), as ocupações desordenadas que deram origem a ruas e loteamentos foram, na verdade, uma estratégia espacial de segregação das classes exploradas, originando o “lôcus preferencial de uma classe trabalhadora pauperizada, violentamente segregada e cada vez mais numerosa” (p. 73-74). Local este que, por se tratar de uma periferia de Aparecida de Goiânia, é hostilizado, se não despercebido, pois, conforme indica o pesquisador, “As periferias são um des-valor, ou seja, como não encarnam a auto-imagem burguesa de cidade, são tidas como uma anti-cidade que deve ser negada, extirpada, aniquilada, enfim, *esquecida*” (ibid., p. 133; grifo nosso)¹².

Distante dos centros de Goiânia e de Aparecida de Goiânia, o teatro da associação em estudo volta-se para atender às demandas de sua região, em que residem indivíduos que estudam ou trabalham na capital e consomem a maior parte do seu tempo nessas atividades. No tocante a esta questão, o professor Tadeu Arrais estabelece uma importante distinção entre “territórios de partida” e “território de destino”, em artigo no qual analisa a questão da mobilidade na Região Metropolitana de Goiânia:

A cada dia esses indivíduos são mais destituídos do controle de seus territórios, sobrando-lhes menos tempo para o convívio familiar e para as atividades lúdicas nos *territórios de partida*. Na verdade, podemos pensar numa progressiva perda de controle dos seus territórios, a partir do momento que estes indivíduos, a cada madrugada, deslocam-se para Goiânia. Daí a ligação umbilical entre o *território de destino* e os *territórios de partida*. O tempo que é consumido nos primeiros é subtraído dos segundos (ARRAIS, 2006, p. 102; grifos do autor).

¹¹ O autor apresenta a seguinte periodização para o processo de estruturação do espaço intraurbano de Aparecida de Goiânia: 1) de 1922 a 1963 – De núcleo isolado à constituição de espaços segregados; 2) de 1963 a 1980 – Da estruturação do espaço metropolitano à produção de periferia expandida e segregada; 3) de 1980 a 1990 – Consolidando a segregação: o crescimento demográfico; 4) de 1990 aos dias atuais: A constituição de uma região geral multifuncional integrada da cidade (SANTOS, 2008, p. 60).

¹² A propósito, relata o ex-prefeito de Aparecida de Goiânia, Freud de Melo: “O início aparecidense foi de tempos difíceis até sua distritação. Liga-se umbilicalmente à Capital, ainda quando como povoado inexpressivo, dependia financeira e administrativamente dos poderes executivo e legislativo do município de Goiânia, cujas autoridades desconheciam por inteiro as necessidades do seu distrito municipal, até porque não se preocupavam com uma currutela fincada à beira da rodovia, BR-14, hoje BR-153 [...]” (MELO, 2002, p. 24).

O teatro da ASCL é, geográfica e ideologicamente, teatro de periferia¹³, característica que passamos a ressaltar para entender o seu papel junto à sua comunidade. Sobre isso, Erotilde Silva (1992) avalia como o teatro de periferia faz a “transferência dos meios de produção de uma atividade artística, nas favelas, comunidades carentes, devolvendo o teatro, o consumo e os meios de produção às suas origens – ao próprio povo” (SILVA, p. 216). Nesse sentido, o Ponto de Cultura da ASCL promove um teatro de vizinhos para vizinhos, isto é, um espetáculo simultaneamente feito e assistido por pessoas da localidade, pois “Outra característica do teatro e dramas realizados na periferia é a tentativa de identificar o público com o espetáculo representado inspirado na própria vivência do povo. Forma-se uma espécie de cadeia, onde o próprio povo é ator e autor na construção da sua história” (ibid., p. 151).

O social e o pedagógico são princípios que sustentam os projetos desenvolvidos pelo Ponto de Cultura da ASCL, dois aspectos que, aliás, reforçam o seu sentido comunitário. Os espetáculos constituem o resultado de oficinas artísticas, durante as quais se investigam temas que a comunidade deseja e demanda discutir, tocantes ao seu cotidiano e à sua história, como o meio ambiente, o patrimônio público, o estatuto da criança e do adolescente etc.¹⁴. Como consequência desse processo, os espetáculos provocam situações de questionamento, conscientização e reflexão sobre a realidade, com enfoque nas questões sociais e educativas, consoante à ideia de que o “Teatro de Periferia representa, ainda, uma nova forma de conscientização dirigida às classes subalternas, desta feita produzida a partir de suas próprias necessidades, pelas lideranças e/ou participantes da vida urbana” (SILVA, 1992, p. 219). Assim, o teatro toma parte ativa na educação de sua comunidade, e é isso o que pretende o Projeto Circuito Paralelo Sonho e Arte na Periferia, conforme percebemos neste informativo:

O objetivo do projeto é o de fazer da sede da Associação Sócio-Cultural Cidade Livre um lugar aberto às artes cênicas, com oficinas de teatro disponíveis para toda a comunidade. Uma oportunidade de inserção cultural que se propagou para todos, já que

¹³ “O Teatro de Periferia, como a própria expressão consta, lembra os bairros periféricos, afastados do ‘progresso’, ou seja: luz, água, saneamento, transporte, saúde e lazer” (SILVA, 1992, p. 144; grifos da autora).

¹⁴ A primeira etapa do Projeto Circuito Paralelo Sonho e Arte na Periferia culminou com a apresentação do espetáculo *Um pouquinho de cada coisa* no ano de 2010, cuja sinopse traz os seguintes temas: língua portuguesa, estrangeirismo, conservação do patrimônio público, solidariedade e importância da leitura; a segunda etapa, por sua vez, se encerrou com a montagem de *Ciranda dos direitos* em 2013, que trata de temas como trabalho infantil, família, crescimento saudável e direitos negligenciados. Sequencialmente, na terceira etapa, foram encenados: *Na porta da rua* e *Todos são felizes, mas nem tanto*, em 2015 e 2016, respectivamente. O primeiro trabalha temas como memórias de infância, brincadeiras de rua e conflitos familiares, enquanto o segundo aborda a temática do meio ambiente.

o resultado dessas oficinas foi a montagem de um espetáculo teatral (de assuntos de interesse da população da própria região) que foi apresentado gratuitamente em escolas e outros lugares de congregação da comunidade.¹⁵

Em conjunto com o social e o pedagógico, o humor encerra a tríade de princípios de trabalho da ASCL. Nesse teatro, é a comicidade crítica, com a sua linguagem irreverente, que satiriza problemas como descaso político, exclusão social e desastre ecológico, reconhecendo no riso um efeito não apenas prazeroso, como também estético-pedagógico. Ademais, esse tem sido historicamente o papel da comédia, mas nem sempre reconhecido, pois, “Na verdade, descaracterizar a alegria, como sinal de irresponsabilidade, em favor do ‘sério’, faz parte do preconceito de que a seriedade é sinal de competência, é esquecer que foi através da comédia ‘buffa’, da farsa, da pantomima que se iniciou a crítica política, social e religiosa” (SILVA, 1992, p. 163; grifos da autora). É, então, pelo distanciamento crítico do humor que a entidade cumpre uma de suas funções mais importantes, qual seja, a formação de plateias. Certamente, o êxito dessa função se deve, igualmente, aos temas colhidos na região, bem como à acessibilidade dos espetáculos, levados gratuitamente a vários espaços públicos. Nesse ponto, devemos acrescentar, ainda, a promoção de debates ao fim de cada apresentação, nos quais o público pergunta, comenta e sugere, contribuindo com a montagem em processo.

Por fim, voltaremos a nossa atenção para o espetáculo *Em Aparecida de Goiânia... Tenho uma vida melhor!*, levado à cena pelo Ponto de Cultura no ano de 2014, com o objetivo de entender de que modo essa experiência artística se caracteriza como teatro comunitário, mais detidamente como teatro *por* comunidade, e em que medida dialoga com as noções da história cultural a que nos referimos anteriormente, isto é, representação, micro-história e identidade, relacionando, assim, este paradigma conceitual ao espetáculo em estudo. Para tanto, remeteremos aos episódios da encenação, originada de uma criação coletiva, a partir da proposição de um roteiro que deu vida a conflitos, situações, diálogos e personagens.

Os *sketches* que compõem a dramaturgia reconstituem a chegada dos pioneiros de Aparecida de Goiânia e as condições enfrentadas quando ali abriram lotes por conta própria. No quadro inicial, uma família recém-saída do sertão migra para o lugar e passa a constituir laços com os seus vizinhos, o que é fortalecido com a realização de batizados e casamentos. Em meio a fofocas da vizinhança, ocorre uma briga entre moradores para demarcarem os seus terrenos, quando trocam xingamentos e ameaças. No quadro seguinte, um desses moradores viaja para

¹⁵ Disponível em: <<http://ascpcidadelivre.wix.com/cidadelivre#!1-etapa/c19no>>. Acesso em: 27/03/2015.

outra cidade a fim de visitar a sua tia, dentro de um ônibus em que se envolve em confusões, até que chega ao seu destino, em um povoado conhecido como Feijão Queimado. Lá chegando, cumprimenta a tia que o apresenta às vizinhas como um morador da capital, informação que o sobrinho confirma, causando tal reboliço entre as moças presentes que uma delas, de pronto, deseja casar-se com ele para morar em Goiânia, o que ocorre a seguir. Sucede nova cena dentro de um ônibus, de volta para a casa do rapaz, que, conforme se sabe, mora em Aparecida, porém, apenas ao chegar, a noiva se dá conta da sua nova realidade. Seguidamente, uma avó conta a seus netos como era a cidade e seus costumes quando criança, trazendo à tona assuntos como o córrego Tamanduá e a paisagem passada e presente do lugar.

Como vemos, as várias imagens do espetáculo remetem à história de Aparecida, narrando episódios das primeiras famílias, desde seu estabelecimento por meio de ocupações. Vejamos, a exemplo, o relato da seguinte personagem sobre a luta de seus parentes para não perderem o lote: “Minha mãe ocupou um lote, era ela que capinava, e quando era noite meu tio e o marido dela dormiam numa barraca improvisada, para não perderem o lote” (p. 9)¹⁶. Palavras e gestos reconstroem situações, a começar pela chegada nas estradas esburacadas, e retratam o lugar que não contava com mínima infraestrutura, como se pode ver nesses trechos: “Quando meu pai chegou em Aparecida de Goiânia faltava muita coisa [...]. Faltava asfalto, faltava água encanada, não tinha comércio. [...]. Aqui era chamado por muitos de roça” (p. 9). Quando desce do ônibus, a moça, que espera casar-se com um morador de Goiânia, então se depara com a paisagem aparecidense na época das ocupações: “Mas aqui só tem mato!” (p. 6). Em cena anterior, notamos também a recusa do rapaz em afirmar que reside em Aparecida, ao reproduzir o que a tia havia relatado às vizinhas, apresentando-se como um rapaz da capital¹⁷.

Além disso, o transporte coletivo desses inícios é recriado com textos e gestos, nos quais visualizamos um ônibus sacudindo pessoas, malas, comidas e até mesmo animais. Destacamos a seguinte passagem, referente ao comunicado do motorista para os passageiros: “Oceis tome cuidado c’as farofa, principalmente nos quebra mola, pra num caí nem no companheiro do lado nem no ônibus. Da última vez que lavei tirei mais de 10k de farinha” (p. 5). Por outro lado, os

¹⁶ As páginas dos trechos citados são de um texto manuscrito, não publicado.

¹⁷ Nilda Simone, autora do livro *Um olhar sobre Aparecida – história e cultura*, observa que “alguns moradores tinham vergonha de dizer que moravam em Aparecida, e nossa cidade passou a ser chamada de cidade dormitório, pois os que aqui moravam trabalhavam em Goiânia e dormiam em Aparecida. Gastavam todo o dinheiro que ganhavam em Goiânia, ficando para Aparecida o ônus dessas habitações, mas os recursos e, conseqüentemente, os impostos eram direcionados à capital” (SIMONE, 2014, p. 44).

primeiros habitantes cultivavam hábitos de uma vida mais saudável, como fala uma avó aos netos os costumes de brincar movimentando o corpo, contar e ouvir histórias e sair para pescar no córrego Tamanduá, hoje poluído e com as matas destruídas¹⁸: “Quando cheguei aqui, em Aparecida de Goiânia, ainda criança, eu brincava e pescava no Córrego Tamanduá. Naquela época não tinha telefone e gostava de ouvir os mais velhos” (p. 8).

Cada diálogo foi criado a partir de pesquisa nas famílias da própria comunidade, assim, nomes, frases e histórias foram extraídos do cotidiano de casa, das ruas e dos vizinhos. Por conseguinte, o espetáculo nasce de vozes, lembranças e percepções das pessoas à volta, apresentando-nos uma espécie de radiografia do lugar, na perspectiva de seus moradores. Desse modo, os pais e avós dos atores-mirins sugerem expressões e inflexões de um período ainda recente, fazendo-nos conhecer o que Burke chama de “história de baixo” (2008, p. 62). A propósito de como se deu a criação da dramaturgia, explica a encenadora Takaiúna Correia:

Durante esse processo, na verdade, foram coisas que eles trouxeram, são frases... São mesmo os nomes dos entroncamentos, das coisas que a gente brinca, por exemplo, entroncamento do Troca-Tapa, Cidade Feijão Queimado. Tudo são histórias que a própria família... São nomes... O que a gente fez, o que acho que a gente fez nesse trabalho foi ir selecionando, dentro desse processo, aquilo que acreditava que era mais dito, que as crianças traziam mais... É muito forte essa coisa de dizer que a gente é de Goiânia e está em Aparecida. Isso é uma história recorrente, todo mundo... É muito presente. E a gente foi mesmo selecionando em como trazer isso para o espetáculo... Como a gente vai contar uma história em que vai colocar isso daqui, essa coisa que é nossa, que é do dia... E foi junto mesmo, trazendo essa atmosfera que não é muito difícil. Porque os meninos não têm que interpretar um super papel, uma coisa que não é, que não faz parte da realidade deles. Porque, daqui a pouco, ele vê a vizinha falando a mesma coisa que é o texto dele no espetáculo, vê o pai, vê a mãe, vê... Então de uma semana pra [sic] outra ele já traz uma entonação, ele já fala: ‘ih, fulano não sei o que... Falou desse jeito’, e já vai... Eles vão trazendo os próprios personagens (CORREIA, 2015)¹⁹.

Em breves quadros, nos deparamos com uma encenação modesta, sem outra pretensão senão a de dar protagonismo à comunidade, isto é, às histórias de vida de seus heróis e heroínas.

¹⁸ Em artigo em que estuda as consequências ambientais da ocupação irregular na região do córrego Tamanduá, explica Márcia Santana: “O Córrego Tamanduá possui aproximadamente 9 km² de extensão, nascendo na região oeste no Setor Garavelo Residencial Park, até a sua desembocadura, no Córrego Santo Antonio, próximo ao residencial Candido Queiroz, tem nove nascentes, dentro destas pode se destacar que apenas duas encontram-se preservadas, enquanto [as] demais nascentes estão em estado de degradação, umas mais avançadas do que outras, devido aos loteamentos, ausência de vegetação, drenagem urbana, disposição inadequada de resíduos sólidos urbanos incluindo os de construção civil” (SANTANA, 2011, p. 2).

¹⁹ Depoimento oral.

Nesse sentido, o espetáculo usa como ingrediente artístico trajetórias de pessoas anônimas que efetivamente ali fizeram história e, que, no entanto, sequer são mencionadas em nossos livros. Aliás, esse conjunto de narrativas pessoais e conhecimentos locais de que se constrói a trama nos dá a ver um contexto bem mais abrangente, situando-nos na própria história do município.

Nesse aspecto, cabe-nos reconhecer o campo identitário já no título do espetáculo, inscrevendo a vida e a história de Aparecida de Goiânia como motivo artístico primordial. Durante as cenas, assistimos a um passado recente, ainda não lembrado com a devida atenção, a imagens que transportam à época das ocupações – de quando uma fazenda se tornou favela – e denunciam o preconceito enfrentado por décadas, sob o estigma de cidade dormitório. Pondera-se, na ótica da comunidade, o que era precário e deixou de ser, como a infraestrutura, e o que, contrariamente, em nada era precário, mas passou a ser, como o córrego Tamanduá. Nessa ponderação, verificamos um teatro de vizinhos para vizinhos que, por este motivo, experimentam um processo de identificação simultaneamente geográfica, histórica e cultural.

Em vista disso, percebemos uma relação dialógica, na qual o espetáculo dá a ver episódios da história, enquanto esta, através das noções aqui elencadas, dá a ver o espetáculo, por este recriar, com os seus vários códigos, uma realidade, se constituir de histórias de vida, e propiciar uma sensação estética de pertencimento. Assim, história e teatro caracterizam aqui não uma relação de instrumentalização, mas, antes, um exercício de complementaridade.

Referências

- ARRAIS, Tadeu Alencar. Acionando territórios: a mobilidade na região metropolitana de Goiânia e em Aparecida de Goiânia. Goiânia: **Boletim Goiano de Geografia**. v. 26, n. 1, 2006. p. 91-114.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Trad. de Sérgio Goes de Paula. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CASTRO, Mauri de et al. Aparecida de Goiânia: **Revista Cultural Cidade Livre**. Associação Sociocultural Cidade Livre. Goiânia, 2014.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2 ed. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel: B Brasil, 2002.
- CORREIA, Takaiúna. **Takaiúna Correia: depoimento** [2015]. Entrevistadora: Walquiria Pereira Batista. Aparecida de Goiânia, 2015. Clipe de filme. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa O teatro no entorno de Goiânia: uma introdução histórica.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. Trad. de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J-T.; CARDOSO, Reni C. (orgs.) **Semiologia do teatro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 93-123.
- LOBATO, Jefferson. **Jefferson Lobato: depoimento** [2015]. Entrevistadora: Walquiria Pereira Batista. Aparecida de Goiânia, 2015. Clipe de filme. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa O teatro no entorno de Goiânia: uma introdução histórica.
- MELO, Freud de. **Aparecida de Goiânia: do zero ao infinito**. Aparecida de Goiânia: ASA, 2002.
- NOGUEIRA, Marcia P. Tentando definir o teatro na comunidade. In: MENCARELI, Fernando (org.) **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2006. p. 263-266.
- PESAVENTO, Sandra J. **História & história cultural**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- SANTANA, Márcia N. R. Identificação dos impactos ambientais da ocupação irregular na Área de Preservação Permanente (APP) do córrego Tamanduá em Aparecida de Goiânia. **Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental**. Anais do II Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental. 2011.

Instituto Brasileiro de Estudos Ambientais. p. 1-5. Disponível em <<http://www.ibeas.org.br/congresso/Trabalhos2011/VI-009.pdf>>. Acesso em: 28/06/2015.

SANTOS, Lucas M. dos. **A produção do espaço intra-urbano de Aparecida de Goiânia e a dinâmica metropolitana de Goiânia**: de 1960 aos anos 2000. 2008. 148 f.: il., figs., tabs. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos Sócio-Ambientais.

SILVA, Erotilde H. **O fazer teatral**: forma de resistência. Fortaleza: Ed. Universidade Federal do Ceará, 1992.

SIMONE, Nilda. **Um olhar sobre Aparecida** – história e cultura. Goiânia: Kelps, 2014.

TELLES, Narciso. Teatro comunitário: ensino de teatro e cidadania. Florianópolis: **Urdimento Revista de Estudos Teatrais na América Latina**. n. 05, 2003. p. 66-71. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2003/urdimento_5.pdf>. Acesso em: 27/01/2015.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura**: o Brasil de baixo para cima. 2 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

VELLOSO, Sônia Laiz V.; NOGUEIRA, Marcia P. Pontos de Cultura: um espaço para o teatro comunitário nas políticas públicas. Florianópolis: **Revista do Centro de Artes da UDESC**. n. 8, ago 2010- jul 2011. p. 148-156. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/8/files/01CENICAS_Marcia_Pompeo-Sonia0602.pdf>. Acesso em: 07/02/2015.

Recebido em 07/04/2017

Aprovado em 14/05/2017

Publicado em 15/09/2017