

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR  
MESTRADO

LAUANDE AIRES CUTRIM

**O ATOR BRINCANTE: um brinquedo-treinamento nos passos do boi**

São Luís

2021

**LAUANDE AIRES CUTRIM**

**O ATOR BRINCANTE: um brinquedo-treinamento nos passos do boi**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Gisele Soares de Vasconcelos

São Luís

2021

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a)  
autor(a).

Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Cutrim, Lauande Aires.

O ator brincante : um brinquedo-treinamento nos passos do boi /  
Lauande Aires Cutrim. - 2021.  
114 p.

Orientador(a): Gisele Soares de Vasconcelos. Dissertação  
(Mestrado) - Programa de Pós-graduação em  
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luis, MA,  
2021.

1. Ator. 2. Ator brincante. 3. Brincante. 4.  
Bumbameu boi. 5. Treinamento. I.  
Vasconcelos, Gisele Soares de. II. Título.

**LAUANDE AIRES CUTRIM**

**O ATOR BRINCANTE: um brinquedo-treinamento nos passos do boi**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Gisele Soares de Vasconcelos

**Aprovada em: 30/11/2021**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Gisele Soares de Vasconcelos  
(Orientadora)  
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

---

Prof. Dr. Renato Ferracini – UNICAMP

---

Prof. Dr. Tácito Freire Borralho – UFMA

Dedicada aos parceiros, amigos, irmãos de vida e arte Igor Nascimento, Eró Cunha e Gisele Vasconcelos, que se empenharam com paciência e o cuidado no convencimento de que esta Pós-graduação seria fase complementar de um caminhar errante.

## AGRADECIMENTOS

Aos deuses, santos e encantados que por intermédio protecional têm lançado suas bênçãos em favor deste corpo e espírito, abrindo mente, portas e caminhos.

À Universidade Federal do Maranhão e aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, tanto pelas contribuições decorridas em atividades curriculares quanto, principalmente, pelo empenho, garra, determinação e competência para implementação de um programa que potencializa as dinâmicas do pensar-fazer teatro no Maranhão e no Brasil.

À Coordenação de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por atender a demanda do programa e financiar esta pesquisa de forma decisiva por meio de bolsa de estudos durante de 18 meses que coincidiram com o período mais agressivo da pandemia, tornando-se a única fonte de renda deste artista-pesquisador.

Aos meus pais terrenos, João dos Reis Cutrim e Maria de Fátima Aires Cutrim, que a despeito de um semianalfabetíssimo estrutural, se mostraram mestres e doutores no encaminhamento da educação dos filhos e no ensino de práticas culturais afetivas.

Aos meus filhos Iago Aires e Lesly Correia, que se mostraram atenciosos, compreensivos e solícitos às demandas advindas do teatro e desta pesquisa acadêmica.

A minha neta Gabriela Correia Baldez, nascida durante o processo de qualificação, por trazer o sorriso brincante que embalou esta escrita, mesmo quando precisei manter-me à distância.

Aos parceiros de arte-vida Leonel Alves, Nuno Lilah Lisboa e Dênia Correia, que compartilharam seus corpos, presenças e brincadeiras na elaboração destes brinquedos.

Ao Grupo Xama Teatro pela capacidade de chamar, agregar, acolher, desenvolver e gerenciar projetos que transgredem as esferas artísticas e acadêmicas para encontrarem-se com as pessoas.

À Santa Ignorância Cia de Artes de pelo acolhimento, construção de laços duradouros e por despertar a capacidade de autonomia criativa de seus participantes, levando-os a transpassar seus imaginados limites.

À Teresa Nascimento Ferreira, por nos disponibilizar outros parâmetros de companheirismo e amizade, e pela cessão de sua casa durante processo de escrita de qualificação da pesquisa.

Aos amigos Eduardo Palhares, Eliomar Cardoso e Roggers Costa, pelos incentivos concedidos em momentos de dificuldade.

Aos professores e professoras Fernanda Areias, Tânia Ribeiro, Ricieri Carlini Zorzal, Andréia París, Narciso Telles, Tácito Borrvalho, pelas generosas contribuições, provocações e indicações sobre o tema.

Aos companheiros mestrandos Silvana Cartágenes, Leônidas Portela, Erivelto Viana, Vitor Silper, Andressa Cabral, Raylson Conceição, Nádia Ethel, Fabrício Theiss, Francisca Ahtange, por criarem um espaço de muito respeito e cuidado, favoráveis a pesquisa, mesmo quando precisamos nos manter à distância.

À minha orientadora Gisele Soares de Vasconcelos, pela capacidade de mover o intangível e nos encaminhar em busca da própria lucidez, fazendo-se presente e apontando as mais assertivas trilhas.

À Geovane Ribamar Correia, brincante de bumba meu boi, que se permitiu ser compartilhado em praça pública e se fez luz na escuridão dos caminhos percorridos.

À Ellen Gardênia, que também sendo Dênia, meu amor e companheira, se torna coautora desta escrita, fazendo-se, cada vez mais, a poesia, o entendimento, a doação e o afeto necessário para invocar presenças e superar dificuldades.

*Conhecer o que não se conhece é reconhecer-se no novo que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente, irá se transformando (o velho), ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, também se transforma o que se passa a conhecer (o novo). É nascer-se de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o continuamente.*

Armindo Bião



## RESUMO

O estudo tem por objetivo refletir acerca dos procedimentos de treinamento de ator e criação de espetáculos desenvolvidos no âmbito da Santa Ignorância Cia. de Artes, em São Luís (MA) entre 2009 e 2019, a partir das corporeidades dos brincantes de bumba meu boi. Está estruturado de acordo com seis principais partes do enredo da brincadeira e articula suas formulações tomando por referência conceituações teóricas, cadernos de montagem do período correspondente, entrevista com os atores brincantes envolvidos e registro audiovisual de demonstração técnica. Seguindo um trajeto qualitativo de natureza etnocenológica, o sujeito pesquisador apresenta suas implicações com a brincadeira e com o boi, contextualizando seu terreiro na perspectiva do brincante, do ator e do ator brincante. Toma os cinco elementos da experiência em Turner (2015) como mediador das etapas procedimentais denominadas por brinquedo-treinamento que se constituíram em: aprendizado de danças em diferentes sotaques; a utilização do ritmo e suas variações como formas de acesso às imagens interiores; a construção e desconstrução de matrizes físicas para a dramaturgia do ator; a organização de jogos, treinamentos brincadeiras (brinquedos-treinamento) que se levantaram ao longo dos anos e possibilitam a sua expressão em performance. Com base em revelações processuais originadas no teatro de grupo, este estudo propõe passos objetivos aos que desejam trilhar os caminhos do treinamento do ator na perspectiva das técnicas codificadas pelas manifestações da cultura popular, destacando-se pela proposta decolonial de um alfabeto corporal brasileiro experimentado no Maranhão.

**Palavras-chave:** ator; brincante; ator-brincante; treinamento; Bumba Meu Boi.

## ABSTRACT

This study aims to reflect on the procedures for training actors and creating shows developed within the scope of Santa Ignorância Cia. de Artes, in São Luís (MA) between 2009 and 2019, based on the corporeality of Bumba meu boi players. It is structured according to six main parts of the game's plot and articulates its formulations based on theoretical concepts, editing books from the corresponding period, interviews with the players involved, and audiovisual recording of technical demonstration. It follows a qualitative approach of ethnoecological nature. The research subject presents its implications with the play and with the Bumba meu boi, contextualizing his 'terreiro' from the perspective of the player, the actor, and the player actor. It takes the five elements of the experience in Turner (2015) as a mediator of the procedural steps called training-toys, which consisted of: learning dances in different accents; the use of rhythm and its variations as ways of accessing interior images; the construction and deconstruction of physical matrices for the actor's dramaturgy; the organization of games, training, and games (training toys) that have arisen over the years and enable their expression in performance. Based on procedural revelations originated in group theater, this study proposes objective steps for those who wish to follow the paths of actor training in the perspective of techniques codified by the manifestations of popular culture, standing out for the decolonial proposal of a Brazilian corporal alphabet experienced in the Maranhão.

**Keywords:** actor; player; actor-player; training; Bumba meu boi.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>1 GUARNECER: situando o meu terreiro</b> .....	<b>188</b>
<b>1.1 Quem me convidou para brincar?</b> .....	<b>188</b>
<b>1.2 Os passos do boi no curso da história</b> .....	<b>233</b>
<b>1.3 De onde parte o primeiro passo: problema das origens</b> .....	<b>244</b>
<b>1.4 O ator, o brincante, e o ator brincante</b> .....	<b>266</b>
<b>2 LÁ VAI: uma experiência do processo ritual aos “Sotaques do Maranhão”</b> .....	<b>39</b>
<b>2.1 Sotaques do Maranhão</b> .....	<b>43</b>
2.1.1 O Caboclo de Pena .....	45
<b>2.2 Os atores brincantes</b> .....	<b>49</b>
<b>3 LICENÇA: passos, contagens e pausas</b> .....	<b>56</b>
<b>3.1 Pulso, impulso, imagens interiores</b> .....	<b>61</b>
<b>4 MATANÇA OU COMÉDIA: sacrificar, esquartejar e transformar.</b> .....	<b>700</b>
<b>4.1 Motrizes, Matrizes e Partituras: um passo do boi para a cena</b> .....	<b>744</b>
<b>4.2 As quatro estações, Improvisações ou Aprofundamento de matriz</b> .....	<b>755</b>
<b>4.3 O Miolo da Estória</b> .....	<b>777</b>
<b>4.4 Atenas: mutucas, boi e Body</b> .....	<b>833</b>
<b>5 URROU: o levantar da experiência à expressão em performance ou brincadeira em busca de presença.</b> .....	<b>889</b>
<b>5.1 Brinquedos-treinamento</b> .....	<b>900</b>
5.1.1 Morto X Vivo .....	900
5.1.2 Bastão do Índio.....	900
5.1.3 Compra de Jogo.....	91
5.1.4 Entrega de Chifres .....	911
5.1.5 Desconstrução de matrizes .....	911
5.1.6 Dança livre .....	92
5.1.7 Corifeu.....	922
5.1.8 Caboclo de Pena.....	922
5.1.9 Caminhada sem pena.....	922
5.1.10 Cazumba.....	93
5.1.11 Treinamento Miolo.....	933
5.1.12 Galinha Doida .....	933
5.1.13 Caminhada de Orquestra .....	933

5.1.14 Trincheira .....	94
5.1.15 Burrinha correndo .....	94
5.1.16 Giratórias .....	944
5.1.17 Vaqueiro de ferrão agachado.....	944
5.1.18 Travessia de Caronte .....	95
5.1.19 As sete notas.....	955
<b>5.2 Reflexões sobre o conjunto de práticas.....</b>	<b>955</b>
<b>5.3 Pensando sobre a presença.....</b>	<b>101</b>
<b>6 DESPEDIDA: considerações finais para voltar mais bonito.....</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>110</b>

## APRESENTAÇÃO

*“Um projeto de pesquisa não consiste unicamente em extrair conhecimento do objeto como uma entidade separada do sujeito que o analisa, mas também (ou principalmente) em saber como o sujeito é afetado por essa interação e como se define em relação a ela”*  
 Victória Pérez Royo

O meu contato com o teatro se deu de uma forma bastante especial, diferente de uma lógica convencional que costumeiramente perpassa o ver, sentir-se atraído, e o adentrar em seu jogo. Particpei de minha primeira experiência teatral sem ter passado antes pela vivência do “ver”, sem saber do que se tratava, como se realizava, ciente apenas que se destinaria ao público de um culto natalino que, provavelmente, ficaria feliz em ver adolescentes representando personagens bíblicos, adornados por lençóis e asas de papelão, sob a orientação de uma senhora que, também, nunca tinha visto teatro. Nesse caso, o meu “amor à primeira vista” não considera em primeiro plano o “olhar o outro” e encantar-se, por exemplo, mas o “olhar a si”, de dentro, ver-se no ato, em ação, e nesta relação consigo e com os demais (participantes e público), ao mesmo tempo em que produzia materialidades em forma de gestos, figurinos, adereços, cenários, textos, vê surgir esse sentimento que ainda nos consagra em matrimônio até hoje (com todas as suas crises). Ao me construir durante as próprias construções e somente a partir delas reconhecer seus mecanismos, dispositivos e regras de seu jogo, me vi reelaborando estratégias e metodologias do menino pobre, obrigado a construir, inventar, desmontar e arriscar-se nos próprios brinquedos, e que se mantém atento à urgência de um tempo e às oportunidades que lhe são oferecidas em determinado lugar, sob determinadas circunstâncias.

Esse primeiro ciclo que conjuga teatro e brincadeira torna-se basilar para as questões que serão aqui apresentadas e o grau de importância que a elas atribuímos reside, justamente, no fato de não carecerem de uma elaboração prévia, mas de um reconhecimento posterior, que se tornou determinante para a sequência de passos em minha jornada artística e acadêmica.

Fundador e partícipe de alguns grupos desde a juventude, embora tenha compartilhado experiências em todas as áreas do teatro, ainda cedo fiz um recorte e escolha do meu “ser-estar” no mundo como ator, colocando todas as demais atribuições à serviço da manutenção desse desejo, mesmo avisado pelos mais experientes da impossibilidade de sobrevivência em terras maranhenses com a adoção do teatro como ofício.

Minha inserção no Centro de Artes Cênicas do Maranhão – CACEM, ocorrida em 1998, para participação no curso técnico de formação de ator/atriz, promoveu um deslocamento territorial, metodológico e teórico, colocando-me frente à outras perspectivas de construção em artes cênicas em São Luís, no Brasil e no mundo, e me apresentou as primeiras informações literárias sobre aquilo que eu só conhecia de forma empírica e diletante. Como “bônus”, encontrei no curso parceiros favoráveis a criação de um novo grupo, agora “profissional”, a Companhia Teatral Quarta Parede, que me encaminhou a novos aprendizados tanto em decorrência da prática do Teatro de Encomenda e Teatro Empresa, como pelo grande fracasso da montagem “Quem Roubou o Meu Futuro” que finalizou as atividades da companhia em 2002<sup>1</sup>. Mas certamente, a maior contribuição deste centro formativo foi ter me colocado no centro das manifestações populares que se apresentavam no circuito junino e carnavalesco do centro histórico de São Luís, onde funcionava o curso, juntamente com os diálogos com o amigo e professor Tácito Borralho, no qual relatava aspectos comuns presentes no teatro e nas brincadeiras. A época coincide com o meu encontro com o brincante que provocou uma série de transformações e formulações deste ator, implicado na ressignificação de dois mundos convergentes, tendo como centro, o teatro e o bumba meu boi.

As reflexões surgidas das possíveis relações entre o teatro e o bumba meu boi demarcam o maior deslocamento de minha trajetória humana e criativa, e levantaram uma série de questões, metas, desejos, que culminaram em processos de pesquisa e criação em artes, e geraram espetáculos, metodologias, imagens, artigos científicos, monografia, além de abrir as portas do Brasil para a circulação do menino pobre que, carente de uma formação técnica que contemplasse a corporeidade e prática brasileira, passa a observar, desmontar e rearticular o brinquedo de maior expressão popular em sua localidade.

### **Definição da linha de pesquisa**

Esta pesquisa de Pós-graduação inscrita na Universidade Federal do Maranhão na linha Processos e poéticas da cena utiliza-se de abordagem qualitativa segundo pressupostos da etnometodologia e etnocenologia para analisar os procedimentos de criação e treinamento de ator-atriz no âmbito da Santa Ignorância Cia de Artes em São Luís do Maranhão. A escolha pela abordagem considera a importância relacional entre sujeito pesquisador, ator, brincante e

---

<sup>1</sup> Mais informações sobre o processo de criação da companhia, seus espetáculos e causas do encerramento de suas atividades são encontradas em *Entre o Chão e o Tablado: a invenção de um dramaturgo*, deste autor (2012).

ator brincante, participe da manifestação popular bumba meu boi, e suas interações territoriais entre sujeito e objeto. O modelo qualitativo, nesse caso, favorece a elaboração e reflexão conceitual, metodológica e processual que se estabelece entre a teoria e a prática. Desta forma, pode-se afirmar que o início desta pesquisa foi iniciado mesmo antes do processo de seleção e aprovação neste programa, pois trata-se de uma extensão das pesquisas em sala de treinamento e da escrita de monografia sob o título *O Ator Brincante nos Passos do Boi*, defendida em 2018. A relação entre teoria e prática podem ser percebidos não somente na estrutura de sua escrita como no fato de que, ao mesmo tempo em que o pesquisador participava dos trâmites de seleção, participava de apresentações boeiras nos arraiais da cidade e mediava intercâmbio com grupo teatral que reservara o período junino para pesquisar as estruturas locais do brinquedo.

A pergunta problematizadora que motivada todas as demais questões que serão apresentadas foi construída no encontro dos dois universos: **Quais são as reais possibilidades de elaboração de um treinamento particular de ator-atriz e criação de personagens a partir dos movimentos presentes nos personagens do bumba meu boi?**

A partir da questão central gestada no ato da atividade etnográfica, um conjunto de ritos e procedimentos se edificam na estruturação de uma resposta em termos práticos.

### **Procedimentos metodológicos**

Para o desenvolvimento da pesquisa optou-se pelo recorte temporal da produção realizada entre 2009 e 2019, utilizando-se de documentos primários e secundários, concomitantemente ao fato de vivenciar e participar dos dois mundos (teatro e bumba meu boi) de forma direta e indireta.

Os *documentos primários* que subsidiaram a pesquisa dividem-se em: 15 cadernos de montagem e encenação; vídeos dos espetáculos; vídeo de demonstração técnica; entrevistas com os atores brincantes realizadas em 2021; memórias do ator-pesquisador-sujeito-objeto. A pesquisa previa a realização de oficinas de dança de bumba meu boi em sedes de grupos para organização de novos aprendizados e coleta de entrevistas com os brincantes, estratégia que precisou ser cancelada em virtude das restrições sanitárias e afetivas causadas pela pandemia.

Os *documentos secundários* que delimitaram os aspectos territoriais da pesquisa foram encontrados no acervo particular do pesquisador; durante processos de obtenção de créditos acadêmicos do programa curricular; em sites e plataformas de conteúdo acadêmico e por meio

de presentes sensíveis de amigos. Eles podem ser apresentados como de abordagem histórica, antropológica e filosófica sobre o boi, o teatro, a brincadeira, e a experiência; organizados entre pesquisas acadêmicas em artes de natureza técnica, procedimental e metodológica; entrevistas com atores brincantes interessados na interrelação dos mundos observados, com publicações em livros ou periódicos; vídeos de entrevistas ou aula-espetáculo.

O primeiro passo adotado foi a revisitação de todos os documentos primários para uma organização de seus principais conceitos, palavras, imagens e ideias centrais, articulando-os aos conceitos teóricos norteadores centrados na figura do ator e do brincante. Esse procedimento proporcionou o encontro com “as palavras que saltam”, recorte da pesquisa que foi apresentado a banca de qualificação em outubro de 2020. A partir desse recorte considerado pela banca e por mim como amplo, e por vezes confuso, orientei-me em selecionar aqueles que encaminhavam respostas e perguntas para o processo de formação dos atores sob o aspecto do treinamento, o que nos conduziu a atual estrutura.

Esta pesquisa está estruturada em seis capítulos que correspondem a seis etapas ao enredo do bumba meu boi do Maranhão conhecidos por *guarnecer*, *lá vai*, *licença*, *comédia* ou *matança*, *urrou* e *despedida*. Estes termos são equivalentes aos momentos de preparação e formação do conjunto; de aviso aos donos da casa ou contratantes que o boi se aproxima; de pedido de permissão e autorização do brinquedo quando adentra no terreiro; da apresentação de um enredo teatral no qual é compartilhado uma trama satírica por meio de palhaços e comediantes; de recuperação ou ressurreição do boi de brinquedo e anúncio de finalização da brincada ou apresentação, respectivamente.

Em *Guarnecer*, apresento as implicações deste autor com os brinquedos e brincadeiras que se encaminharam rumo ao bumba meu boi por meio de uma trilha numa perspectiva de um desejo que foi originado em uma imagem. Este primeiro capítulo aponta para importância do boi no mundo e destaca os processos de transformação de sua imagem que passa pela diferenciação nos planos do boi utilitário, do boi sagrado e do boi celebração. Busca refletir sobre o problema das origens do boi brasileiro e as principais características que o tornam relevante no estado do Maranhão. Nele reflete sobre os intercruzamentos e aproximações dos termos ator, brincante, e ator brincante, formulando os pressupostos que justificam a pesquisa, num diálogo constante com Johan Huizinga, Juliana Manhães, Antônio Nóbrega, Francisco Padilha, Tácito Borralho. Ao mesmo tempo, propõe o encontro das perspectivas de Pavis, Grotowski, Hadad, Carreri, Barba, Burnier, Bião, Ligiéro, Turner, Schechner, Barroso.

Em *Lá Vai* convidamos o leitor a reconhecer os primeiros procedimentais para elaboração de um “deslocamento” das influências do bumba meu boi para a construção da cena



teatral elaborada no contexto dos grupos Santa Ignorância Cia de Artes (e Xama Teatro), dentro de um contexto ritual. Neste segundo capítulo são tomados como referências os registros de cadernos de montagem e encenação e mais quatro ritos que precederam as jornadas de criação e desenvolvimento em sala de treinamento, que se encontram com perspectivas de Turner, Schechner, Ligiéro. Destaca a oficina denominada por Sotaques do Maranhão como chave para realização de transposições que edificaram um treinamento particular e que se torna um veículo condutor dos atores brincantes em processo paradoxal das correlações dinâmicas entre afetar e ser afetado, indo de encontro a formulações de Anne Bogart, Eugênio Barba e Renato Ferracini.

O capítulo Licença retorna para a oficina Sotaques do Maranhão para refletir sobre a importância dos conceitos de ritmo, pausas, e outros diretamente ligados à teoria musical para demonstrar como eles foram capazes de tomar “a dianteira” dos processos de construção da metodologia de criação teatral. Articula conceituações teóricas a proposições práticas de encenadores e atores brincantes, e promove o diálogo entre três exercícios do brinquedo-treinamento junto a princípios rítmicos-musicais fundamentados no pulso, impulso e imagens interiores, a partir de Almir Chediak, Bohumil Med, Andreia Paris, Jacyan Castilho e Helder Vasconcelos. Propõe zonas de contato entre os objetivos investigados na desconstrução das corporeidades popular para posterior reconstrução poética, imagética e energética, e formula questões sobre os processos de acesso as imagens interiores a partir do cruzamento de teóricos da encenação (Richard Thomas, Mateo Bonfitto) aos depoimentos dos atores brincantes Dênia Correia, Nuno Lisboa e Leonel Alves.

Matança ou Comédia destina-se ao momento de elaboração dramatúrgica expressiva, quando o movimento e suas ações são transformados em seus significados por meios de exercícios que tem por objetivo esquartejar e ressuscitar suas novas formas. Reflete sobre a intocabilidade das manifestações populares amparando-se teoricamente na práxis de artistas brincantes. Recorre aos conceitos de matrizes, motrizes e partituras para estabelecer modos de edificação do boi à cena segundo proposições de Zeca Ligiéro, Tácito borralho, Gisele Vasconcelos, Antônio Nóbrega. Estabelece exercícios e experiências desenvolvidas em atividades dos grupos, como pontos de partida para análise de cadernos e vídeos sobre os espetáculos O Miolo da Estória e Atenas: mutucas, boi e Body, sendo estes verificados na perspectiva de suas matrizes, considerando reflexões de Raylson Conceição, Lume Teatro e Eugênio Barba. O capítulo conclui prospectando a importância do trabalho com a matriz designando um paralelo comparativo entre os processos de lapidação de suas formas e um vídeo de preparação de uma coluna em madeira.

Em Urrou busco demonstrar como os exercícios e atividades desenvolvidas no conjunto do brinqueado-treinamento se articulam com formulações sobre *Comportamento Restaurado* e *Princípios que retornam* (Schechner, Barba) presentes no contexto das brincadeiras brasileiras (Joana Abreu). Por meio desses princípios comuns entre as práticas, desenvolvemos algumas abordagens sobre o conceito de presença (Pavis, Lehmann, Ferracini), alinhando-os a partir de minhas primeiras observações sobre estados de trânsito e transe que presenciei durante a infância.

A Despedida destina-se a pensar as contribuições da pesquisa na jornada criativa deste artista pesquisador em dois aspectos: como revelação de sua percepção no mundo teatral a partir do interesse nos corpos teatrais em presença e no lugar do “entre mundos”; como forma de pensar pesquisas em etnocologia que não se restrinjam ao curto prazo de uma Pós-graduação, mas como ponto de partida para projetos de vida, dando-lhe o tempo que a mesma merece.

## 1 GUARNECER: situando o meu terreiro

*“A brincadeira é o espírito de vida. É a  
alegoria da pessoa”*  
Mestre Apolônio Melônio

No bumba meu boi do Maranhão, o guarnicê, ou guarnecer, é o momento inicial, marcado por uma toada que indica aos brincantes que é chegada a hora de reunir, preparar e arrumar o conjunto antes de seu primeiro deslocamento para apresentar-se. Este capítulo, portanto, trata da reunião, preparação e arrumação de memórias, informações gerais sobre o boi de brinquedo no mundo, no Brasil e no estado do Maranhão, juntamente com formulações teóricas que envolvem o brincar, a brincadeira, o brincante, o ator e o ator brincante.

### 1.1 Quem me convidou para brincar?

Meus pais foram pequenos produtores rurais e pescadores que se deslocaram dos povoados de São José e Santeiro, na cidade de Viana, Maranhão, na esperança de oferecer melhores condições de vida e estudo aos filhos que nasceriam na “cidade grande”, São Luís. Criado na periferia, sempre estive ladeado de referências interioranas da baixada maranhense, seja pelo fluxo transitório de parentes, seu linguajar, suas histórias, estrutura física, ou pelo hábito do cultivo de frutíferas no quintal, subir em árvores, brincar nas matas e ser obrigado - uma forma especial de convite - a ver festas religiosas e populares, como o Tambor de Mina<sup>2</sup> e o São João. Residi e resisti por quase quatro décadas no bairro do Coroadinho, cujo entorno ainda resguarda grandes áreas de vegetação a exemplo do Parque Estadual do Bacanga, manguezais, rio, e onde está localizado o reservatório de abastecimento de água da capital, o Batatã. Minhas formas de brincar na infância e adolescência estiveram sempre ligadas a implicações físicas, desafios, riscos - até de morte - e superação de dificuldades, pois “sou do tempo” e espaço em que construíamos os próprios brinquedos; em que uma lata de sardinha e uma sandália velha se transformavam em uma caminhonete; um caule de bananeira -

---

<sup>2</sup> Segundo Mundicarmo Ferretti (2000), trata-se de manifestação de religião afro-brasileira mais conhecida no Norte do Brasil e que surgiu no Maranhão com a Casa das Minas-jeje e a Casa de Nagô (abertas em São Luís por africanas, em meados do século XIX). Nele, são cultuados e recebidos, em transe, entidades espirituais africanas (voduns e orixás) e entidades espirituais que começaram a ser conhecidas pelos negros no Brasil (gentís e caboclos).

pseudocaule - se transformava em um cavalinho; um simples frasco de água sanitária cheio de areia, um prego e um arame transpassado podia se tornar o mais autêntico fusquinha, com barulho de motor e tudo!

Brincar e/ou jogar constituem-se em valiosos atributos do comportamento humano, manifestam-se em todas as fases da vida, em diferentes espaços, contextos e relações, mas também são percebidos em muitos outros grupos de animais, igualmente em múltiplas fases. Estes também são dotados de habilidades de fingimento e de realizar atitudes rituais, de experimentar prazer e divertimento, de promover competições e exposições, o que indica que a brincadeira ou jogo “é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido” (HUIZINGA, 2019, p.1-2).

Aos quatorze anos fui convidado a compor um grupo de adolescentes que deveriam brincar de criar histórias de cunho religioso e missionário, e me vi transformado pela brincadeira de ser outro (s). Em meio a escolha entre me tornar padre, rapper ou atleta do vôlei, afasto-me da igreja e aproximo-me do teatro de grupo. Foi assim que, brincando e brincando, o ofício escolhido na fase adulta empurrava-me de volta aos mesmos enfrentamentos da infância e adolescência, implicados ao fato de se tratar agora de um brinquedo que exige repetir, organizar, comunicar, transformar, emocionar, codificar - só para citar alguns -, e ainda manter o espírito de brincadeira. Ou seja, a brincadeira foi se tornando “coisa séria”.

Ao final de 2009 eu chegava aos doze anos de atuação na cena profissional maranhense, numa caminhada que transitava entre espetáculos infantis, teatro empresarial ou de encomenda, intervenções e performances poéticas, sem que houvesse incursionado em um só projeto de pesquisa cênica. Mesmo integrando a Santa Ignorância Cia de Artes<sup>3</sup> e Grupo Xama<sup>4</sup> Teatro como ator, dramaturgo e compositor de música para a cena, comecei a operar na sensação de vazio, de ausência de grupo, de procedimentos de criação e pesquisa de linguagem. Comecei a me sentir dissonante nos desejos e objetivos comuns; um estrangeiro solitário que começava a elaborar algumas perguntas e sentia necessidade de demarcar um novo lugar na minha atividade criativa. Sentia-me inquieto, insatisfeito, e sem ter construído algo que me fizesse crer que todas

---

<sup>3</sup> A *Santa Ignorância Cia. de Artes* é uma entidade de produção artística que surge no cenário cultural em 1997, a partir da necessidade de desenvolvimento das artes cênicas através do teatro de grupo com o objetivo de pesquisar a arte do ator/dançarino, o teatro, a dança, a performance e a música para a cena. A companhia tem atuado em gerenciamento de projetos de circulação e produção de séries de comédia para a TV. Participou dos projetos Myrian Muniz, Palco Giratório e Amazônia das Artes.

<sup>4</sup> Grupo que atua há 13 anos no estado do Maranhão, sob a coordenação de mulheres atrizes. Guiadas pela força motriz do sonho, tendo como ponto de partida a arte de narrar, elas vão construindo seus espetáculos autorais que resultam de uma partilha de vozes para a criação do texto e da cena. Grupo de teatro de repertório, do nordeste, premiado, resistente e persistente, já circulou por todos os estados do Brasil e foi contemplado nos principais editais de artes cênicas do país (SESC, ITAÚ, PETROBRÁS, BASA, FUNARTE, PALMARES, entre outros)

as restrições econômicas, temporais e afetivas a que havia me submetido em função do teatro tinham valido à pena. Restava-me, unicamente, a clara compreensão de que o problema não estava no teatro, mas nas escolhas dos meus (des) caminhos, fazendo-se urgente (re) descobrir novas trilhas e me arriscar em outros passos.

Essas inquietações e angústias me conduziram para um passo atrás e me fizeram retornar e mergulhar em uma imagem que anos antes me despertara um desejo. Em entrevista concedida ao grupo Clowns de Shakespeare, RN, e publicada na Revista Balaio (2021), comento sobre o meu mais importante convite para a brincadeira na vida e para minha vida na brincadeira:

(...) E fui percebendo, ao longo dos anos, que muita gente vinha pesquisar o Bumba Meu Boi. Principalmente o pessoal do Sul do País. E eu fiquei me perguntando: o que é que eles vêm buscar aqui que eu não consigo localizar? O que é que eles olham que eu não consigo olhar? Que eu não consigo sentir? Um tempo depois, por volta dos anos 2000, isso já estava mais forte em mim. E foi quando eu vi um brincante pagando uma promessa na Igreja de São Pedro. Esse brincante estava muito tomado, era no início da manhã – quase final da Festa na Capela de São Pedro – e esse brincante estava muito tomado, muito emocionado subindo os degraus da Igreja com seu boizinho nas costas. E fiquei me perguntando: quem é esse homem? O que é que ele faz? O que ele come? E principalmente: o que é que ele sonha? Só que eu não queria perguntar isso para ele e eu pensei: de que forma eu posso levar isso à cena? (AIRES, 2021, p. 60-62).

Com total desconhecimento sobre o Bumba- meu-boi, salvo raras participações desinteressadas nos festejos, ainda não havia lido nada sobre o assunto, tampouco experimentado suas danças. Mas fiquei dez anos inquietado com aquele homem, querendo responder aquelas perguntas tentando atender ao primeiro chamado, que surge da experiência de parar para olhar e sentir o corpo do brincante, tomado de paixão e de fé em seu estado alterado de consciência e de transe.

A pesquisadora e atriz-brincante, Juliana Manhães (2009, p. 26), afirma que “os brincantes são aqueles que brincam, se divertem, são aqueles que tem o compromisso de ‘segurar e sustentar’ a brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva”. Os protagonistas dessa irmandade são encontrados em todas as variantes do bumba meu boi, e em tantas outras manifestações que, nos grandes conglomerados urbanos ou nos menores vilarejos rurais, se fizeram e se fazem (re) existência.

O homem brincante ao qual me referi anteriormente é Geovane Ribamar Correia mais conhecido como “Bomba”. Nascido em 11 de setembro de 1970, negro, esguio, cerca de um metro e setenta de altura e morador do bairro da Floresta, em São Luís, MA, era o miolo do boi, o brincante responsável pela animação da “capoeira do boi”. Em um reencontro<sup>5</sup>, em 2019, o

---

<sup>5</sup> Informação obtida por meio de conversa informal na residência do brincante.

miolo Geovane confessou que subiu de joelhos os 47 degraus que dão acesso ao interior da capela de São Pedro<sup>6</sup>, com o seu bozinho nas costas, como forma de pagamento de uma promessa feita por sua enteada que se recuperava de uma cirurgia no intestino. Como ela não poderia subir, ele o fez em seu lugar.

Figura 1 - Geovane "Bomba"



Foto: Rogers Costa. Acervo do autor.

A potência da imagem do homem negro, comovido, em um misto de dor, gratidão e transe, que emanava uma energia capaz de ultrapassar as bordas do círculo de brincantes e tomar de comoção os demais participantes da festa, deixando-os vidrados em cada movimento da sua relação com o boi-objeto, me remete ao encontro de Antônio Nóbrega com o universo brincante e sua incursão às práticas espetaculares da cultura brasileira:

[...] tudo se inicia ali, quando pela primeira vez vi a figura de um passista, depois de um dançador de Caboclinho, e assim por diante. Aquilo foi me pegando, me seduzindo, e fui assimilando os passos e procedimentos com o meu corpo, sem saber onde ia dar – já que eu tinha 18 anos e não era meu projeto ser dançarino, e sim músico. (NÓBREGA apud WINKEL, 2009, p. 88).

<sup>6</sup> A Capela de São Pedro fica localizada no bairro da Madre Deus, de frente para a junção do rio Bacanga com a baía de São Marcos. O ponto máximo de suas festividades ocorre entre as últimas horas do dia 28 de junho e seguem-se por todo o dia 29 com atividades que englobam uma série de rituais como missas, novenas, procissão marítima, oferenda de velas e orações ao santo padroeiro dos pescadores. Entre seus ritos destacamos a “Alvorada dos bois”, uma manifestação espontânea em cortejo dos grupos de bumba meu boi dos mais variados sotaques que, adentrando ou não na capela, rendem homenagens ao mesmo tempo em que pedem proteção ou agradecem alguma graça alcançada.

Mesmo que eu tenha sido seduzido por aquelas sensações, energias e variadas indagações, carreguei comigo por quase uma década a imagem do brincante sem saber o que fazer para *transformar* aquela cena ritual em espetáculo teatral, pois acreditava não ter as ferramentas necessárias que pudessem dar materialidade à empreitada, à satisfação do desejo. Naquele momento, não segui o chamado, pois desconhecia plenamente pesquisas, publicações, montagens e demais referências que já se utilizavam de manifestações das culturas populares como matéria prima para elaboração de dramaturgias, cenografias, sonoridades, treinamento de ator ou criação de personagens.

Até que ocorre um segundo chamado ao mundo da brincadeira quando, em 2008, aproximei-me do ator, bonequeiro, artista visual e brincante Leonel Alves, conhecido por ministrar oficinas de dança popular e por suas performances em vários personagens<sup>7</sup> do boi, com destaque para suas apresentações como caboclo de pena<sup>8</sup>, tanto no âmbito da brincadeira quanto em apresentações deslocadas do contexto original como shows, lançamento de livros, feiras etc. A necessidade de treinar e aprender os primeiros passos de alguns personagens do bumba-meu-boi para participação em um show<sup>9</sup> musical, me lançou profundamente para dentro do chamado que o miolo já havia iniciado. Leonel Alves me apresentou os primeiros passos que tornou possível a criação da primeira montagem, *O Miolo da Estória*<sup>10</sup> (2010), como veremos adiante.

Há anos acompanhando, pesquisando, me inquietando e criando espetáculos com referências no brincante, de certa forma eu ainda me esquivava de tornar-me um. Temia não dar conta de cumprir com as responsabilidades de um profano tão sagrado e, de alguma maneira, derrubar o andor carregado com tanta paixão e maestria por seus partícipes, até que ocorreu o meu terceiro chamado por meio do brincante João Victor Carneiro<sup>11</sup>, responsável pelos caboclos de pena do boi de Maracanã. A aproximação com o brincante ocorreu em uma oficina de Caboclos de Pena ofertada pelo SESC em 2018, e em 2019 comecei a frequentar o barracão em algumas sessões para acompanhar as programações do bumba meu boi do Maracanã. Foi então que João Victor pediu uma conversa em particular e revelou que, segundo “o povo de

---

<sup>7</sup> Miolo, burrinha, Pai Francisco, Catirina, vaqueiro.

<sup>8</sup> Personagem dos bois de sotaque de matraca ou da ilha responsáveis pela captura do Pai Francisco.

<sup>9</sup> Show do cantor e compositor maranhense Josias Sobrinho, no Festival Acorde Brasileiro – Encontro Nacional da Músicas Regionais, em Porto Alegre. Com ausência dos outros participantes, que não puderam viajar, coube a mim a tarefa de treinar e aprender os primeiros passos de alguns personagens e dançar no show.

<sup>10</sup> Espetáculo solo realizado pela Santa Ignorância Cia de Artes que deu início às bases da pesquisa e circulou por 20 estados do país por meio dos projetos Myriam Muniz 2011, Palco Giratório 2013, e seleção oficial em festivais nacionais.

<sup>11</sup> Brincante do Boi de Maracanã

cima”, ele estava autorizado a me convidar para ser um dos brincantes do boi de Maracanã naquele ano. Depois de tanto fugir, eu não poderia recusar um convite daquela natureza, e ali se deu minha passagem de “mutuca<sup>12</sup>” para Caboclo de Pena, seguindo os passos do boi.

## 1.2 Os passos do boi no curso da história

Os passos do boi no curso da história deixam como rastros um conjunto de marcas, imagens, gravuras, que certificam sua importância para o cotidiano das mais diversas sociedades em diferentes continentes que o traduziram como símbolo de força e poder. Encontrado entre os egípcios, assírios, gregos, romanos, indianos, africanos, americanos, sua força ultrapassa a função de nutrir o corpo individual e substancia com o seu *mana* o corpo coletivo ao qual se insere. Vinculado às divindades de muitos povos, torna-se sagrado, cultuado, veículo de mitologias que desenvolveram uma série de rituais, representações e sacrifícios. Antigas e mais recentes celebrações ao Boi Ápis, no Egito, as Boufonias na Grécia, On-dye Lwa em Angola, Bueuf Gras na França, ou a transformações de deuses como Netuno, Zeus, Dioniso, na figura do boi ou do touro são apenas alguns exemplos que apontam a elevação de plano que sofreu o animal em relação aos seres humanos, e a ampliação de seus significados. Padilha lança um importante e profundo resumo do seu olhar sobre a jornada do boi no mundo, ao afirmar que

O boi ou o touro é uma figura recorrente em diferentes cosmogonias mitológicas. Ele está presente em representações gráficas paleolíticas, enquanto ícone importante da dominação romana, no antigo Egito, enquanto símbolo zodiacal, na mitologia bramânica – tendo inclusivamente assumido o lugar de animal sagrado e protegido, símbolo auspicioso de boas venturas -, sendo igualmente representado na Bíblia e adotado pelos judeus e depois pelos cristãos enquanto expiador de pecados, sendo central em cerimônias de consagração e renascimento. Em todos os casos, o boi representa simbolicamente um objeto de adoração e de poder, uma espécie de emanção terrestre dos deuses, conferindo, por sua vez, poder ao próprio sujeito/homem que o cultua (2019, p.143).

Desta forma, pode-se entender que, no mundo antigo, as diversas maneiras de cultuar o boi são originárias de pelo menos três características fundamentais: a) da importância utilitária como instrumento de força aplicada ao arado ou meio de transporte, como fertilizante do solo e seus atributos de fertilidade e manutenção da vida como alimento, capaz de gerar subprodutos mesmo depois da morte como vestimentas, abrigos, utensílios, instrumentos, etc.; b) que seus

---

<sup>12</sup> Denominação referente às mulheres que acompanham o boi, mas que não são brincantes ou vestem figuras. Também são chamadas “Torcedoras”.



aspectos utilitários tenham lhe promovido a agregação de valores simbólicos e sua elevação ao plano do sagrado e do divino; c) que mesmo sem a renúncia de seus condicionantes religiosos tenham sido incorporados elementos profanos e festivos que o elevaram ao plano do boi celebração. (COMPLEXO, 2011, p. 13; PADILHA, 2019, p. 143-144).

Nesta pesquisa as características apontadas se refletem em nossas atividades por meio de três aspectos principais: a) a percepção e investigação das potencialidades do bumba meu boi para a construção de metodologias de criação e treinamento de ator; b) a desconstrução rítmica e energética de seus passos; c) a ressignificação de seus símbolos visuais, corporais e imagéticos e posterior transformação de seus códigos.

### **1.3 De onde parte o primeiro passo: problema das origens**

A busca pelas origens das manifestações que elegem o boi (boi de brinquedo, boi-celebração, e não o bovino) como centro gravitacional no Brasil, a exemplo do bumba meu boi do Maranhão, tem ocupado importante pauta entre folcloristas, antropólogos, etnólogos, que se lançaram em uma importante e árdua tarefa que não aponta para um consenso sobre o assunto. Desde a segunda metade do século XIX e por todo século XX, nota-se a inclinação de pesquisadores sobre o tema, o que gerou uma quantidade significativa de publicações e hipóteses das quais podemos destacar quatro versões que podem dimensionar o “problema das origens” do boi.

Segundo Padilha (2019, p.145), uma das hipóteses aponta uma linhagem expansionista ou oriunda da península ibérica, como resultado da colonização. Nesta, seus defensores acreditam que entre as influências do velho continente pode-se perceber as *Taurinas*, os *Reisados*, a estrutura dos *Autos Medievais* dos Jesuítas, o *Boi-de-Canastra*, ou o *Monólogo do Vaqueiro*, de Gil Vicente, datado do século XV. Uma segunda hipótese busca o entendimento da fusão dos elementos europeus às estruturas autóctones dos ameríndios, com aspectos de reinvenção e combinação, inclusive de elementos de cultura negra (COMPLEXO, 2011, p.14). Uma terceira hipótese reúne os que defendem o *Boi* como fruto da articulação das três raças que aqui coabitam, brancos, negros e índios, o que posteriormente serviria de base para constituição dos elementos de uma identidade nacional. Por fim, uma quarta hipótese reúne teorias que explicam o surgimento do bumba meu boi no Brasil a partir de suas influências totêmicas e *bantu* que atravessaram o atlântico em decorrência do tráfico escravagista e aqui

resistem como motrizes da diáspora africana. Sobre essa linha podemos aplicar duas questões suscitadas por Kazadi Wa Mukuna:

a) porque os europeus promoveriam uma brincadeira no novo mundo onde eles aparecem como vilões? b) Por quê (sic) desde a sua introdução no Brasil o Bumba-Meu-Boi sempre esteve associado com os escravos e a população negra? (MUKUNA, 2015, p. 33).

Padilha comenta que as tentativas de demonstrar a origem das manifestações do Bumba meu boi no Brasil deparam-se com “a complexidade do folguedo”, com a incorporação de “universos cosmogônicos” diferentes, o que de certa forma, o “monumentalizou”. Sobre a instauração de tal monumento, afirma:

E, evidentemente, como todos os monumentos, a explicação da sua origem transforma-se numa espécie de cruzada para diferentes estudiosos tentando também consolidar essa prática atribuindo-lhe uma história” (PADILHA, 2019, p. 149).

Esse monumento de origem até então incerta, mas com ocorrência em todas as regiões do país com características, sonoridades, cores e formas variadas, pode ser conhecido como Bumba meu boi, Boi-Bumbá, Boi Surubi, Boi Calemba, Boi Jacá, Boi de Mamão, Boi Pintadinho, Boi Maiadinho, Boizinho, Boi Barroso, Boi Canário, Boi Jaraguá, Boi de Canastra, Boi de Fita, Boi Humaitá, Boi de Reis, Reis de Boi, Boi Araçá, Boi Pitanga, Boi Espaço e Boi Jacá, para citar alguns.

No Maranhão sua principal denominação é bumba meu boi, podendo ser chamado de bumba boi ou, simplesmente, boi. O levantamento do Instituto Nacional de Referências Culturais (2010) estimou a existência de 440 grupos distribuídos nos mais diversos sotaques e estilos. Com toda sua diversidade, riqueza estética e simbólica, o Complexo cultural do Bumba meu boi do Maranhão recebeu os títulos de Patrimônio Cultural do Brasil cedido pelo Iphan<sup>13</sup> em 2011, e de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, emitido pela Unesco<sup>14</sup> em 2019.

Dentro dessas particularidades, toma-se o boi como figura central nessa história, com uma estrutura artesanal que representa aspectos do animal e que chamamos de cangalha, capoeira ou carcaça, e que se constitui de um boneco (boneco máscara). Essa carcaça é construída com madeiras leves, cipós de jeniparana, canela de veado, jenipapeiro, “braço” de buriti, embira, entre outros materiais característicos da vegetação regional. Ao final de todo o processo a peça final – o boneco/máscara boi - será composta de cabeça, chifre, corpo, rabo e

<sup>13</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

<sup>14</sup> Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência, e a Cultura.

saia ou barra do boi - elemento que serve tanto para ocultar o brincante, “miolo<sup>15</sup>”, quanto para ampliar os movimentos do boi-boneco, gerando sensação de leveza e fluabilidade. O ciclo do boi compreende quatro fases que são denominadas por ensaios, batismo, brincadas ou apresentações, e morte. Uma característica presente no boi e que se estende às demais peças que compõem parte das vestimentas dos brincantes é a utilização de veludos ricamente bordados com miçangas e canutilhos, conferindo-lhe uma estética de beleza única e diversidade temática. Envoltos em misticismo e religiosidade, o couro torna-se a parte mais importante do boi, normalmente produzido sobre segredos compartilhados entre poucos, e que possui grande relevância para os ritos de batismo e morte do boi. Entre seus principais personagens podemos destacar os brincantes cantadores, tocadores e baiantes como o Amo, pandeiros, matraqueiros, tambor-onceiros, vaqueiros, rapazes, rajados, caboclos de pena, cazumbas, tapuios, tapuias, panduchas, caipora, manguda, índios e índias, Dona Maria, Pai Francisco e Catirina, além do ator-brincante-manipulador responsável pela figura central, o miolo de boi, que dá vida ao brinquedo.

#### **1.4 O ator, o brincante, e o ator brincante**

Antes de continuarmos, gostaria de lhes contar uma pequena história. Certa vez estava sentado no conforto da plateia e aguardava o início de um espetáculo. As cortinas se abrem e uma pequena fresta dá passagem para o diretor que, de forma eloquente, fala para seu público. Entre outros comentários faz questão de agradecer a minha presença e afirmar o quanto nosso trabalho lhe tem servido como referência. Após a apresentação do seu espetáculo eu voltei para casa profundamente preocupado com o meu. A partir desse episódio, meço as palavras quando penso em mencionar minhas referências e este trabalho está repleto delas. Mas, gostaria de firmar um acordo: todas as referências aqui mencionadas são pontos de ancoragem, ou faróis, ou ventos, ou mesmo ondulações que buscamos para navegar. Todas as vezes que acertarmos nas manobras, rotas e operações, acertaremos por conta da generosidade, eficácia, clareza das proposições estéticas e teóricas daqueles que referendamos. Mas todas as vezes que nossa embarcação balançar, tombar ou naufragar, os erros deverão ser imputados somente a nós e aos equívocos de nosso velejar. Dito isto, reitero ser integrante dos grupos Santa Ignorância Cia de

---

<sup>15</sup> Trataremos deste personagem mais adiante.

Artes e Xama Teatro, que de certa forma, invocam palavras que interferem e se refletem no meu objeto de pesquisa, como veremos mais adiante.

O Estado do Maranhão ficou algumas décadas sem realizar festivais de teatro e sua retomada, em 2006, através da Semana de Teatro no Maranhão, coincide com a abertura do curso de Licenciatura em Teatro, anteriormente apenas uma habilitação do curso de Artes, e com o início da Mostra Sesc Guajajara de Artes. A conjunção desses três fatores provocou significativas mudanças na cena teatral da cidade, que passou a apreciar, dialogar, participar de ações formativas em diversas áreas, estabelecer trocas com demais artistas de todas as regiões do país, e perceber que a falta de gestão e política pública para a área, apesar de nociva, não poderia mais ser “a desculpa” para nossa falta de produção – com o mínimo de qualidade -, haja vista as semelhantes condições de política cultural em todo o país.

No cenário de isolamento, de falta de acesso e na ausência de mestres do ofício, não conseguia apreender em meu corpo as informações que chegavam por via da literatura teatral disponível. As técnicas e treinamentos que eram lidos, processados, vistos com encantamento e às vezes como “doutrina”, não faziam com que eu sentisse em mim a energia, o vigor, o brilho, o entusiasmo e a entrega que eu começava a perceber nos corpos dos brincantes do meu estado. Naquele momento eu não fazia ideia da existência e potência dos trabalhos de Antônio Nóbrega, Helder Vasconcelos, da Companhia Mundu Rodá e Grupo Peleja, das pesquisas de Joana Abreu e Ana Caldas Lewisohn, dos estudos de Etnocenologia de Armindo Bião, e das performances Afro-ameríndias com Zeca Ligiéro, ou do Teatro Brincante de Oswald Barroso, para citar alguns. Apenas no começo dos anos 2000 eu passo ter acesso às experiências e publicações do Lume Teatro e Odin Teatret, com os quais me identifiquei pelo sentido de grupo e por proposições de parâmetros e princípios que constituem a arte do ator.

Consciente de minhas fraquezas como ator, da ausência de oficinas com os grandes mestres, ou mesmo com seus “filhos” ou “netos”, qual o sentido de me lançar na busca, reconhecimento e experimentação de mais uma metodologia de criação ou dos processos formativos do ator? De quais ferramentas eu dispunha para me arriscar na dança do bumba meu boi para construir personagens? Afinal, eu queria ser ator ou brincante? Que cruzamento ou encruzilhada se dá na formulação, conjugação e interação dos termos ator, brincante e ator brincante?

De acordo com Patrice Pavis (2011, p. 30), o ator pode ser entendido como um “corpo condutor” que está situado no “cerne do acontecimento teatral” e que se torna “o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador”. Nesta condição, constitui-se de uma “presença física em cena” que se mantém por “verdadeiras

relações de corpo a corpo com o público” que se dispõe a interagir com sua “aparição” e senti-lo tanto no aspecto “palpável e carnal” quanto no “efêmero e impalpável”. Apresentado como um ser dotado de capacidade de “encarnar” uma personagem e se fazer passar por ela, esse ator condutor tem a função de “enunciador” de texto ou ação, de duplicar-se em significado - aquilo que está determinado pelo papel - e significante - decorrente de sua abordagem e interpretação a cada apresentação. Nessa perspectiva, o ator-atriz é o ser **encruzilhado**, no **entre** do texto-ator-público; do palpável-impalpável; do significado-significante.

A busca do equilíbrio entre corpo-mente pode ser verificada pela perspectiva desenvolvida por Grotowski e pelos atores do Teatro Laboratório, cujo processo de aprendizagem não está centrado no acúmulo de habilidades do ator, mas na eliminação de bloqueios que se manifestam por um “caminho negativo”. Para Grotowski,

O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica do “trance” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos extratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de transiluminação. (GROTOWSKI, 2007, p.106).

Sob o prisma de que a formação de seu ator não passa pelo “ensinar algo”, mas pela eliminação de resistências orgânicas ao processo psíquico, têm-se como resultado a “liberdade do intervalo de tempo entre impulso interior e reação externa” (GROTOWSKI, 2007, p. 106). As noções de tempo, integração e natureza instintiva me remetem à palestra do ator, dramaturgo e encenador brasileiro Amir Hadad, proferida de forma virtual durante o encerramento do Seminário Estudo da Encenação Possível – Outro Teatro<sup>16</sup>. Quando perguntado sobre “o pior ator”, Amir respondeu que seria “aquele que não sabe o que fazer com a sua liberdade”, enquanto que “o melhor ator”, em sua opinião, “é aquele que demanda menos tempo entre a razão e o impulso” (HADAD, 2020).

Apesar das diferenças estéticas, entre um e outro encenador, chegamos à ideia do ator enquanto um ser que é **condutor**. Carreri nos apresenta outro termo que dilata as percepções sobre o ator-atriz. Ao comentar sobre as particularidades de seus processos, afirma: “No decorrer dos anos, graças ao treinamento, a distância entre o pensamento e a ação chegaram a se identificar. É então que o ator se torna “decidido” (CARRERI, 2011, p. 97).

Fundamentando-se nas práticas de ensino e aprendizagem das manifestações da cultura do oriente, a atriz Roberta Carreri nos indica que o processo de treinamento é o ponto de convergência para o real equilíbrio e organização da técnica do ator, tornando-o uno de corpo

---

<sup>16</sup> Conferência realizada em 16 de dezembro de 2020, em atividade promovida pelo Núcleo de Estudos Afro-ameríndios e Uni Rio, com coordenação de Zeca Ligiéro e Juliana Manhães.

e mente. Barba entende que a expressão “estar decidido” traz uma natureza paradoxal, hermafrodita, pois ao mesmo tempo em que não é categórica em dizer que algo ou alguém nos decide ou mesmo que sejamos submissos ou objetos desta, também não nos imputa o poder de estar decidindo ou que sejamos os condutores, os que decidem.

Entre essas duas condições opostas ocorre uma veia de vida que a língua parece não poder indicar, mostrando sobre a qual revolve com imagens. Nenhuma explicação exceto a experiência direta mostra o que quer dizer “estar decidido”. (BARBA, 1994: 54-55).

Para Luís Otávio Burnier, ator, pesquisador e fundador do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp – LUME, reconhecido internacionalmente pelas investigações sobre a arte de ator sob a ótica da representação (e não interpretação), “todo intérprete é um *intermediário*, alguém que está *entre*. No caso do teatro ele está *entre* o personagem e o espectador, portanto, *entre* algo que é ficção e alguém real, material” (BURNIER, 2009:22). Entretanto, se somente a experiência direta possui a capacidade de mostrar o sentido de “estar decidido” para o intérprete, cuja natureza é estar “duplamente no entre”, o paradoxo do *entre* encaminha minhas reflexões para outro ator da cena que reflete bem esse estado e que, de certa forma, foi quem deslocou o meu olhar para a cena brasileira: **o Brincante**.

O brincante está no centro das manifestações da cultura brasileira, principal figura que se torna guardião de uma tradição que se movimenta e se reinventa no “entre” do passado e do futuro, do sagrado e do profano, do interior e exterior das relações sociais na qual se insere, destacando-se pela capacidade de transitar entre o mundo dos vivos e dos entes sobrenaturais, entre o visível e o invisível, bem como de transformar, dobrar ou suspender o espaço e o tempo. Memória viva dos rituais de seus ancestrais, seu corpo em estado de *fé e festa* é detentor de narrativas, simbologias, e de uma rede de códigos representacionais que se manifestam através da conjugação dos elementos “cantar, batucar, dançar, contar” (LIGIÉRO, 2011, 2019). Os brincantes são aqueles que detêm a capacidade de brincar, termo que, como veremos, poderá nos conectar com as reflexões referentes a arte de ator que levantamos acima.

Ao manifestar sua convicção de que “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve”, Johan Huizinga busca confirmar o merecido lugar da nomenclatura *Homo Ludens* (homem lúdico) como aquela capaz de substituir ou resignificar as já conhecidas *Homo Sapiens* (homem sábio) e *Homo Faber* (homem artífice). Entretanto, a encruzilhada entre brincar e jogar pode ser verificada tanto em nível etimológico, na qual os termos estão intrinsecamente imbricados, como na tradução de outras línguas em que brincar e jogar não se confrontam com essa linha limítrofe existente em língua portuguesa. Além de nos afirmar que em grego, o termo

“jogo” está associado *paidiá* (que designa aquilo que é próprio da criação), *paidzen* (brincar), e *paígma* ou *paignon* (brinquedo), Huizinga nos apresenta uma variedade linguística onde termos em sânscrito, chinês, japonês, indígena americano, romeno, germânico, dentro de suas variações por sufixo ou prefixo, correspondem a brincar ou jogar, e mais ainda, dançar, competir, saltar, subir, lançar, atirar, entreter, fazer troça, ganhar, expor-se ao perigo, entre outras (HUIZINGA, 2019, p. 36-50). No Candomblé brasileiro, uma das motrizes linguísticas da diáspora africana para o jogo ritual é o termo “xirê”, ou seja, brincadeira (BARROS apud LIGIÉRO, 2019, p. 39).

Ao refletir e propor denominações para o campo da performance e da etnocenologia, Armindo Bião também nos ajuda a pensar sobre essas não-fronteiras entre o jogar e o brincar, verificadas tanto naqueles que brincam em suas manifestações populares quanto naqueles que são profissionais do espetáculo:

Como traduzir em português a expressão francesa do contexto profissional das artes do espetáculo *jeu d'acteur*? Jogo de ator? Brincadeira de ator? Trabalho de ator? E o verbo inglês *to play*, aplicado ao ofício do ator? Brincar? Jogar? Trabalhar? E a designação alemã para o profissional do teatro *schauspieler*? Jogador ou brincador para o olho? Ator? (BIÃO, 2011, p. 356).

Essa abordagem etimológica apontada por Bião na definição de jogo, brincadeira e trabalho é comentada por Victor Turner em *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*, para quem trabalho, brincadeira e lazer são conceitos multivocais, multivalentes e que tem muitas designações (2015, p.31). Ao analisar a estrutura social de comunidades “tribais” ou “pré-letradas” anteriores a Revolução Industrial, Turner considera o ritual e o mito como aquilo que é capaz de invocar a participação integral da comunidade e nas quais os aspectos “lúdicos” ou de “brincadeira” (tais como piadas, jogos de bola, charadas, provações, palhaçadas, contos etc.) estão “intrinsecamente conectados com o trabalho” de uma irmandade coletiva (TURNER, 2015, p. 42). Esse trabalho que pode ser entendido como “trabalho dos homens ou dos deuses”, tem por finalidade o desempenho de ações simbólicas que possam promover conquistas e benefícios como fertilidade, controle ou prevenção de pragas e doenças, e ascensão social dos “indivíduos”. Sobre a origem do termo brincar, o autor nos adverte:

A etimologia não nos diz muito sobre seu significado. A palavra *play*, “brincar”, é derivada do inglês arcaico *plegan*, “exercitar-se, mexer o corpo de forma animada, e cognata do holandês médio *pleyen*, “dançar”. Em seu *A concise etymological dictionary of the English Language*, Walter Skeat sugere que o anglo-saxônico *plega*, “jogo, esporte”, é também comumente “uma briga, uma batalha” (Skeat, 1888, p. 355). Ele também considera que os termos anglo-saxônicos vieram da palavra latina *plaga*, “golpe”. Mesmo que a ideia de “uma briga dançada ou ritualizada” leve a

denotações subsequentes de “brincadeira”, este conceito multivocal tem seu próprio destino histórico. (TURNER, 2015, p. 44).

Desta forma, jogar, brincar e trabalhar estariam intimamente ligados em suas origens e o sentido de trabalho para tais comunidades era entendido como o de portador das dimensões tanto sagrada quanto profana, um elemento dentro da brincadeira, que por sinal, devia ser levada à sério e conduzida dentro de determinados limites. A separação entre trabalho e brincadeira, para Turner, é fruto do período pós-industrial que destinou ao “trabalho” o aspecto exclusivo da objetividade por tratar-se do domínio da adaptação racional dos meios aos fins, enquanto “brincadeira” passou a ser pensada sob o aspecto da subjetividade (TURNER, 2015, p.45-46).

Os estudos de Turner sobre a relação trabalho, jogo e brincadeira, me levou a buscar pontos de aproximação nos estudos de Huizinga sobre o conceito de seriedade. Para este, o oposto de jogo ou brincadeira - equivalente de rapidez e leveza - pode ser encontrado na seriedade - equivalente de pesado -, carregada também de um sentido de trabalho, levando-nos a concluir que o tempo de festa dos brincantes se dá em uma transformação da vida cotidiana, trespassando-a de um tempo de dureza e seriedade - da labuta e do trabalho - para um tempo de leveza e rapidez - jogo, brincadeira e festa. Nesse contexto, o jogo possui conotação positiva enquanto a seriedade é negativa já que:

O significado de “seriedade” é definido de maneira exaustiva pela negação de jogo – seriedade significando ausência de jogo e nada mais. Por outro lado, o significado de jogo de modo algum se define ou se esgota se considerado simplesmente como ausência de seriedade. O jogo é uma entidade autônoma. O conceito de jogo, enquanto tal, é de ordem mais elevada que o de seriedade. Porque a seriedade procura excluir o jogo, ao passo que o jogo pode muito bem incluir a seriedade (HUIZINGA, 2019, p. 56).

Por essa abordagem, se concordarmos com o entendimento de jogo como brincadeira, pode-se dizer que, na perspectiva de Huizinga (2019) o jogo (a brincadeira) “é mais antigo do que a cultura” e possui uma “função significativa” da qual podemos destacar três importantes características: a) é dotado de autonomia e independe de outras categorias; b) trata-se de uma atividade voluntária que não é vida corrente e nem vida real; c) possui suas próprias regras e ao mesmo tempo em que cria ordem e é ordem.

Ao compreender os hibridismos do sentido de jogar, trabalhar e brincar, podemos retornar à figura do brincante, ser que também habita em zona transicional entre o passado e o futuro ao qual chamamos de tradição; que se reelabora a partir das condições de trabalho de um determinado grupo ou comunidade; que também se manifesta dentro de um tempo-espaco específico; que age e interage com o outro; que necessita manter o equilíbrio corpo-mente de



forma decidida; e serve-se de seu corpo como condutor de signos e representações, muitas vezes em estado alterado de consciência ou transe.

O termo **ator brincante** e todas as suas modulações de gênero tem sido bastante utilizado para definir o trabalho de artistas e grupos teatrais que transitam e transformam suas propostas estéticas a partir de observações, estudos, contatos, entrelaçamentos e vivências que tomam como referências as práticas corpóreas, estados de jogo e presença, codificação e elaboração de partituras físicas que “movimentam” nossas manifestações populares de caráter espetacular e ritual cuja figura do brincante ocupa o protagonismo da cena. Ele se constrói em uma perspectiva transcultural e multidisciplinar, propondo-se a intercruzar as fronteiras entre as artes do canto, dança, música e atuação, em uma constante reelaboração de arte-vida que se baseia na valorização das potências arquetípicas de um *corpo-entre* que se consegue universal pela grandeza de sua localidade.

Quando passei a lançar mão do termo e definir minha prática processual criativa como ator brincante, pretendia, simplesmente, demarcar o meu lugar de artista de teatro que volta o olhar para a prática performativa existente no quintal do meu terreiro para observar, apreender e transformar o modelo de construção estética dos grupos aos quais estou inserido, lançando-me, cada vez mais, da periferia do observador (participante) para o centro da roda como brincante. Ainda que essa noção seja indicada pela etnocologia como “parâmetro de reconstrução” da cena brasileira, há quem veja em tal inclinação decolonial e anti-etnocêntrica uma tentativa de “apropriação” controle, ou mesmo de interferência ou bloqueio das vozes originárias que constroem os folguedos, que supostamente marcaria uma zona de fricção e conflito entre “saberes formais (eruditos)” e “saberes não formais (populares)”.

Essa questão ressoa como preocupação de contaminação do brinquedo tradicional com as práticas contemporâneas do teatro, como se as brincadeiras vivessem à parte dos processos de modernização, inclusive, sendo estas em estado de equilíbrio e vigilância, as condições que garantem a continuidade da tradição pela atualização de seus códigos e suas regras.

Isto nos leva a pensar sobre o lugar do ator brincante a partir de duas perspectivas basilares para compreensão desse universo. A primeira já mencionada, daqueles fazedores de teatro que buscam nas manifestações populares e seus brincantes os aportes estéticos e metodológicos para reconstrução de si. A segunda, daqueles que identificam o ator brincante ou brincante-ator na própria função de brincante, folgazão, sambador, passista etc. atribuindo-lhe a mesma qualidade e funcionalidade de representação e comunicação que destinamos aos “artistas” do teatro. Ou seja, por um lado temos os que visualizam “princípios comuns e comportamentos restaurados” resguardando-lhes a separação das funções: um ator, um

brincante. De outro temos os que analisam as funções do brincante com equivalência de atador ou performer, mas atribuindo-lhes não mais a denominação de brincantes, mas aquelas destinadas ao intérprete teatral.

Assim, proponho-me a abrir um diálogo com artistas-pesquisadores-brincantes que tomaram o universo simbólico “popular” como lugar de fluências e confluências de suas reflexões teóricas e/ou atividades práticas, com recorte dialógico que transita pelo *trabalho-jogo-brincadeira* à luz de Oswald Barroso (2015), Zeca Ligiéro (2011; 2012; 2019), Juliana Manhães (2009), Joana Abreu (2010), Ana Caldas Lewinsohn (2009), Lineu Gabriel Guaraldo (2010), Antônio Nóbrega (1995; 2009; 2010), Augusto Omolú (2015), Hélder Vasconcelos (2019; 2021), Gisele Vasconcelos (2007), Tácito Borralho (2012).

Partindo da intenção de “cavucar” ainda mais os passos de um teatro primordial e comunitário em busca do ser intermediário que brinca, devemos então começar pelo começo, ou melhor, por suas origens. Zeca Ligiéro em *Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias* (2019, p. 24) reafirma - tal qual Ariano Suassuna - que somente as origens do teatro grego tiveram origem na Grécia, haja vista que os demais teatros se originaram “no próprio Teatro das Origens que acontece e aconteceu em vários lugares do presente, do passado e, provavelmente, continuará acontecendo no futuro”.

Em solo maranhense, é possível encontrar esse Teatro das Origens nas celebrações e festas religiosas de comunidades que resistiram às predações do processo colonial e que estão inseridas na base “pobre e miserável da pirâmide social”, em constantes conflitos de ordem religiosa, econômica e territorial (LIGIÉRO, 2019, p. 25), como é o caso do bumba meu boi, tambor de crioula, por exemplo. O Teatro das Origens incorpora elementos comuns das tradições afro-ameríndias como cantar, dançar, batucar, contar (Ibidem, p. 27), em que o seu processo ritual é construído para ser um teatro no qual todos os elementos da encenação são manipulados em favor de uma cosmovisão em que a função religiosa e comunhão de uma fé são compartilhados sob um “tempo de lazer”.

Neste teatro, o corpo ocupa posição fundamental no entorno ou no centro de uma roda, ou mesmo quando se desloca em formato processional em “performances” carregadas de simbologias. Estes performers utilizam-se de um jogo que é capaz de invocar não somente narrativas mitológicas que atijam as memórias dos vivos, mas também a presença de divindades por meio do transe, como o que ocorre com muitos brincantes (com destaque aos miolos e caboclos de pena durante a procissão dos bois na Capela de São Pedro ou no Cortejo da Festa de São Marçal).

Entretanto, apesar de ter acesso a esse portal de transposição de mundos, o autor afirma que nesse teatro a performance assume uma função estritamente religiosa, não havendo a ideia de “representação teatral”, já que o sacerdote ou xamã não se vê como ator ou diretor de espetáculo, e nem pretende fazer teatro. O que se pode afirmar sobre suas terminologias internas é que:

O trabalho dos devotos/performers do Teatro das Origens não deve ser visto de forma uniforme. Não existe uma mesma razão ou sequer uma homogeneidade na sua prática, sendo que na maioria dos casos se assume o todo da performance como função estritamente religiosa (...) Existem outras atividades paralelas dentro dessas comunidades, neste caso, muitos dos dirigentes, já aceitam o termo “festeiro” ou “brincante” justaposto a função pública que já exercem, seja de sacerdote de matriz africana ou de líder ameríndio (LIGIÉRO, 2019, p. 50).

Nota-se nesta perspectiva do Teatro das Origens que o protagonista da cena não possui características e intenções de representação teatral, mas é definido como performer dentro dos conceitos de Richard Schecner que desde 1966 o trata como “categoria abrangente que inclui brincadeiras, jogos, esportes, o desempenho na vida cotidiana e ritual como parte de um fluído da atividade teatral” (SCHECHNER, apud LIGIÉRO, 2012, p. 13). Neste caso a relação devoto-performer ou performer-festeiro deixa brechas para que se possa pensá-lo como ator brincante.

Podemos também seguir as trilhas do teatrólogo Oswald Barroso na obra *A máscara: do teatro ritual ao teatro brincante* (2015), importante estudo sobre a origem, função e multiplicidades de presenças das máscaras no contexto cotidiano e extra cotidiano das sociedades, em que apresenta um recorte sobre a performance da máscara no mascarado do nordeste brasileiro.

Barroso acredita que nas máscaras *está a chave* para a compreensão do fenômeno teatral e dedicou-se por quase quatro décadas a estudá-la “na busca de referência para um teatro que fosse verdadeiro, não o falseamento da vida, nem mesmo sua imitação, mas parte da própria vida” (BARROSO, 2015, p. 17). Seu estudo argumenta a existência de um Teatro Brincante que se faz por meio de máscaras e mascarados e cujos personagens são extraídos de uma tradição popular e nos quais o conjunto de movimentos, gestos e ações corporais já são, previamente, conhecidos pelos demais interlocutores. Trata-se, portanto, de personagens característicos de áreas externas como ruas, praças, terreiros, que se utilizam de grandes traços fisionômicos, gestos largos, expansão e exagero de fisicalidades e vocalidades, em que não cabem espaços para “sutilezas psicológicas”. No Teatro Brincante a figura do ator não se limita a “imitação de ações humanas”, mas amplia e dilata sua função no jogo com o outro e na criação de situações regidas por sua imaginação, pelas circunstâncias e pelos limites da brincadeira

(Ibidem, p. 198-218). Sua aproximação à noção de Teatro das Origens pode ser encontrada na afirmação de que:

O Teatro brincante se produz como uma linguagem que combina o rito cômico, o jogo cômico, e a narrativa épica (que inclui intenções didáticas), com a finalidade de divertir o ser humano por inteiro, como uma brincadeira vivida na dimensão da arte e do maravilhoso. Ele é herdeiro dos rituais anímicos, dos povos imemoráveis. Seus procedimentos lembram os dos griôs e xamãs, em diálogo com os deuses. Por isso, ele é sacro mesmo quando é cômico; é sagrado sendo profano. Nele não há separação entre mundos, porque transita numa outra dimensão de realidade, que não a cotidiana. Seu universo é o do sonho, da fantasia e do consciente profundo. Seu espaço é o da comunidade. Seu tempo, a eternidade. Com ele se instaura outra dimensão de realidade (BARROSO, 2015, p. 218).

No entendimento do autor esse teatro pode ser encontrado nos bois, reisados, cavalos marinhos, nas folias de reis e mascaradas da Semana Santa, por exemplo, e encontra-se permeado por noções de imprevisibilidade, renovação, incerteza, inacabamento, ou seja, um mundo de “possibilidades abertas” no qual “mais que um gênero teatral, o Teatro Brincante é o leito principal do teatro, a partir do qual todos os demais decorrem” (Ibidem, p. 219). No estabelecimento de sua relação com o público, o sentido de brincadeira busca romper as zonas fronteiriças já que o brincante “seria aquele que se diverte, divertindo” (Ibidem p. 220). Dentro da perspectiva das mascaradas, Barroso traça uma definição para o seu ator brincante:

O ator brincante brinca de viver o personagem. Usando a máscara, ele diverte o seu próprio espírito, enquanto diverte seus iguais. Trata-se de uma vivência de um “faz de conta” aberto, assumido, e não de um realismo fingido. As caretas seriam máscaras brincantes. O ato estético e simbólico de se mascarar, disfarçando o eu convencional e desnudando o gestual corporal, traz um estado de predisposição e entrega ao brincante, para a personagem que ele vai mostrar, imbuído de muitos fundamentos e mistérios” (BARROSO, 2015, p. 225-226).

Podemos verificar que a citação transita entre os termos *ator brincante* e *brincante* para a mesma figura, mas dotando-a de capacidade para realizar um jogo de faz de conta que a disponibiliza para *uma personagem* e não para *uma divindade* que é acionada pelo devoto, como vimos em Ligiéro.

Em *O Teatro do Boi no Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos* (2012), o teatrólogo Tácito Borralho traz uma análise minuciosa sobre aspectos históricos, etnográficos e teatrais presentes nessa manifestação que, de tão complexa, pode ser verificada sob aspectos múltiplos, mas na qual o autor nos encaminha para sua figura central, ou seja, o brincante-ator na figura do “miolo de boi”.

A tese de Borralho é que o Teatro do Boi é uma forma de “teatro popular” que se assemelha a outras formas teatrais já conhecidas, mas que deve ser “reconhecida” dentro de

uma categoria específica de um teatro que é feito por artistas populares que “se consideram brincantes” (BORRALHO, 2012, p. 188) e que “portam as personagens e agem independentemente de uma escritura qualquer” e cujos papéis se cumprem por meio do recurso do “se” (p. 78). Em uma visão ampla, afirma:

O Teatro do Boi no Maranhão vem se mantendo como uma expressão cultural popular que utiliza uma linguagem cênica que fala através de diferentes sotaques. Não apenas sotaques que implicam na categorização de conjuntos (definidos por ritmos, trajes e coreografias), mas como maneira diferente de expressar-se através da linguagem teatral em formas estruturadas como espetáculo de teatro de animação, teatro de atores e bonecos, teatro musical e teatro ritualístico (BORRALHO, 2012, p. 188).

Dentro desse universo ritual e representacional no qual as performances se alteram de acordo com os espaços de atuação (arraiais, comédia ou matança, e morte do boi), a figura do ator, ator ou do brincante-ator contido na brincadeira mantém seu “status de homo ludens” enquanto brinca e duplica seu status quando se reconhece brincante-atuante de um espetáculo teatral. Contudo, apesar do sentido de “status duplicado”, verificado principalmente na figura do miolo, onde “boi e miolo se confundem ao ponto de o público aceitá-lo como um ser duplo” (Ibidem p. 130), Borralho nos adverte que:

A princípio, é inviável considerar-se um atuante (brincante-ator, brincante animador, brincante dançarino) do Teatro do Boi um intérprete, uma espécie de tradutor do teatro dramático, alguém que intermedeie, que esteja entre o personagem e o espectador, entre algo que é ficção e alguém real, material (BORRALHO, 2012, p. 73).

Percebe-se que as formulações Teatro das Origens, Teatro Brincante e Teatro do Boi se inter cruzam, se aproximam e também se afastam quando se concentram em seu protagonista, levando-nos a refletir que não se trata tão somente de estabelecer semelhanças ou equivalências em suas formas ou denominações em “performances”, “atuações” ou “representações”, mas reconhecer, dentro de uma perspectiva etnocológica que “nós podemos sempre usar outras palavras como espetáculo, função, brincadeira, brinquedo, apresentação, folguedo, xirê, jogo ou festa, conforme quem vive e faz chama aquilo que faz e vive (BIÃO, 2011, p. 355).

A respeito das denominações comentadas por Armino Bião, a definição de nossa terminologia quanto à figura do ator, performer ou artista da cena será por nós, doravante, denominada *Ator Brincante*, ao passo que os procedimentos de nossa metodologia de criação chamaremos aqui simplesmente de *Brinquedo-Treinamento*. Para além do entendimento de brinquedo como objeto daquele que brinca, tal definição está diretamente relacionada às nossas memórias de infância e na ocorrência do brinquedo como aquilo que pode ser montado,

desmontado, largado, retomado, emendado, simulado, e pelo qual estabelecemos um vínculo lúdico, sensorial, prático e afetivo.

Na perspectiva de uma práxis do teatro, retornaremos mais adiante acerca da discussão em torno da manifestação popular do bumba meu boi, que aqui reconhecemos como Teatro das Origens, Teatro Brincante e Teatro do Boi, e que são sustentadas por performers, atadores, devotos, brincante-ator, ator-brincante, ou simplesmente brincantes, para determo-nos na compreensão da forma em que essa manifestação interfere na composição de nossos atores durante processo de construção de seus ofícios. Para tanto, seguiremos os cinco momentos apontados por Victor Turner que constituem “a estrutura processual de cada *Erlebinis* ou experiência vivida”. São eles:

1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor e o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiência do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. (TURNER, apud DAWSEY, 2006, p. 19).

Conforme a estrutura processual da experiência vivida segundo Turner, os capítulos seguintes têm por objetivos refletir e relacionar cada item de nossa experiência vivida por meio de um brinquedo-treinamento. Desta forma, o segundo capítulo será norteado pelas noções de que “algo acontece ao nível da percepção”, ou seja, como estabelecer uma rotina de treinamento que se constrói sobre sensações de dor ou prazer experimentadas durante oficina sotaques do Maranhão, que promove nosso contato direto com as partituras físicas dos personagens do boi. No terceiro capítulo iremos abordar questões referentes ao processo em que “imagens e experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda” tomando por pressuposto as interferências de dinâmicas de alteração rítmicas como forma de acessar e invocar as imagens que substanciam a cena. No quarto capítulo articulamos os tópicos “emoções associadas a eventos do passado são revividas” juntamente com “o passado articula-se ao presente numa relação musical tornando possível a descoberta e construção de significado” para demonstrar o processo de construção das personagens por meio de codificações, matrizes e partituras. No quinto capítulo ou “a experiência se completa através de uma forma de expressão” abordaremos a questão da performance de nossos atores brincantes e reuniremos um conjunto de nossas principais práticas, segundo vídeo de demonstração técnica, fechando o ciclo que perpassa o brinquedo do boi, o brinquedo-treinamento, e a efetivação da cena.

Assim, guarnecidos de questões fundamentais para a compreensão dos procedimentos de criação estabelecidos em nosso torto e trôpego caminhar que se construíram graças a uma *santa ignorância*, nos vimos encaminhados às sabedorias dos xamãs, aos batuques em volta da “xama” e ao “xamado” dos mestres que entoaram seus cantos para *trupiarmos*<sup>17</sup> no *Lá Vai* de suas danças (e andanças).

---

<sup>17</sup> Para Américo Azevedo (1997, p. 137) a tropeada refere-se ao “total de participantes de um conjunto. Tropeada pesada: muitos brincantes. Tropeada leve: poucos brincantes”.

## 2 LÁ VAI: uma experiência do processo ritual aos “Sotaques do Maranhão”

*Se eu tivesse que escolher uma manifestação que pudesse representar o tamanho da diversidade, da complexidade e da riqueza cultural de um país, de dimensões como o nosso, como o Brasil, eu escolheria o boi.*

Helder Vasconcelos

*Os rituais são como pontes sobre as águas turbulentas da vida.*

Richard Schechner

Dentro das etapas do enredo do boi, o “Lá Vai” demarca o deslocamento do conjunto para o local da apresentação ou brincada. A toada serve de aviso ao “dono da casa” que o boi se aproxima do terreiro. Para nós o Lá Vai é a síntese do “deslocamento”, pois, ao decidir vivenciar uma experiência teatral a partir de uma manifestação espetacular fundada no mito, no rito e na festa, precisei “incorporar” uma série de “rituais” em nosso cotidiano de trabalho que foram fundamentais para a estruturação de um passo a passo capaz de nos conduzir aos objetivos e metas que estabelecemos.

Costumamos pensar os rituais apenas como parte das celebrações religiosas ou cívicas como aquelas descritas por Richard Schechner como “sagradas” e “seculares”, e esquecemos de localizá-las como “rituais da vida cotidiana” a exemplo dos rituais políticos, de negócios, do sistema judicial, ou sequer pensamos que os animais também executam seus rituais (SCHECHNER, apud LIGIÉRO, 2019, p. 50-56). Em uma das suas definições e atribuições às funções ao ritual nos diz o autor:

Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transposições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam normas da vida diária (SCHECHNER APUD LIGIÉRO, 2012, p. 49-50).

Antes mesmo que pequenos ritos se desenvolvessem no âmbito da sala de ensaio, precisei transformar “memórias em ação” e invocar um companheiro-testemunha que pudesse me ajudar a problematizar os meus desejos de realizar certas “transposições”. O primeiro rito adotado no âmbito das montagens foi a abertura de diários de criação, atuação e encenação que, produzidos ao longo de uma década (2009-2019), tornaram viável, neste momento de sistematização da pesquisa, a revisitação das intimidades dos processos criativos, nos



permitindo refletir sobre questões que se fizeram relevantes para elaboração do nosso *brinquedo-treinamento*.

Revisitar os cadernos de montagem é uma jornada de retorno íntimo aos arquivos mais profundos da experiência– nem sempre tão bem escritos como gostaríamos –, mas inegáveis enquanto marco de lembranças, ideias, reflexões, angústias, desejos, confusões, dores, alegrias e materialidades de fracassos e conquistas. Os cadernos de montagem me fazem ver seus processos como “o milagre da multiplicação dos passos”, já que ainda me espanto ao ver o que foi produzido (espetáculos, textos, formatos de encenação, metodologia de criação...) diante das ferramentas que eu dispunha e da pouca aptidão para articulá-las em um brinquedo-treinamento. A experiência com o bumba meu boi levou-me ao reconhecimento das habilidades e necessidades de um ator brincante que passa por vários setores de uma brincadeira, que executa diferentes tarefas, e que de acordo com o seu tempo em exercício é capaz de escolher por dedicar-se a uma ou várias funções ao longo de uma vida.

Adotar os cadernos se configurou como um “rito de passagem” (TURNER, 2015) rumo a minha viagem ao desconhecido da criação e à estruturação de procedimento metodológico, ou seja, de um brinquedo, e somente por meio deles consigo perceber que, para atender demandas de projetos, de oficinas, de editais de fomento às artes cênicas e de pesquisa, houve a nomeação e formulação<sup>18</sup> deste, conforme segue:

1) O Tradicional na Cena Contemporânea: um conceito central que provocasse questões dialéticas sobre as transições, transformações e encruzilhadas dos termos;

2) Teatro nos Passos do Boi: a construção de um “caminho” capaz de seguir o boi do Maranhão (e do Brasil) e, a partir das várias expressões da sua linguagem manifestadas em visualidades, sonoridades, corporeidades, ritos e enredos, encontrar princípios comuns para desenvolver espetáculos teatrais;

3) Trilogia do Boi: meta e realização de três montagens destinadas a espaços diferenciados na relação ator-espectador sendo palco italiano (O Miolo da Estória), rua (A Carroça é Nossa) e espaço alternativo processional (Atenas: mutucas, boi e Body);

4) Dramaturgia do Anônimo: criação de textos dramáticos cujo protagonismo é destinado a personagens brincantes;

5) O Ator Brincante nos passos do boi: elemento desencadeador de todos os demais tópicos, cujo objetivo pautava-se na experimentação, pesquisa e elaboração de procedimento técnico de criação de personagens e treinamento de ator.

---

<sup>18</sup> Formulação posterior à estreia da primeira montagem, em 2010.

Victor Turner analisou os povos Ndenbo, da África Central, particularmente os rituais do *isoma*, que podem ser definidos como “rituais de mulheres ou rituais de reparação” com objetivo de fazê-las “se lembrar de suas sombras”. Nestes, vemos o termo *Chidika* como correspondente do termo ritual, traduzido como “compromisso especial” ou “uma obrigação” (TURNER, 1974, p. 25-27). Nesse sentido, nossa primeira memória em ação além de nos conectar ao sentido de compromisso e obrigação tão bem incorporado pelos brincantes maranhenses<sup>19</sup>, punha-me diante de um compromisso e uma obrigação de vida. Dada a natureza cênica dos projetos de montagem teatral implicados em projetos nos quais o ator brincante acumula múltiplas funções, os cadernos de montagem misturam-se em registros de pesquisa bibliográfica, de treinamento, de ideias preliminares, de dramaturgia, direção, encenação, cenografia, adereçaria, música, de produção, de resoluções técnicas, ou mesmo de atividades não relacionadas às montagens. Na maioria das vezes suas descrições não estão pormenorizadas ou nota-se mesmo a ausência de determinadas informações, o que por um lado fragiliza a potência dos cadernos, mas também reflete a autenticidade de um processo de aprendizagem, de construção de si e de descoberta de novas metodologias para criação em teatro.

Em trecho da primeira anotação<sup>20</sup> da montagem de “O Miolo da Estória” relembro que “a finalidade maior deste trabalho é entender essa brincadeira que pulsa e explode em nossos pés, mas que nem sempre temos consciência das partes que as compõem”. Podemos selecionar as palavras transpondo-as para seus respectivos verbos “trabalhar”, “entender”, “brincar”, “pulsar”, “explodir”, “conscientizar”, “compor”, aliadas aos substantivos “pés” e “partes”, e compreendê-las como vestígios – ou mesmo sínteses -, recorrentes nas 110 anotações de registro que compõe somente os cadernos I e II referentes ao espetáculo em questão.

Pela citação, vemos que a finalidade da primeira montagem era entender uma brincadeira e não simplesmente montar uma peça, pois esta deveria acontecer para dar resposta para uma problematização. Servia como um pretexto para pesquisar algo que transbordasse os limites da criação estética e respondesse à uma questão interior motivadora: quais são as possibilidades de treinamento de atores e criação de personagens a partir do aprendizado da dança do bumba meu boi, ou seja, a partir dos nossos “pés” e da “consciência” das “partes” que compõe essa dança?

---

<sup>19</sup> Toma-se, por exemplo, o sentido de compromisso e obrigação que regem a criação, manutenção e participação em um determinado boi, muitas vezes pactuado entre os devotos e santos do catolicismo, ou ainda com entidades dos cultos afro-maranhenses.

<sup>20</sup> Anotação realizada no dia 29 de dezembro (AIRES, 2009).

Os 15 cadernos de montagem<sup>21</sup> são permeados de entrelaçamentos e revelam a execução de projetos realizados em linhas paralelas, em várias etapas que se entrelaçam simultaneamente, destacando-se em sua fase inicial: a pesquisa bibliográfica, a elaboração de dramaturgia e o aprendizado dos principais passos do boi para reelaboração e produção da cena. Esta última, descrita como “finalidade”, foi constantemente testada junto a um conflito estabelecido entre a necessidade de aprendizagem e sistematização de códigos corporais e a superação de dificuldades pessoais denominadas, principalmente, por preguiça, cansaço físico, ou descrita como “a alegria de quem aos poucos vai vencendo o mofo e a covardia da indisciplina”.

A relação entre o autor e os cadernos pode ser mais bem verificada na frase de abertura do caderno I, ao dizer “[...] hoje retorno a este caderno que se fará de companheiro nos próximos meses [...]”<sup>22</sup>. O texto nos sugere duas questões importantes: a primeira que o uso da palavra “retorno” no início do caderno de abertura nos indica uma ou várias tentativas não bem-sucedidas de aderir a tal rito de registro. A segunda é que diante de um processo com tantas incertezas, medos, dúvidas e solidão, o caderno é tomado como um companheiro. Trata-se de um confidente, um amigo a quem revelamos projetos e segredos, a quem se busca um amparo ou um conselho, a quem podemos desabafar nossas agruras, mas sem que houvesse uma preocupação com uma análise posterior, pois não escrevemos em intenção que se tornasse objeto de estudo acadêmico. Talvez por isso as informações sejam pouco detalhadas, já que o seu destino, o leitor, seja o próprio autor, subtendendo-se que ele já está devidamente inteirado dos assuntos em pauta. Podemos tomar esses registros pela perspectiva da crítica genética para quem

A obra de arte é resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose (SALLES, 2008, p. 25).

Propomos, portanto, que as revelações de nossos rastros não sejam vistas tal uma obra de arte, como um fim em si, mas como pontos de partida que se metamorfoseiam e apontam novos caminhos segundo os passos já trilhados por um ator, um brincante, e por um ator brincante. O rito de passagem dos cadernos nos fez sentir a necessidade de introduzir outros ritos para que as transformações ocorressem, fato que foi ampliado em decorrência de oficina

---

<sup>21</sup> Cada um contendo entre cinquenta e noventa páginas, foram produzidos entre dezembro de 2009 e junho de 2019.

<sup>22</sup> Ibidem.

ministrada pelo mestre de Butô, Tadashi Endo, durante o *Conexão Dança Contemporânea*<sup>23</sup>, onde aprendemos sobre a importância de ritualizar o processo de limpeza da sala de ensaio, dotando-o não somente de seus aspectos funcionais de higienização, mas, sobretudo, como instrumento de preparação para estágios de disponibilidade, atenção, limpeza mental e diminuição gradativa de assuntos extra sala, exercício da humildade e pré-aquecimento físico.

Em seguida percebemos que se fazia necessário parar, entregar-se ao espaço e ao (s) outro (s). Essa terceira ação ritual se dava com os atores ao centro da sala, posicionados em formato circular e em postura ereta. As mãos ficavam posicionadas ao lado do corpo, levantadas à altura do quadril, tendo-se as palmas direita viradas para baixo enquanto as palmas esquerdas voltam-se para cima, numa atitude de *dar e receber* as energias que circulavam em cada corpo. Olhares fixos aos demais, porém, em atitude aberta, sem intenções de dizer ou interpretar olhares dos companheiros, mas dando vazão ao fluxo circundante e sem estabelecer barreiras por meio de olhar vitrificado que se detém para o horizonte.

O quarto rito se dava por meio da execução de exercícios propostos em *Os Cinco Tibetanos: cinco exercícios dinâmicos para sua saúde, energia e poder pessoal*, de Christopher S. Kilham (2009), com foco na estimulação do fluxo de energia dos chakras, nervos e glândulas, tonificação e flexibilidade muscular.

No quinto rito, dava-se a execução de séries de alongamentos e de fortalecimento de grupos musculares e articulações, destacando-se sequências de pés, pernas, coxofemorais, bacia, quadril, abdômen, colunas lombar e dorsal, braços, antebraços e mãos, pescoço e cabeça, ou seja, uma sequência de ciclos rituais que nos fazia crer estar aptos ao contato com a dança. Para adentrarmos no universo de nosso *brinquedo* sublinho questão levantada por uma integrante em uma das sessões: afinal, para que se construa esse espetáculo *é preciso aprender a dançar o boi?*

## 2.1 Sotaques do Maranhão

Já comentamos que o bumba meu boi do Maranhão se caracteriza por uma diversidade de formas, cores, texturas, sonoridades (presentes em centenas de grupos) e por um conjunto de ações, gestos e partituras corporais que são apreendidas e ensinadas em processos de transmissão oral e visual e que definem a movimentação e bailado de seus brincantes

---

<sup>23</sup> Festival idealizado pelo ator-bailarino Erivelto Viana realizado em São Luís no ano de 2010, em parceria com a Santa Ignorância Cia de Artes.

(performers, personagens, atadores etc.). É este corpo dançante que ao brincar na rua e no terreiro (embora também ocorra em espaços privados) invoca a memória dos corpos que lhe antecederam e reelaboram sua existência entre o passado e o futuro no instante exato do presente. Ele passa a ser o foco de investigação das companhias mencionadas na perspectiva deste pesquisador no intento de reelaborar ou transformar o seu lugar de origem.

A oficina Sotaques do Maranhão torna-se o veículo para o aprendizado dos passos característicos dos principais personagens do boi maranhense presentes nos Bois de Matraca (Sotaque da Ilha), Bois de Pindaré (Sotaque da Baixada), Bois de Zabumba (Sotaque de Guimarães), Bois de Orquestra (Sotaque do Munim)<sup>24</sup>. Nota-se que a classificação dos “sotaques” está diretamente relacionada a noção territorial e geográfica dos espaços aos quais pertencem e trazem consigo a bandeira que demarca o “seu lugar”. Juliana Manhães nos aponta caminhos para pensar o termo sotaque de forma mais abrangente.

Os personagens do boi se dividem entre dançarinos, tocadores, cantadores, e algumas figuras mascaradas. Organizam-se com a formação de uma roda ou cordão, em filas. Eles se diferenciam de acordo com cada sotaque e mesmo assim podem apresentar peculiaridades em cada grupo, já que percebemos que, apesar da nomeação da palavra “sotaque”, cada boi particulariza um estilo, um jeito próprio de brincar (MANHÃES, 2009, p. 47).

Imbuídos do desejo de realizar a “transposição” de códigos corporais para a cena teatral, nosso primeiro grande desafio estabelecia-se na transposição do “lugar” do acontecimento do jogo entre os brincantes, deslocando-o dos terreiros para a sala de ensaio, do espaço comunitário para o privado, do aberto para o fechado, do aprender fazendo para o aprender lembrando, e cujas jornadas se davam em formatos coletivos, trios, duplas, ou muitas vezes, de forma solitária e individual para aprender a bater com os pés no chão, e com isso, estabelecer nosso jeito particular de brincar. Os locais de aprendizagem também sofreram alteração durante a primeira década de experimentação e desenvolvimento dos procedimentos, passando por pátio de escola, quintal, sítio, até a percepção de que um depósito com dimensões de 20m<sup>2</sup> destinado para a guarda de cenários, bonecos e figurinos (muitos sem serventia), podia ser de grande utilidade para o espaço de intimidade que um treinamento de ator/atriz exige. Na sala úmida, com algumas infiltrações e paredes sem reboco maquiadas por chapisco de cimento e cal, reuníamos nossas ferramentas de trabalho: corpo, CD’s de bumba meu boi em seus variados sotaques, aparelho compatível com reprodução (microsystem) e água.

---

<sup>24</sup> Ressalva-se o não aprendizado do Boi de Cururupu (Sotaque Costa-de-Mão) em virtude de não contarmos com orientador nessa especificidade, assim como não foi de nosso interesse trabalhar elementos dos bois classificados como *Alternativos* em razão de suas corporeidades serem bastante similares às dos bois de Orquestra.

Nossos passos iniciais rumo aos corpos brincantes elegeram como ponto de partida os passos básicos dos personagens Caboclo de Pena, Rajado, Índia, Miolo, Chico, Catirina e Burrinha, pertencentes aos grupos do sotaque da ilha ou matraca. Do sotaque da baixada ou Pindaré nosso aprendizado voltava-se para o Cazumba, Índio, Miolo e Rajado. Entre os personagens do boi de sotaque de Zabumba, selecionamos apenas o Vaqueiro e a Tapuia. Já no sotaque de Orquestra dedicamo-nos a compreensão dos passos do Miolo, Vaqueiro Campeador e Índias. Contudo, por não ser foco desta escrita o detalhamento dos códigos corporais presentes em personagens de todos os sotaques, recorreremos a alguns deles apenas quando nos servirem de exemplos objetivos e sistemáticos de nosso procedimento<sup>25</sup>. Como primeiro exemplo, trataremos um pouco do Caboclo de Pena e sua importância para o nosso brinquedo.

### 2.1.1 O Caboclo de Pena

Também conhecido como Caboclo Real ou Peneiro, trata-se de um dos personagens mais emblemáticos do bumba meu boi do Maranhão. Exclusivo do sotaque dos bois de matraca, destaca-se pela exuberância de sua indumentária que recobre o corpo do brincante com penas de ema que podem ou não ser tingidas, e que são costuradas a peças de veludo ricamente bordados com miçangas e canutilhos, que constituem peças como perneira, coxeira, tanga ou saiote, bracelete, munheca, peitoral, capacete ou cocar (uma espécie de grande chapéu circular que se destaca pelo diâmetro que pode chegar a 1,5m). O conjunto de onze peças aplica sobre o corpo um peso de até 15kg e influencia na execução de um alfabeto corporal que exige destreza, habilidade e vigor físico. Mesmo com a crescente participação feminina ainda é brincado majoritariamente por brincantes do sexo masculino, desde a mais tenra idade até aqueles que já ultrapassaram o ciclo de 1300 luas cheias. Dentro do enredo o personagem possui a função de capturar e prender os responsáveis pelo roubo e morte do animal de estimação da fazenda, utilizando-se corporalmente de passadas, deslocamentos laterais, saltos, agachamentos e giros<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Indicamos aos interessados o livro *Bumba Meu Boi: som e movimento*, estudo realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com pesquisa dos artistas-docentes Joaquim Santos, Tânia Ribeiro e Maria Raimunda Freitas (2011), e a já citada tese *O Teatro do Boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos* (2012), de Tácito Borralho.

<sup>26</sup> Outras perspectivas podem ser conferidas no documentário *Caboclo de Pena*, de Paula Porta, Gabriel Gutierrez e Calu Zabel que apresenta não só as particularidades de seus movimentos como *dá voz* para que expressem como se veem e como se sentem com o personagem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWntnwq6UHo>

Três razões motivaram a escolha do Caboclo de Pena para o início do aprendizado. A primeira corresponde às minhas memórias de infância, o encantamento e estranhamento que sentia ao ver os caboclos de penas nas brincadas juninas, um misto de vigor e violência acrescidos do contido desejo na fase adulta de um dia conseguir realizar aquele bailado. A segunda foi a comparação entre os saltos realizados pelos Caboclos de Pena e os saltos da Dança dos Ventos<sup>27</sup> que me fizeram pensar: por que não utilizar de nossas próprias referências culturais para treinar o corpo do ator? A terceira é que o colaborador Leonel Alves, que se dispôs a nos iniciar na dança, é um exímio brincante em vários personagens, com experiência em ministrar oficinas, mas principalmente por realizar performances de Caboclo de Pena tanto em apresentações boieiras quanto em contextos de outras formas de exibições espetaculares.

A partir de um passo inicial que aqui chamaremos de base, no qual adotamos postura ereta, joelhos levemente flexionados, braços soltos ao lado do corpo, e pisada frontal seguida de puxada para trás, como que deslizando o mesmo para a posição inicial, iniciamos nossa empreitada. Ao realizar o movimento com as pernas direita e esquerda, entramos no ritmo proposto pelo som do tambor onça (pisa-puxa, pisa-puxa), ou seja, o pulso do macrotempo binário. Caracteriza-se por uma espécie de marcação ou marcha que pode tanto deslocar-se para a frente, permanecer no mesmo lugar, ou girar suavemente sobre o próprio eixo enquanto se desloca.

O segundo movimento parte da primeira base para provocar um deslocamento lateral por meio do cruzamento de pernas. Este gera uma sensação de avançar e recuar ao mesmo tempo em que acentua um desequilíbrio entre base, tronco e cabeça.

O terceiro movimento caracteriza-se por exigir maior flexão dos joelhos, e conjugação de saltos e alternância de pernas em compasso de microtempo ternário dentro de um compasso binário. Há uma espécie de acento em cada ciclo rítmico e o movimento pode ser realizado em mesma posição, ou deslocar-se lateralmente ou circularmente sobre o próprio eixo. Neste passo o brincante pode agachar-se, ajoelhar-se, e realizar acentuados gingados ou “meneios” com os ombros e cabeça.

O quarto movimento demandou um tempo maior de experimentações em virtude de sua complexidade. Os movimentos que envolvem giratórias estão presentes nas muitas partituras

---

<sup>27</sup> A “dança dos ventos” consiste, como o próprio nome sugere, numa espécie de dança que obedece a um ritmo ternário, harmonizado com a respiração. A expiração deve coincidir com o tempo mais forte do ritmo e a inspiração é realizada nos dois próximos tempos. Essa sincronia entre respiração/ritmo também deve estar harmonizada com a relação peso/leveza. O ator deve afundar sua base, no sentido de *enraizar* no chão, ao mesmo tempo em que expira no tempo mais forte do ritmo ternário, e posteriormente, empurrando a raiz, deve saltar, como numa espécie de voo nos dois próximos tempos do ritmo. (FERRACINI, 2001, p. 171, apud FERRACINI; HIRSON; COLLA, 2020, p. 158)

desse personagem, entretanto, os giros de 360° não são realizados por todos os caboclos de pena de um grupo, e nem mesmo são recursos utilizados em todos os grupos. Dentro da categoria sotaque, percebemos que alguns grupos irão valorizar mais os saltos, outros as trocadas de pernas e o balançar dos ombros, numa busca constante por enaltecer a beleza das penas de ema. Em outros, como no boi de Maracanã onde brinquei na temporada 2019, uma partitura recorrente são os giros, que também fazem parte das influências de giros dançados no Tambor de Mina. Segue-se uma observação desse movimento:

Sem tirar os pés do chão, fazem giros de 360 graus para a direita e para a esquerda, balançando os ombros para as laterais [...] É possível observar que toda essa sequência de movimentos é resultado de um aprendizado que os estudiosos denominam de técnica (RIBEIRO; FREITAS, 2011, p. 120).

Esse aprendizado “técnico” por meio da oficina “Sotaques do Maranhão” tornou-se o ponto de partida de nossa caminhada, a principal ferramenta de nosso processo, pois ela nos conectava por meio do corpo em ação aos códigos corporais que intentávamos apreender, desconstruir e reconstruir. Ela foi o nosso passaporte em direção ao sentido da experiência que Turner encontrou em Wilhelm Dilthey com a expressão alemã “*Erlebnis*”, traduzida ao pé da letra por “aquilo que foi vivenciado” (TURNER, 2015, p. 14). Dentro dos cinco momentos de “*Erlebnis*” que comentamos ao final do primeiro capítulo, a oficina sotaques do Maranhão corresponde ao primeiro momento, ou seja, quando “algo acontece ao nível da percepção” e quando “prazer ou dor podem ser sentidos mais intensamente do que comportamentos que já se tornaram rotineiros e repetitivos” (Ibidem, p. 16).

No nosso caso, tanto em trabalho solitário (O Miolo da Estória) quanto em jornadas coletivas (Atenas), buscávamos a sensação de prazer, dor ou cansaço provocados pela dança para ativar nossa memória corporal e com isso “incorporar” os movimentos observados nos terreiros ou sala de ensaio no intuito de restaurar o estado de brincadeira verificados nos brincantes. Nesta fase, a experiência do prazer provocada pela dança foi fundamental para que os nossos atores-brincantes, com formações e influências tão diversas, entrassem em contato mais íntimo com seus próprios corpos e encontrassem seus caminhos de aprendizagem de si, ou seja, a construção de um **treinamento**, que aqui pode ser apresentado na perspectiva de Anne Bogart (2009), Eugênio Barba (2019), e Renato Ferracini (2020).

No texto *Seis coisas que sei sobre treinamento de atores*, Borgat faz uma proposição sucinta e bastante eficiente sobre os aspectos que devem nortear qualquer curso de interpretação, julgando-os necessários não somente importantes para a formação artística, mas, sobretudo, para a vida. Acredita que os indivíduos devam ser estimulados em suas qualidades



de atitude; atenção; violência necessária; controle físico e expansão das emoções; equilíbrio e desorientação; interesse. Compreende que sua função de diretora não deve se restringir a responsabilidade de produzir resultados, uma vez que estes devem surgir com o tempo, mas na criação de circunstâncias para que algo possa ocorrer, e diz que “não se pode treinar atores ou diretores para que sejam criativos, mas podemos ajudá-los a cultivarem seu eu artístico” (BORGAT, 2009, p. 29).

Em nossa prática, a articulação, ainda que inicialmente intuitiva, entre os elementos da dança e música para a produção de um “deslocamento”, assentava-se no cultivo desse “eu”, na germinação dessas qualidades que vimos brotar, por vezes sim e outras não, em nosso ambiente de criação, numa tentativa desesperada de superar nossas limitações técnicas, físicas, estéticas e afetivas. A organização mínima de um conjunto de ritos de trabalho, procedimentos, planos e sequências, precisou, no decorrer da prática, de uma renomeação ou batismo para dar conta de um sentido interior, ainda que externamente possa significar a mesma coisa.

Quanto a isso, Eugênio Barba em *Novas palavras para antigos caminhos* (2019) nos convida a pensar sobre a importância de “rebatizar” regularmente nossa língua de trabalho. Para o encenador embora os exercícios nos ensinem a disciplina a palavra treinamento não deve ser refletida automaticamente como sinônimo de limitação de liberdade, que impõe regras de pensamento e conduta, mas que oscila entre aprender e respeitar regras que são autoimpostas, cujo resultado em cada pessoa é fruto de um percurso de “erros intermináveis”.

Os testemunhos descritos nos cadernos de montagem dão conta que a rotina de atividades em sala de trabalho se efetivou de forma não linear, mas espiralar, tumultuada, confusa, numa tensão constante entre forças motivadoras como aquelas apontadas por Bogart, e outras sabotadoras como sono, preguiça, cansaço, e debilidade física. Barba nos ajuda na reflexão acerca do treinamento pessoal do ator ao dizer que

É impossível ensiná-las de forma metódica, passo após passo como se fossem um pacote de conhecimentos que podem ser reutilizados [...] As técnicas do ator não são técnicas do corpo, mas da personalidade, de um corpo que é particular e único (BARBA, 2019, p. 02).

Este corpo único e particular quando confrontado com um treinamento, segundo Ferracini (2020), encontra-se diante de um território duplo e paradoxal, pois ao mesmo tempo em que se localiza num campo de “aprendizado de habilidades”, também figura sobre a “intensificação de si”. O treinamento, portanto, nos coloca novamente no lugar do *entre*, que nos é apresentado sob três pistas que correspondem a três esferas de deslocamento: a) deslocamento etimológico, ou aquilo que sugere o entre do verbo “treinar”; b) deslocamento

ontológico, sugere uma “ética como estética de existência”; deslocamento epistemológico, que não acontece num tempo-espaço capturado, mas como experiência de potência da vida.

Nesta perspectiva, a forma como estruturamos nosso brinquedo-treinamento ampara-se nos passos das conceituações do autor para quem o ato de treinar “significa um aprendizado, um conjunto de práticas que teria como fator uma possível intensificação tanto do afetar como do ser afetado, ambos em correlação dinâmica”, bem como expandir sua potência dotando-o como um treinamento entendido como estético-político-afetivo (FERRACINI, 2020, p. 44-49). Mas quem eram e como se deu o contato dos demais atores-brincantes com o universo do bumba meu boi? Como se relacionavam com a cena maranhense?

## 2.2 Os atores brincantes

Além de mim, três atores brincantes acumularam o maior número de horas de treinamento com os “sotaques do Maranhão” e constituíram a base do que foi desenvolvido entre 2009 e 2019. A estes dedico um agradecimento profundo, pois se hoje conseguimos refletir sobre uma prática é porque contamos com seu empenho, dedicação, entrega, e confiança depositada numa forma de construção que estava mais próxima de uma abstração, de um penhasco nebuloso, nos recônditos da barra de um boi rodante. A seguir farei uma breve apresentação de cada um deles.

*Leonel Alves*, 37 anos, como já dissemos, foi o responsável por nossa iniciação na dança. Nascido e criado em Panaquatira, em São José de Ribamar, sua família é oriunda da região de Icatu e desde a infância mantém uma relação com as brincadeiras populares que vai se intensificar com sua entrada no Boi de Panaquatira em 1994. Ator e brincante que destinou 23 anos de sua jornada entre brincar o boi e a realizar apresentações teatrais e oficinas de danças populares do Maranhão, teve durante sua participação em *O Miolo da Estória* e *Atenas: mutucas, Boi e Body*, suas primeiras incursões ao treinamento de ator. Participou de nossas atividades entre 2009 e 2016, mas não concluiu a montagem de *Atenas*.

*Nuno Lilah Lisboa*, 30 anos, natural de Paço do Lumiar. Ator, dramaturgo e compositor para teatro, construiu-se no âmbito do teatro de Encomenda e do Teatro Empresarial. Em pouco mais de uma década de atividades, considera-se um admirador das manifestações populares, mas nunca foi um brincante, nem mesmo um acompanhante, e tampouco já havia colocado o corpo em dança. Antes de *Atenas* havia experimentado poucos momentos de apresentações de

bumba meu boi, mas não possuía experiência em dança ou em treinamentos do ator. Sua participação se estende de 2014 a 2018.

*Dênia Correia*, 42 anos, natural de São Luís, com formação técnica como cozinheira e graduação em Recursos Humanos. Sua experiência com teatro até 2016 foi estritamente como espectadora ou cantora convidada em espetáculos da companhia, devido seus estudos em canto lírico e popular. Sua única relação com as brincadeiras populares dava-se durante o período junino, exclusivamente nos arraiais e com intuito de divertimento. Atenas foi sua primeira experiência teatral. É integrante de outros espetáculos companhia, mas seus treinamentos com nosso brinquedo ocorreram somente entre 2016 e 2018.

No decorrer deste trabalho recorreremos a algumas breves considerações a respeito de suas vivências recolhidas por meio de anotações nos meus diários de montagens ou de entrevistas concedidas nos dias 03 e 14 de junho de 2021, e cujo link com as gravações estarão disponíveis nos anexos. As entrevistas semiestruturadas foram orientadas a partir de sete questões:

1) Antes de realizar os treinamentos O ator brincante nos passos do boi, qual era a sua relação com o teatro, com as brincadeiras populares, e com procedimentos de treinamento de ator?

2) Em sua participação no processo, você se considera como um colaborador e criador do que estava sendo desenvolvido ou um ator-atriz que se colocou à disposição apenas da montagem?

3) Entre as etapas do processo destaca-se o momento de aprendizagem da dança, da busca por ritmo e imagens interiores, e composição de matrizes físicas para personagens. Você poderia comentar suas maiores dificuldades ou apontar outros momentos que considera serem mais relevantes?

4) Vocês participaram de um processo que já havia sido experimentado em O Miolo da Estória. Como vocês relacionam o que era visto e mostrado neste espetáculo ao que era “buscado” em sala de treinamento para a nova montagem?

5) A montagem de Atenas: mutucas, boi e Body foi permeada de crises, dúvidas, lesões, cansaço, e por demandar um tempo demasiadamente prolongado. Você poderia comentar essas ou outras crises e apontar de que formas elas foram danosas ou benéficas ao processo?

6) O que ficou em você depois do que foi construído? Você gostou do resultado final do processo? Quais lacunas ficaram ainda em aberto?

7) Atualmente você está inserido em algum processo que envolva treinamento de atores? De que forma o ator brincante nos passos do boi poderá contribuir (ou não) para a cena teatral maranhense e brasileira?

Turner diz que “uma experiência é em si um processo que “extraí” uma “expressão” que a completa (2015, p. 16), cujo termo pode ainda estar associado a palavras como julgamento, prova, experimento, tentar, testar, o que tornaria um “experiente” aquele que aprendeu por meio de tentativas (TURNER, 2016, p. 21).

No processo de buscar por meios de “extrair uma expressão”, a experiência da oficina sotaques do Maranhão colocou os atores brincantes frente a uma série de desafios que passam pela superação do cansaço, por compreender os objetivos do procedimento ou pela dúvida de aplicabilidade prática de sua “desconstrução para construir”. Dênia Correia nos dá pista de suas impressões sobre o processo:

No meu caso tudo foi complicado, porque quando você não tem vivência na área e quando você não tem nada de técnica e de leitura de teatro, é muito difícil você entender desde os termos técnicos que é usado em relação a treinamento. Eu não sabia o que era partitura, eu não sabia o que significava tirar uma partitura através de uma dança e através da música. Mesmo conhecendo as brincadeiras de bumba meu boi, razoavelmente, eu nunca tinha parado pra dançar uma música. Eu nunca tinha parado pra ver a dificuldade que é o dançar de um sotaque pro outro, a diferença que é e quanto aquilo exige de um corpo. É totalmente diferente do quanto exige do Boi de Zabumba pro Boi de Matraca. O quanto isso é diferente no físico” (CORREIA, 2021)

O depoimento nos apresenta uma síntese do trabalho proposto, separados em alguns tópicos: a) o caráter formativo e pedagógico de um treinamento que se dava a partir da; b) “extração” de partituras da dança e através de uma música; c) e no qual as diferenças dos sotaques se materializavam no corpo físico; d) revelando o quanto suas variações propõem níveis diferenciados de exigência para o corpo.

Nuno Lilah Lisboa complementa os comentários acima e confirma esta fase de aprendizagem da dança chegando a considerá-la “muito básica”, mas caracterizando-a como “difícil”, “principalmente para quem nunca dançou bumba meu boi ou quem nunca teve familiaridade com os aspectos rítmicos da brincadeira do bumba boi”. Corroborando com a questão de disponibilidade física, comenta o seu lugar de dificuldade:

E a grande dificuldade nisso, na questão da dança em si, eu acho mesmo que foi a questão física, o preparo físico, o desgaste físico que isso traz, isso da dança, né? Isso causa bastante e traz consigo uma exigência física assim muito grande. E eu tô falando de dança, só. Fora as outras coisas que a gente fez (LISBOA, 2021)

Vemos que apenas os momentos destinados à dança já se constituíam como treinamento em si, mesmo sem chegar às “outras coisas” que comentaremos adiante e demonstraremos de forma agrupada no capítulo V. O ato básico de dançar já revela suas particularidades e nos faz confrontar com as fragilidades percebidas no âmbito das produções do estado: carência de corpos minimamente preparados para lidar consigo; ausência de protocolos de treinamento; desperdício de matéria prima de criação presentes em manifestações populares.

Contudo, dançar apontava caminhos, mas não respondia a todas as questões, mesmo para alguns de nós, como no caso de Leonel Alves que defende o pioneirismo de nosso trabalho e compreende a importância de sua mudança de “olhar” para a brincadeira que já lhe era familiar. Porém, mesmo acreditando na potência do que temos em mãos com fartura e riqueza, seu depoimento revela que padece de um corpo “encrustado” pelo hábito e sem saber como desconstruí-lo. Ele também aponta suas percepções sobre as oficinas que ministramos fora do estado em projetos de circulação:

Tanto que nas oficinas as pessoas, elas... A gente percebia assim... Eu, em alguns momentos eu percebia que as pessoas ficavam meio que desacreditadas [...] Dava uma oficina de teatro, mostrava um pouco do processo do espetáculo, enfim... Mas quando as pessoas chegavam lá iam aprender, na verdade, a matrizes de uma dança que às vezes, muitas vezes, eles nem conheciam. E como é que vai transformar isso, entendeu? Então, eu olhava assim, muitas pessoas dizendo assim: cara, eu... não é isso. Eu não quero isso. Que pra isso... Eu não acredito nisso, entendeu? (ALVES, 2021).

De certa forma, Leonel relacionou suas incertezas às possíveis incertezas sentidas ou ouvidas durante oficinas em outros estados, que reverberam na questão sobre aprender ou não a dançar o boi. Sua fala se alinha à fala de Nuno e ambos apontam que, para que a dança do bumba meu boi pudesse nos conduzir a outros lugares, tornava-se necessário um conhecimento prévio, uma certa iniciação em seus códigos corporais ou um outro nível de conexão com os participantes. É uma experiência que exige uma familiaridade.

Durante projetos de circulação em outros estados ou mesmo em São Luís eu pude perceber essas dificuldades apontadas pelos atores e elas me levaram a constatação de alguns pontos:

- 1) As oficinas Sotaques do Maranhão fora de nossa sala eram ministradas, majoritariamente, para atores iniciantes, sem experiências em treinamento e/ou dança;
- 2) Tinham como elemento fundamental a dança do bumba meu boi, referência distante para muitos participantes, mesmo que o boi ocorra em todo país;
- 3) A proposta metodológica tentava abranger todas as etapas que nos levava à cena, o que gerava um acúmulo de conteúdo em períodos mínimos de 6 a 8 horas;

4) Quando realizadas no estado, havia por parte de muitos participantes a noção de “um saber prévio”, que embotava um contato íntimo com a dança;

5) Nem mesmo o prazer proporcionado pela dança conseguia mascarar a exigência física e a complexidade dos passos.

Podemos relacionar nossas reflexões a partir da experiência do grupo Peleja durante o processo de pesquisa e treinamento para criação do espetáculo *Gaiola de Moscas* (2007), obra dirigida por Ana Cristina Colla e assistência de Ana Caldas Lewinsohn, que cruzou o conto homônimo do moçambicano Mia Couto aos “trupés”<sup>28</sup> do Cavalo Marinho da zona da mata norte pernambucana.

Sobre os “sonhos e desejos” que fundamentavam a prática de um grupo do sul do país que se deslocou para *experenciar* o seu corpo no Nordeste, seus atores nos informam que pautavam sua busca entorno de *estados corporais* percebidos nos corpos dos brincadores ou sambadores, e que eram associados aos princípios de treinamento energético experimentados e reelaborados a partir da prática com o grupo Lume. O ator brincante e pesquisador do grupo Peleja, Lineu Guaraldo, nos aponta caminhos de sua aprendizagem e a função da dança no processo:

Uma primeira etapa deu-se pela incorporação dos passos da brincadeira. Optamos pelo mergulho vertical na execução do passo, do entendimento do ritmo no corpo. Nessa etapa, tínhamos a intenção de reproduzir os passos do modo mais fiel possível em relação à maneira como eles eram realizados pelos brincadores. Como o nosso anseio era a transgressão do código, investimos justamente em sua repetição exaustiva (GUARALDO, 2009, p. 72).

A proposta do grupo Peleja nos ajuda responder à pergunta que norteia esse capítulo. Aprender a dançar o boi, com o máximo de nuances possíveis e maior número de personagens, torna-se o único caminho para a *transgressão* de nossos sonhos e desejos. Contudo, aprender os passos e organizá-los sistematicamente para ensino e “aplicação” em outros jogadores também nos aproxima da percepção do grupo, pois, do decorrer de suas estruturações metodológicas, verificaram dificuldades em isolar dinâmicas de experiências que se constroem conjuntamente, e que carecem de um grau de familiaridade, conforme afirma:

Outro fator que se mostrou um problema para a transmissão dos jogos é o fato de que a maioria deles pressupõe um certo grau de familiaridade com a execução dos passos do Cavalo Marinho. Por se tratar de passos de execução complexa, é necessário um

---

<sup>28</sup> Os *trupés* formam um conjunto de *dinâmicas corporais* da dança do Cavalo Marinho. Fazem parte do repertório de movimentos das figuras, mas também são executados pelos galantes, mestre e público que participa em certos momentos da brincadeira (LARANJEIRA, 2008).

período anterior de dedicação que acaba por restringir a aplicabilidade da proposta (GUARALDO, 2009, p. 07).

A oficina Sotaques do Maranhão corresponde ao estágio fundamental de nossa experiência criativa, pois além de ser nosso veículo para o interior da brincadeira, o nosso brinquedo, também nos indica a necessidade de encontrar a essência dos brincantes, fortalecendo-nos a certeza de que “quanto mais definido e mais formatado o passo, maior a possibilidade de se brincar” (BRUSANTIN; LARANJEIRA; GUARALDO, 2009, p. 112).

No caminho que nos colocamos não nos bastava somente aprender um conjunto de códigos corporais, mas principalmente, a apreensão de sua vivacidade estabelecida pelo ato de brincar, cuja função no processo nos é apresentada pela atriz de primeira viagem, Dênia Correia:

Eu acho que no resumo geral, o mais importante de aprender a dançar é você conseguir captar a energia desse brincante, a energia do que o personagem do boi tá querendo te dizer com o movimento, que são diferentes, são energias diferentes. Do Chico é uma, do Caboclo de Pena é outra, então tu vai...Tu sabendo dançar, tu acaba captando as energias que tu pode levar pra criação do teu personagem (CORREIA, 2021).

Pelo depoimento, a dança é o nosso portal de acesso às variadas fontes de energia que devem ser “captadas” em função de uma transposição da brincadeira para o “teatro”, na qual o personagem de um universo substancia a criação de outro. Dênia aborda a questão essencial de nosso trabalho, que teve origem, inclusive, em meu arrebatamento pelo brincante miolo durante o pagamento de uma promessa: **a energia**.

Percebemos que a potência de um treinamento que se estrutura sobre os movimentos do bumba meu boi e seus desdobramentos rítmicos para a criação, descoberta e composição de ações corporais não encerrava essa etapa do processo, mas exige retornar o caminho, voltar ao centro da roda e perguntar ao miolo: de onde vem essa energia e como fazê-la chegar aos participantes do meu terreiro?

Energia tem sido um termo bastante acionado em nossos ensaios e com certa frequência em registros e comandos do tipo “acesse as energias”, “contenha a energia” ou “não deixa cair a energia”, cujo intuito é nos conduzir por um caminho de presença, organicidade e vida. Eugênio Barba diz que:

Para um ator, ter energia significa saber *como* modelá-la. Para ter uma ideia e levá-la como experiência, deve modificar artificialmente os percursos, inventando represas, diques e canais. Esses percursos constituem resistências contra as quais *pressiona* a intenção – consciente ou intuitiva- e que permitem a sua expressão. O corpo todo pensa/age com uma outra qualidade de energia. Um corpo-mente em liberdade, afrontando as necessidades e os obstáculos predispostos, submetendo-se a uma disciplina que se transforma em descobrimento (BARBA, 2009, p. 86).

Durante minha graduação na Universidade Federal do Maranhão participei de uma videoaula na qual o ator Jesser de Souza (LUME) comentava que acessar as fontes de energias potenciais era como atravessar uma densa floresta para chegar em uma grande casa misteriosa, escura, cheia de quartos, porões e alçapões. Assim que chegamos a essa casa pela primeira vez (a energia), faz-se necessário refazer o caminho, todos os dias. É preciso ter calma e cautela para tateá-la em plena escuridão e não se acomodar com os lugares já visitados. É preciso conhecer todos os cômodos. Em entrevista concedida a Maria Alice Possani durante sua pesquisa de mestrado, Jesser de Souza aprofunda suas considerações sobre o tema dentro da prática do Lume, e demarca o ponto de transição de sua aprendizagem sobre si que se eleva da compreensão mecânica para a compreensão energética:

No começo o treinamento pra mim tinha muito mais a ver com isso, com as habilidades “físicas” e com a maneira de potencializá-las. Eu acho que com o tempo, com a maturidade, isso foi se transformando. O contato com o treinamento proposto pelo Lume e o aprofundamento na compreensão da necessidade de buscar ir além do aspecto simplesmente visual, mecânico, ir além da habilidade física, da destreza de movimento, foi ficando, pouco a pouco, mais claro. Criar vida! Trata-se muito mais de criar uma presença, de trabalhar com informações sutis, que são subliminares, não são tão racionais; trata-se da manipulação da energia do próprio ator, da emissão dessa energia, do controle e do trânsito dessa energia no corpo do ator, na relação entre os atores e entre os atores e o público (SOUZA, apud FERRACINI; HIRSON; COLLA, 2020, p. 130).

A noção de caminho e percurso sugerido por nosso brinquedo-treinamento em seus “passos” encontra na perspectiva de Barba e Souza, respectivamente, “modelar” e “manipular” as energias como aquilo que transporta para além de uma habilidade física, mas naquilo que o constitui como represas ou canais de interação entre os atores, e entre estes e o espectador. Desta forma, o processo de aprendizagem e superação de limitações físicas que esse **treinamento** inicial nos submeteu, ampliou o valor da experiência e encorajou novos passos que orientaram as etapas posteriores da jornada, para o encontro de suas sutilezas e seus “canais energéticos”. A oficina “Sotaques do Maranhão” revelou-se como importante passo e caminho na construção de um procedimento de brinquedo-treinamento em busca da energia de nosso corpo brincante. Contudo, antes mesmo de obter todas as respostas que pretendíamos, já estávamos envolvidos em outra pergunta que, de certa forma, relaciona-se às dificuldades percebidas em oficinas internas e externas: *caso não possuíssemos noções mínimas de teoria musical, conseguiríamos executar esse conjunto de movimentos?*

Com essa pergunta pedimos *Licença* para entrar nesse terreiro e ocupar o seu tempo-espço com passos, contagens e pausas.



### 3 LICENÇA: passos, contagens e pausas

*Prefiro nadar no mar dos meus próprios erros do que  
nadar no mar dos seus*  
Richard Schechner

O momento da Licença é destinado para pedir permissão ao dono da casa e convocar o boi ao terreiro, celebrando o pacto entre o conjunto e a comunidade por meio da integração destes. Ao iniciar o treinamento na Santa Ignorância Cia de Artes, imaginávamos como primeiro plano de atividades a codificação, sistematização e desconstrução dos movimentos corporais dos brincantes. Mas, na prática, a experiência com “Sotaques do Maranhão” demonstrou que o aprendizado rítmico tomou a dianteira do processo, ensinando-nos que para “desconstruir” fazia-se necessário “construir” uma nova memória corporal, um caminhar em *passos* que devia obedecer a cadências, tempos fortes e fracos, pulsos, pausas, ou seja, movimentos e modulações temporais que se estabeleciam em jogo, em brincadeira. Os mesmos procedimentos experimentados com o Caboclo de Pena foram estendidos a todos os demais personagens dos sotaques experimentados, ampliando-se, a cada passo, a complexidade dos movimentos que se incorporavam e instigavam nossa proximidade ao espírito do brincar<sup>29</sup>.

Após sequências de exercícios de alongamento e aquecimento o ator-brincante (O Miolo da Estória) ou atores-brincantes (Atenas: mutucas boi e Body), entrava (m) em sessão de aprendizagem de movimentos de um ou mais personagens de um sotaque pré-estabelecido. Cada sessão, que aqui chamaremos *passo I*, durava cerca de 20 a 30 minutos, o equivalente a 06 ou 08 faixas musicais do sotaque escolhido. Num primeiro momento nossa atenção voltava-se para a compreensão dos aspectos externos do movimento, seus desenhos, linhas, ritmo, velocidade, intensidade, forma de brincar, etc. e procurávamos interiorizar o que Laban (1978) denominou por *fatores do movimento*. Em seguida, cada ator-atriz-brincante devia envolver-se em uma parte da movimentação e, a partir da sensação de prazer ou desconforto, conectar-se ao que Turner descreveu como “algo que acontece no nível da percepção”, aprofundando o “novo movimento” às sensações causadas. Nesse estágio estabelecia-se uma espécie de dança livre, mas ainda regida pelas dinâmicas rítmicas do sotaque em experimentação. O passo I foi bastante utilizado durante projetos de circulação como etapa de aquecimento, aliado ou não a outras atividades, e com ele verificamos, ao menos, quatro momentos relevantes: a) a

---

<sup>29</sup> Optamos por descrever nesse capítulo as etapas referentes a oficina Sotaques do Maranhão por julgarmos que, nesse contexto, as argumentações e reflexões poderão tornarem-se mais eficientes.

construção particular de um modo de aprendizagem; b) a capacidade individual e coletiva de jogar e brincar respeitando as dinâmicas rítmicas; c) a superação de complexidades motoras ou de condicionamento; d) a percepção do grau de conexão do ator-brincante com o seu “rascunho de movimento”.

O *passo II* realizava-se com nova sequência musical onde cada participante tinha por objetivo dançar o seu “rascunho” intercalando-o entre movimentos e pausas auto comandadas, onde cada ator brincante, ao dançar, pronunciava ou marcava mentalmente os tempos fortes ou fracos das toadas, orientando-se pelas acentuações em *semínimas* de um compasso quaternário, culminando na contagem um, dois, três, quatro. Ressalta-se nesse passo a atenção em não abandonar o movimento anterior, mas esculpi-lo ainda mais. Em razão do grupo contar com número reduzido de participantes, os autocomandos em pausa foi a alternativa encontrada para manter o maior número de atores em atividades. Num primeiro instante julgávamos a experimentação com certa desconfiança de que os atores-brincantes poderiam “travar” diante da dupla função de aprofundar uma sensação ao mesmo tempo em que realizavam uma contagem rítmica. Aos poucos percebemos que a proposta não apenas era possível como se tornava um “termômetro” para o nível de concentração para a brincadeira de mexer e parar *sem parar*, sustentando-se pelo movimento ou pulso interior.

O *passo III* realizava-se em uma última sessão com cerca de 20 a 30 minutos de duração e na qual cada participante tinha por objetivo dançar o novo movimento sem a utilização do estímulo musical externo. A partir do *pulso interior* estabelecia-se um jogo de alterações rítmicas com o recurso das pausas, cuja interação de tempo e espaço tinha como foco *despertar imagens interiores*. Retomando o comentário de Dênia Correia, partíamos do *acesso às energias* de cada personagem para *acessar nossas imagens ocultas* por meio das *alterações rítmicas*.

A palavra *passo* refere-se, inicialmente, ao ato de transferência de apoios sobre os pés durante um deslocamento. Do latim “*passus*”, passada, ritmo de caminhada, talvez por isso ela nos dá ideia de organização sequencial, quantitativa e de um andamento, ou seja, de emprego rítmico enquanto se anda. Em dança, entende-se pelo movimento dos pés – corpo, que compõe um padrão que pode ser reproduzido. Lembramos que no Boi de Maracanã, “passada” é um dos passos do Caboclo de Pena em movimento de grande exigência física para os pés e pernas, cuja ação propõe o agitar das penas presas aos membros inferiores enquanto realiza deslocamento em solo ou dupla, movimento que em nossa sala foi chamado de “galinha doida”.

Ao perceber a importância dos acentos fortes e fracos em muitos passos, que por sinal “batiam e enterravam” o chão, intuímos as noções musicais como nossas aliadas rumo à

transgressão cênica proposta. Desta forma, diante do treinamento, seguimos e organizamos os passos do boi, tanto no espaço quanto no tempo, a partir de um ritmo (sotaques) que corresponde a nossa fase *pré expressiva*<sup>30</sup>.

A expressão *bumba meu boi* implica numa interjeição com o sentido de “chifra, meu boi!”, “vamos, meu boi!”, “aguenta, meu boi!”. Por sua vez, a palavra *bumba* soa de forma imitativa a uma batida rápida ou ação rápida e decidida: *Zás!*

Batida é, também, a ação de ataque aos instrumentos membranofones e idiofones<sup>31</sup> que são percutidas pelas mãos dos tocadores e que resultam numa variedade rítmica. Percebe-se que desde a conjugação dos três vocábulos, a expressão *bumba meu boi* traz em si uma musicalidade e invoca um sentido rítmico.

Dentro da teoria musical o conceito de ritmo parece não ser um dos mais unânimes, podendo mesmo ser definido por diferentes pontos de vista. Bohumil Med (1996, p. 9) define o ritmo como “ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia”<sup>32</sup>, enquanto Almir Chediak (s/d, p. 41) o entende como “duração e acentuação dos sons e das pausas”<sup>33</sup>. Juntando as duas definições poderíamos ter o ritmo como “ordem e proporção de sons e pausas”.

A atriz, violinista e pesquisadora Andréia Paris tece algumas considerações sobre o ritmo em *Uma escuta do sussurro: reflexões sobre o ritmo e escuta no teatro* (2018), no qual a partir de uma abordagem histórica traça proposições práticas de treinamento do ator/atriz sob uma “escuta diferenciada” pautada em conceitos de John Cage, Pierre Schaeffer e Anne Bogart. Ela nos aproxima da etimologia proveniente do latim *rhythmus*, que corresponde ao grego *rhythmos*, cuja raiz *rhéo* (rio) significa fluir, correr, escorrer, mas sem deixar de comentar outras variantes etimológicas que trazem noções de prender, puxar, deter, e uma ideia de medida ou de ordem rígida.

Andréia Paris toma os conceitos de ritmo dentro da perspectiva de um grande paradoxo cuja verdade não reside apenas nos aspectos de fluidez ou de métrica, mas de igual importância em ambos, e argumenta que “a dificuldade de dissertar sobre o ritmo está justamente no fato de

---

<sup>30</sup> Tomamos por empréstimo o conceito de pré-expressividade adotado por Eugênio Barba. Para este, um ator não é ator se não houver eficácia em seu nível pré-expressivo, ou seja, a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista. O nível pré-expressivo se dá de forma “operativa”, e tem como objetivo “desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significado” (BARBA, 2009, p. 172). Adverte-nos, portanto, que técnicas como levitação, artes marciais, ping-pongue, tai-chi, embora sejam consideradas técnicas extracotidianas, não devem ser confundidas com a pré-expressividade, pois esta somente deve estar relacionada com o ator em uma situação de representação organizada.

<sup>31</sup> O *bumba meu boi* também é composto por instrumentos aerofones e cordofones.

<sup>32</sup> Teoria da música, 1996, p.9.

<sup>33</sup> Harmonia e improvisação, s/d, p. 41.

que é um fenômeno que abarca tanto o fluido quanto o métrico. Assim como claro e escuro não se excluem, fluidez e métrica no ritmo, também não”. (PARIS, 2018, p. 23)

Este paradoxo do ritmo estaria presente nos fenômenos naturais, nos movimentos do universo, das marés, nos ciclos lunares e das estações do ano, na inspiração, expiração, batimentos cardíacos, por exemplo, como um conjunto de “ações rítmicas” ou “ações no ritmo”. Talvez por ser um elemento tão imbricado em nosso cotidiano, indissociável da vida que opera em movimento, por vezes nos vemos embaraçados entre o que é ritmo e o que é tempo, fato que nos é elucidado pela autora por meio da obra de Mário de Andrade.

A vida se manifesta pelo movimento que cria duração. O homem para compreender o movimento na duração o organizou. Organizou de duas maneiras: uma abstrata consciente a que em geral se dá o nome de tempo (minutos, horas, etc.) e outra expressiva subconsciente que se chama ritmo. Tempo é a organização abstrata do movimento. Ritmo é a organização expressiva do movimento” (ANDRADE, apud PARIS, 2018, p. 26).

Em *Ritmo e Dinâmica no Espetáculo Teatral* (2013), Jacyan Castilho nos convida a pensar o ritmo como um organizador de sentido para as artes cênicas, cada vez mais reduzidas em suas formas e fronteiras entre teatro, dança, ópera, teatro musical, dança-teatro, circo, teatro físico, liturgias espetaculares etc. Ao entender essas linguagens como lugar de excelência das dimensões de tempo e espaço, onde as ações praticadas desenham o espaço e moldam o tempo, traça algumas considerações sobre este na perspectiva grega:

Para os gregos, a duração temporal foi não só o principal gerador de ritmo, como a base mesma de todo arcabouço artístico. A alternância entre valores de longa e curta duração fez surgirem os primeiros ritmos gregos, tanto na versificação quanto na música (e conseqüentemente na dança e na tragédia), que se tornaram paradigma para a música ocidental: o iambo (som breve, som longo); o troqueu (som longo, som breve); o dáctilo (som longo, som breve, som breve), só para citar alguns. A alternância mais básica entre um som forte e um fraco, repetidamente, produz uma pulsação: a pulsação binária ou pulso binário. É essa pulsação que divide de maneira regular e *ad infinitum*, o “vácuo” manifestado tanto pela uniformidade como pelo caos. O que costumeiramente chamamos de pulso seria o “batimento” de marcação do tempo binário, basicamente inspirado na pulsação sanguínea. (CASTILHO, 2013, p. 28).

Ainda segundo Castilho essa pulsação sanguínea pode relacionar-se aos momentos de alternância entre impulso e repouso a que os gregos nominaram por *arsis e tesis*, respectivamente. Torna-se relevante destacar que as considerações sobre o tempo e o ritmo gregos estavam baseadas na “observação de um comportamento corporal”, fato apontado como responsável para que as células rítmicas do verso grego recebessem, por isso, o nome de pés,

por estarem associadas à batida ordenada dos pés no chão, no amasso dos grãos e das frutas (Ibidem, p. 30).

Apesar de nenhum dos nossos quatro integrantes possuir formação em música, todos estavam a ela ligados: Leonel por meio da dança e da percussão popular boieira; Nuno por estudos de canto, composição para a cena e violão; Dênia por estudo não concluído em canto lírico na Escola de Música do Maranhão; e eu que, da mesma forma e na mesma instituição, havia feito três semestres de violão erudito, isso após atuar em várias montagens como compositor. Inclusive, foi durante as aulas de violão e exercícios de grafia musical que consegui uma dimensão mais ampla do termo “partitura de ator” ao ver em quadro branco o movimento das notações pelo pentagrama, sugerindo uma sequência de ações.

A importância de noções musicais, certamente favoreceu a novas conquistas dentro do processo, conforme demonstra o depoimento de Nuno:

[...] a minha facilidade na área da música, por incrível que pareça, apesar de eu não ter tido nenhuma proximidade com o processo rítmico da dança antes, mas a minha facilidade com a música me ajudou muito a compreender determinados aspectos da dança do bumba boi, facilitando a minha vida na hora de aprender mesmo, muitos passos (LISBOA, 2021).

Nuno compensou uma ausência com uma presença, apoiou-se em um conhecimento para facilitar o aprendizado de outro. Já a vivência de Leonel o levava para um caminho diferente, pois ele não estava preocupado em aprender os movimentos dos personagens do boi. Por suas palavras, como brincante ele já possuía um “corpo automatizado”, ou seja, alguém que já atingiu um determinado grau estabelecido pela convivência e que faz parte de sua identidade. Nesse caso, seu corpo em ação o encaminhava para as imagens do passado pela via sonora:

Claro que, a gente ouve som, ouve a toada, ouve uma melodia, e aquilo te remete a uma sensação, entendeu? Te remete a uma sensação. Te leva para um mundo de sensações que te traz lembranças do que tu viveu, do que tu vive... E isso é uma coisa que tu não tem um domínio. Tu não tem um controle (ALVES, 2021).

Nesse ponto da entrevista Leonel dá exemplo desse corpo autônomo, que é capaz de pensar por si e que se vê levado por “impulsos”, ao levantar a hipótese de que, se naquele momento passasse um carro de som em sua rua tocando uma toada de bumba boi, ele poderia afastar as cadeiras da sala e dançar livremente para a câmera de nosso encontro remoto, numa atitude não racional, mas de resposta a um estímulo. Sua fala nos encaminha de volta à questão do tempo mínimo entre ação e pensamento, do ator decidido.

### 3.1 Pulso, impulso, imagens interiores

Até aqui podemos elencar três elementos característicos dessa fase do treinamento: pulso, impulso e imagens interiores. Pensar sobre eles nos aproxima de um outro ator brincante, músico e dançarino de Recife, que há mais de trinta anos é brincante de Cavalo Marinho e Maracatu. Helder Vasconcelos, ex-integrante da banda Mestre Ambrósio, fundador do Boi Marinho, padrinho-consultor do Boi Galado<sup>34</sup>, é também criador dos espetáculos cênico-musicais *Espiral Brinquedo Meu* (2004), *Por Si Só* (2007), e *Eu Sou* (2018), todos fundamentados em brincadeiras populares. Em entrevista para a *Revista Continente* (2019), Helder comenta sobre os processos pedagógicos presentes nas tradições e que estão para além de um saber técnico e específico, como no caso do *impulso e pulsação*, que ele vem formalizando em seu trabalho.

Tem dois elementos básicos que dão a base para os princípios de atuação. O primeiro elemento é a percepção de um fazer interior – como na tradição, as coisas simbólicas e práticas não estão desassociadas. Quando eu falo interior, é interior do corpo mesmo. Por exemplo: o impulso para um passo – o que a gente vê – acontece primeiro dentro. Isso serve pra qualquer coisa na sua vida. Parece uma loucura dizer isso: “A gente faz alguma coisa que não parte de dentro?”. Faz um monte de coisa. A sociedade está viciada em fazer coisas que não têm relação nenhuma com o seu interior. Um outro elemento importante é a pulsação. Você ter a consciência que o fazer é pulsante, vivo, tem uma frequência. Na tradição, essa pulsação é perceptível e regular. Humanamente, o mundo inteiro percebe essa marcação que é a marcação de tempo. Isso é a base (VASCONCELOS, 2019).

Helder posiciona os termos impulso e pulsação dentro de um “fazer interior”, dentro de uma frequência que é “marcação de tempo”, e na qual ele ampara outros quatro princípios para a música e para a dança:

- 1) música e dança possuem uma pulsação regular e uma precisão em relação a isso;
- 2) a existência de uma continuidade e repetição dentro da pulsação;
- 3) a repetição conduz a um limite físico que deve ser superado, e repetir ainda mais;
- 4) a superação da limitação física promove a expansão, e quanto mais se repete, mais se gera energia. O corpo começa a se retroalimentar do próprio fazer.

Pelo que já demonstramos, nosso trabalho encaminhou-se por essa sequência de passos orientadas por esses elementos básicos mencionados por Helder Vasconcelos. Contudo, faz-se

---

<sup>34</sup> Boi Teatral do Grupo Clowns de Shakespeare, RN.

necessário refletir sobre outro elemento tão fundamental quanto os demais, presente no som e no movimento, e que normalmente é desconsiderado: a pausa.

Em termos métricos e proporcionais dentro do ritmo musical *a pausa* possui os mesmos valores que os sons, diferenciando-se apenas pela grafia, ou seja, uma semínima, colcheia ou semicolcheia possuem suas pausas correspondentes dentro de uma pauta, que vai se constituir justamente da articulação entre ambas a partir de alturas, intensidades e dinâmicas diferenciadas. Em relação aos princípios do movimento também deve ser considerada a equivalência de suas pausas, como constituinte do todo da ação, pois, “a pausa não deve ser vista como uma parada, um salto ou um buraco. Ela é viva e pulsante” (PARIS, 2018, p. 47).

Andréia Paris ampara sua afirmação nas experiências de Stanislavski para quem os momentos de pausa tanto nas falas quanto nas movimentações, ou mesmo nas encenações, são costumeiramente esquecidos ou ignorados. É por meio de seus estudos que nos conectamos às experiências do encenador russo quando lança mão do uso das pausas na formação de seu ator.

Para Stanislavski, a pausa também tem um ritmo que segue o mesmo processo de definição de qualquer ação e tem relação direta com o *tempo-ritmo interior*. Ela deve pulsar, assim como o *tempo-ritmo interior*, para que não se torne vazia ou perca a tensão necessária que a deixa interessante” (PARIS, 2018, p. 47).

A interação entre momentos de pausas e movimentos presentes em nossa experiência abrangem ao menos dois instrumentos diferenciados e complementares:

- a) Os jogos e treinamentos técnicos relacionados às formas de preparação corporal, condicionamento físico e energético;
- b) A fase dos passos da etapa Sotaques do Maranhão.

Quanto ao primeiro instrumento, farei considerações a partir do “jogo do Chico”, e dos treinamentos “Daniel San” e “Caboclo em Saltos”.

*O jogo do Chico* toma por referência o personagem esposo da grávida Catirina, responsável por roubar o boi e tirar-lhe a língua para satisfazer os desejos da “buchuda”. Integrante da ordem dos palhaços e representante das figuras negras e escravas, está presente em todos os sotaques, mas nesse jogo é tomado como referência do boi de matraca. Seus movimentos são ágeis e envolvem saltos, agachamentos, corridas, e utilização de um facão (de madeira) que lhe serve como objeto do fatídico ato. Sua dança, realizada em solo ou em duplas, invoca o gracejo e a transgressão física e moral, haja vista corresponder a ala dos combatentes das injustiças étnico-sociais. Realizamos a transposição da dança para o treinamento da expansão de sua nossa fisicalidade com a inclusão das pausas dentro da pulsação rítmica por meio de um comando verbalizado ou não: “*pausa pra fotografar*”.

Os traços característicos desse personagem, naturalmente, já o posicionam frente a linhas de tensões e expansões por meio de ações como cortar, fugir, pular, girar, presentes em Laban (1978) e aliadas às expressões faciais que indicam malícia e covardia. As referidas pausas têm por objetivo a acentuação dessas linhas de oposição, em busca de um rigor na precisão de sua execução, bem como tornar consciente em nossos atores brincantes a necessidade de desenvolvimento de um tônus muscular capaz de responder a um fluxo de vida proposto pelo personagem.

“*Daniel San*” é classificado como brinquedo-treinamento técnico com base no deslocamento do personagem “Índio” presentes nos bois Sotaque da Baixada, responsável pela captura do casal que comete a grave infração de roubo. Foi originado a partir da observação que seus passos constam de uma base aberta cujos pés alternam-se entre um que está totalmente plantado ao chão e outro que apenas se apoia sobre os metatarsos e falanges. O nome do exercício é uma referência ao filme *Karatê Kid* (1984), em que o personagem Daniel Larusso “San” realiza um treinamento em que salta sobre um tronco de madeira numa tentativa de atingir equilíbrio e precisão física e mental, atitude que lhe rendeu a vitória na luta final contra seu arqui-inimigo. Em nossa sala, invocamos essa imagem para realizar uma sequência de saltos em deslocamento, imaginando os nossos pontos de contato com o solo como “os troncos de madeira” utilizados pelo protagonista. Os pés tomavam como ponto de partida a base verificada no personagem do boi e realizava-se um salto seguido de uma pausa. A sequência do exercício constava de uma posição parada, um impulso, um salto, uma inspiração no ar, uma aterrissagem firme finalizada junto com a expiração. A pausa breve servia-nos para verificar o nível de precisão entre o impulso e a aterrissagem. Cada ator brincante deveria permanecer o maior tempo possível em seu deslocamento, regendo-se pela pulsação de um termômetro, de um pulso interior, ou de um pulso coletivo, de acordo com a sessão.

“*Caboclo em Salto*” ou “*Caboclo sem Pena*” foi o nome escolhido para batismo do exercício com base nos saltos do Caboclo de Pena, correspondente indígena com a mesma função de captura do personagem anterior, porém no Boi de Matraca. Como já descrito anteriormente, sua movimentação inclui uma sequência de saltos em compasso ternário, que alterna os apoios dos membros inferiores e forçam o corpo para baixo, numa invocação étnica de ligação com a terra. Retiramos esse movimento do contexto da dança para utilizá-lo dentro de um ritmo interior (quando realizado de forma individual), ou coletivo (quando realizado por dois ou mais atores brincantes) acentuando-se a flexão dos joelhos para angulação em 90°, e com ampliação das distancias, gerando saltos maiores e maior exigência física dos participantes. As pausas, autocomandadas ou invocadas por terceiros, foram utilizadas juntamente com



abertura dos braços, estendidos à frente do corpo, em atitude de expansão e deslocamento espacial.

Os três exercícios que tomamos como exemplo têm por objetivo experimentar partituras físicas codificadas pelos brincantes e alterá-las com pausas em função de aprimorar o condicionamento físico dos atores ao mesmo tempo em que, pelo desgaste, rigor, e precisão, destina-se à ampliação de suas expansões físicas e sensoriais.

Em Sotaques do Maranhão as pausas, além dos objetivos citados acima, têm como principal objetivo **desconstruir o corpo construído para reconstruí-lo** poética, imagética e energeticamente. Esse processo foi destacado como um dos mais difíceis de compreensão entre os atores e participantes de oficina. Leonel Alves - que durante a montagem de *O Miolo da Estória* já havia se questionado se eu queria “fazer teatro ou dançar bumba meu boi” -, quando participa de Atenas traz uma outra indagação: “mas, se eu vou desconstruir, porque que eu construí? ” O seu questionamento durante entrevista me remeteu à música do maranhense Antônio Vieira, *Na Cabecinha da Dora*, ou “se é pra enrolar de novo, pra quê que tu manda esticar?”<sup>35</sup>. O ator-brincante afirma que “desconstruir o que você já tem, o que já é seu”, foi uma das maiores dificuldades dentro do processo, conforme comentário abaixo:

A desconstrução da dança. Porque assim: a gente vai pro treino e precisa passar a dança pra que a galera crie esse corpo brincante, e tal, assimile a dança dos elementos do bumba meu boi, enfim, pra depois desconstruir. Mas quando você tem décadas de dança, dançando nos arraiais, nos terreiros, que aquilo já tá praticamente “automático”, no seu corpo...É só ouvir uma matraca ou um pandeiro que você...Aquilo já reverbera no seu corpo de uma forma muito automática. Desconstruir isso não é fácil, porque tá ali, né? Tem um registro que já tá “incrustado”, já tá...Tu entendes isso que eu quero dizer? (ALVES, 2021).

Fundamentamos o nosso trabalho na busca de um corpo vivo e disponível, íntegro e aberto, capaz de reduzir o tempo entre pensamento e ação, tal o corpo verificado nos brincantes, pautado da elaboração de si, em busca de uma “prisão para a liberdade” (BURNIER, 2009). Por outro lado, o nosso principal orientador, e até então único brincante em sala, via-se envolto em um estado corporal “automatizado”, “encrustado” pelas décadas de um hábito que reagia a estímulos sonoros, reverberando em seu corpo. E justamente aqui o princípio da pausa faz todo o sentido, pois, interessa-nos a “desautomatização” e a reorganização sensorial e estética, uma

---

<sup>35</sup> Em 1986, no auge dos seus 66 anos, Antônio Vieira fez sua primeira gravação com “Na cabecinha da Dora”, que saiu em compacto duplo intitulado *Velhos Moleques*, produzido por Chico Saldanha, Ubiratan Sousa e Giordano Mochel. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/antonio-vieira/biografia>.

composição física oriunda de imagens internas que materializam sensações no corpo externo, para um pulsar de vida.

Sem que fosse brincante, ou mesmo que tivesse dançado antes de Atenas, Nuno diz que sua dificuldade girou em torno de “compreender o caminho pelo qual se era exigido percorrer ali”, ou seja, embora tivesse a referência de um espetáculo anterior produzido nos mesmos assentos (O Miolo da Estória), a não compreensão de um caminho em construção costumava gerar muitos vazios, conforme trechos de sua entrevista.

[...] A grande questão, o grande “tabu”, a grande dificuldade em relação à busca do ritmo ou pelas imagens internas e a composição dessas matrizes é sim, a real compreensão disso [...]

[...] Quando não se compreende o que significa isso e como é posto em prática isso, quando não se há essa compreensão, como seria materializar isso, isso se torna muito mais difícil [...]

[...] Se você tiver bem, tendo a compreensão do que realmente é todo jogo rítmico de imagens internas e matrizes físicas, pronto. Tudo vai se tornar muito mais fácil dentro do processo [...] (LISBOA, 2021).

Se, por um lado, a dificuldade de um ator brincante passa pela desautomatização de um hábito, para outro, se dá no entendimento de que a “compreensão” do caminho trilhado passa pela via sensorial e não “intelectual”, “racional”, por tratar-se de uma via que se constrói de dentro para fora e não o seu inverso. Os dois casos tornam-se complementares em suas deficiências pois ambos envolvem o afastamento do ator brincante do processo de percepção de suas *imagens interiores*. Mas o que são, o que mostram e como surgem essas imagens?

Para iniciarmos nessas questões tomarei como ponto de partida as memórias de Thomas Richards, que se tornou importante colaborador de Grotowski no Teatro Laboratório a partir de 1985, após participar de workshop de duas semanas na Yale University, em 1984, ministrado por Ryszard Ciéslak, principal colaborador do encenador polonês e mundialmente reconhecido por sua criação em *O Príncipe Constante* (1965). Em narrativa permeada de encantamento e respeito por um ator que possui potência, consciência e domínio de sua técnica em ação, recorda-se de ouvir de Ciéslak comentários a respeito de elaboração de estruturas para improvisação na qual as ações físicas devem estar associadas a imagens mentais, pensamentos, memórias, lugares e pessoas.

Quando Ciéslak falou em “associações”, entendi que ele queria dizer: ao mesmo tempo em que você está fazendo suas ações, o olho da sua mente está vendo alguma coisa, como se de repente uma lembrança atravessasse em sua frente (THOMAS, 2012, p.13).

Quando em nosso brinquedo-treinamento mencionamos as imagens interiores, referimo-nos a capacidade de, pela dança (fase pré expressiva), partituras e matrizes (fase expressiva), ou ações físicas (fase dramaturgica e performativa)<sup>36</sup>, acessar nossa rede de sensações, imaginação e impulsos, e colocá-las em função de um jogo que possa materializar externamente por meio de formas, intensidades e vibrações, aquilo que é visto e vivido por esse “olho da mente”. Portanto, quando Dênia mencionou “capturar energias” devemos entender também, mapear, catalogar e selecionar o conjunto de imagens que constroem o “caminho” dessa energia enquanto se dança. Ao fazê-lo, iremos de encontro as nossas memórias arquetípicas e musculares, percorrendo em nosso universo íntimo e particular em busca daquilo que tenha uma potência, uma “verdade” que, embora ainda não esteja preche de significado, possui um lastro que sustenta o movimento ou a ação, e nos permita navegar (e depois mergulhar) em suas águas.

Chegar a esse “caminho de verdade” em uma situação de jogo qualquer já impõe suas exigências por nos colocar diante de zonas sombrias que envolvem medos, frustrações, dores físicas e emocionais, acumuladas e esquecidas (ou recolhidas) durante anos. Em nossa escolha metodológica as dificuldades se ampliavam dada a necessidade prévia de estabelecer o encontro dessa zona pela via da dança, seus ritmos e pausas, o que muito nos embaraçava e tornava o foco das atividades demasiadamente escorregadio.

Durante o ensaio nº 70, fase III de Atenas, destaco em meu caderno de montagem a alteração procedimental do programa do dia com vistas a colaborar com a percepção do ator brincante sobre a diferença entre um corpo que age e responde às suas imagens, para um corpo que inventa mundos fantasiosos. Na ocasião, retomo o princípio de divisão do corpo em ombro-cabeça, quadril, e bases, de acordo com influências de personagens do boi. A partir de uma dança livre em sotaque de Pindaré, personagem Cazumba, proponho uma sessão em que possamos verificar o nível de resposta física dentro de um *ritmo interior* e sua *brincadeira*. Em comando de jogo, afirmo que o jogador deve estar atento às alterações e experimentações do seu ritmo interior com movimentos e pausas, caso contrário poderá ser traído em seus objetivos (investigar o quadril) pelo conforto musical, já que a alteração rítmica altera significativamente a “organicidade” do movimento. Comento que o ator, após cerca de uma hora em dança livre está focado no jogo e nos comandos, tanto que cai exaurido por algumas vezes, mas sem desistir

---

<sup>36</sup> Essas três fases, em síntese, completam o sentido da construção em nosso brinquedo-treinamento, sendo a primeira correspondente aos treinos iniciais, a segunda a catalogação de partituras e a terceira, sua organização e apresentação, já transformada em novos signos.

do movimento, apegado e envolvido ao “ser” que se constrói, e manifesto “felicidade” ao vê-lo conseguir “saltar da ponta da tábua”, conforme anotações pós avaliação.

Nuno deu destaque à sua percepção de que minha mudança no procedimento do dia tenha se alterado por conta da sua dança com o Cazumba, e de fato, foi o que ocorreu. Relatou sua angústia sem saber como brincar sem a música e como realizar a experimentação rítmica sem música e com as pausas (pausa é música, já disse Marco França!<sup>37</sup>). Nuno destacou as balizas de indicação e como eu fui orientando com frases “esse é o caminho”, “é para aí que nós vamos”. Mesmo temendo uma interferência aguda no trabalho do ator, percebi que se eu não fizesse ele cairia no vazio e desistiria do trabalho. Eu estava decidido a lhe fazer “pular da ponta da tábua”, e o ajudei nessa tarefa. Nuno percebeu claramente a diferença de um corpo que age para um corpo que inventa (isso com 70 ensaios!) (AIRES, 2015).

“Pular da ponta da tábua” foi o comando imagético que construímos para orientar nossos atores brincantes, reticentes em suas jornadas, boicotadas muitas vezes por preocupações externas, vazios físicos, ou demasiadas elaborações psicológicas. Pretendia-se fazer ver a necessidade de cada jogador tomar a coragem e o impulso necessário para saltar em sua piscina de sensações e voltar para “tomar ar” junto a seus companheiros de sala ou espectadores, ou seja, nos interessava o mergulho e o retorno com a experiência para posterior compartilhamento de sua natureza interior por meio de suas ações exteriores, visíveis, esculpidas no espaço-tempo, pois só assim podíamos dar substância às nossas ações físicas.

Em formulação sobre o conceito de O Ator Compositor, Mateo Bonfitto (2011) analisa a importância das ações físicas aliadas ao trabalho com o ritmo em vários encenadores, relacionando-os ao acesso às imagens interiores. Em Stanislávski, por exemplo, acredita que a elaboração do método das ações físicas tende a considerar com maior profundidade para o trabalho do ator o recurso de “outras memórias”, ou seja, a evocação tanto das memórias das emoções quanto das memórias das sensações, dos sentidos, da memória física. Seu entendimento sobre as proposições do encenador o levam a considerar que

O ator deve buscar um fluxo constante de imagens interiores, sonoras e visuais, pois isso fixa a sua atenção na vida interior do papel. O percurso em cada ator pode ser diferente; alguns são dotados de um ouvido interior, outros de uma visão interior (BONFITTO, 2011, p.29).

Esse processo de despertar da atenção em cada ator brincante admitiu suas particularidades que não poderemos compará-las aqui por ausência dos demais diários que não tivemos acesso. Resta-nos apenas minhas lembranças esfumaçadas devido o lapso temporal entre a escrita e os últimos ensaios, e algumas anotações feitas ainda no calor da sala de ensaio.

---

<sup>37</sup> Referência ao ex-integrante do Grupo Clowns de Shakespeare, ator, diretor e compositor, que por algumas vezes ministrou oficina de iniciação teatral e música para a cena em São Luís.

Em meu corpo essas imagens foram despertadas das formas mais diversas e inusitadas possíveis, acionadas pelo cansaço extremo, pela ausência de ar nos pulmões e arrepios sentidos após ouvir uma toada; em dias de muita preguiça, sonolência e indisposição, levando-me a um esgotamento e busca de força e vontade para não sucumbir às minhas fraquezas, enfim. Na maioria das vezes se dava de olhos fechados, numa busca rítmica que caminhava do menor para o maior. Quanto maior o tempo de permanência em olhos fechados maior a certeza de estar distante das imagens, e quando as mesmas ocorriam, tratava de dinamizar ainda mais os seus ritmos e pulsos, e gradativamente abrir os olhos para a sala, ao mesmo tempo em que “iluminava” as entranhas do caminho visível pelo olho da mente. Permanecer muito tempo de olhos fechados favorecia o risco de ceder às construções fantasiosas de narrativas psicologizantes e “amolecer” as linhas de tensões físicas. As imagens disparavam-se como flashes, rápidos, breves, obrigando-nos a selecioná-los e gravá-los com o recurso corporal, uma impressão digital mínima de cada momento. Por vezes não ocorriam durante a primeira sessão de um determinado movimento, mas posteriormente, esgotando-se pela repetição, conforme sessão da etapa VI da montagem de Atenas onde, após 40 minutos de tentativas sem sucesso com outros movimentos, dou início a recuperação de sequência “dança da água”.

Nos vinte minutos restantes debrucei-me sobre a dança da água. Ontem eu comecei por ele e desisti. Hoje já estava bem aquecido e concentrado. Embora eu tentasse mover as mãos, lançando-as, percebi que o movimento se dava nos pés. Dancei bastante até que os pés e o ritmo ativassem o resto do corpo. Comecei a alterar as dinâmicas das passadas e pausas. Lembrei-me dos encantados e benzi-me na testa, nuca e peito. A cruz rasgou-me o peito como se me navalhasse. Brinquei com diversas modulações. Comecei a cantar mentalmente “eu vi chover eu vi relampiar; olhei pra cima o céu estava azul; firmei meu ponto na folha da Jurema”. O ritmo passou para Mina-Corrída<sup>38</sup> e meus pés dançaram em um quadrado. Os quadris ganharam força e os giros foram bem mais vigorosos e espontâneos. Parei o exercício por duas vezes, mas apenas para poder reiniciá-lo e recuperar as energias e movimentos (AIRES, 2016).

O registro aponta para um aquecimento e concentração que acolhem ouvido e visão interior que possibilita, inclusive, parar e retornar sem perder a conexão interna, mesmo hoje, cinco anos depois, ainda que este movimento não tenha passado pelas outras etapas do processo e nem sequer ido à cena. Contudo, acessar imagens e retornar a elas, tanto na dança quanto na cena, e conseguir materializar ao menos parte de um universo interior, ainda carece de mais alguns *calos nos pés*. Quando perguntada, em entrevista, sobre como se dava seu acesso às imagens em sala ou em cena, a atriz Dênia Correia diz que “nem sempre que queria conseguia

---

<sup>38</sup> Designação para um dos toques do Tambor de Mina.

acessar e por vezes ficava se debatendo”. Afirma que procurava se concentrar, mas “não tinha um ponto chave” e não sabe “dizer como chegar lá”. Entretanto, ao aprofundar a questão e responder se sua composição partia das partituras para as imagens ou no sentido contrário, afirma que

Às vezes eu precisava acionar as imagens pra poder chegar à partitura, pra poder vir a questão do sentimento da partitura. Então às vezes eu ia buscar as imagens pra eu poder me conectar naquela partitura, porque sempre que eu tentava ir pra partitura sem me conectar com as imagens, eu sentia que ficava uma coisa...Faltava vida, né? Então eu percebi que indo pras imagens primeiro eu buscava o sentimento e aquilo me levava pra partitura mais inteira (CORREIA, 2021).

Pensando que não sabia responder, Dênia confirma que seu caminho de conexão passava pelo mesmo caminho proposto como treinamento, ou seja, a dança, o movimento, o encontro com as imagens, a desconstrução das mesmas e composição de uma partitura, e acionamento posterior das mesmas imagens que lhe substanciaram, para que não faltasse “vida”.

O emprego musical em nossas jornadas e o reconhecimento de seus elementos como potência criativa não só reafirma aquilo que a tradição da arte do ator já havia percebido no curso da história, como também trouxe à luz o sentido de que, por meio deles: a) *imagens da experiência do passado são evocados e delineados de forma aguda*; b) *emoções associadas aos eventos do passado são revividas* (Turner, 2015). Ao chegar nesse “passo” do caminho, após compreender o sentido musical e imagético de nossa investigação, somos tomados por outra pergunta: para onde essas imagens irão nos levar?

#### 4 MATANÇA OU COMÉDIA: sacrificar, esquartejar e transformar.

*Para que seja arte, é preciso que a ideia da coisa seja representada por uma outra coisa.*

Etienne Decroux

A estrutura dramática do bumba meu boi do Maranhão se estabelece sobre um processo de rito, mito e festa que toma por base não o texto escrito, mas um conjunto de formulações orais, visuais e codificação de ações criadas a partir do cotidiano dos grupos envolvidos e das manifestações expressivas de seus modos de “ver” o mundo, que tem como referência o *discurso do desejo* que é conduzido em algumas versões pela grávida Catirina, ou de outras necessidades de discurso que vão culminar com a morte e ressurreição do boi, ou mesmo sua doença, recuperação, ou fuga. Matança ou comédia, no boi, é o momento no qual os elementos teatrais como personagens, máscaras, adereços, gestos e ações cômicas ganham ainda mais destaque em função de um conflito narrativo que se atualiza a cada ano. Segundo Tácito Borralho (2012),

“O termo “matança” incorporou-se ao vocabulário do boi naturalmente porque a peça teatral realizada durante as “brincadas” implica sempre na morte e ressurreição do boi, mesmo que estes termos possam ser mudados ou evoluído para “adoecer”, “sumido” e, em vez de ressuscitado, “levantado”, quando do “urro do boi”, momento em que o boi urra e volta a brincar” (BORRALHO, 2012, p. 60).

Ainda segundo o pesquisador, o sentido do termo “matança” também pode ser verificado nos correspondentes “comédia”, “drama”, “palhaçada”, e caracteriza-se por ser um teatro dramático que se realiza durante uma brincadeira completa, e que pode ser compreendido sob duas formas distintas: a) Matança, que corresponde à comédia, palhaçada ou drama apresentado durante as brincadas, ou; b) Morte do boi, momento em que a teatralização da morte do boi de brinquedo é realizada por meio de rituais e torna-se determinante para a finalização de um ciclo festivo que teve início nos ensaios, passando por batizados e apresentações.

No estudo intitulado *O Cômico no Bumba Meu Boi* (2007), a atriz-contadora e pesquisadora Gisele Vasconcelos reflete sobre as denominações “Auto”, “Matança”, “Comédia”, “Palhaçada ou Doidice”, apontando-os como momento da representação dramática na qual os personagens desenvolvem as tramas narrativas da brincadeira que possui o boi ou outro animal como destaque. A pesquisadora defende a escolha do termo “comédia” tanto por

remeter ao caráter cômico das exposições, ao riso e ao gênero teatral, quanto por tratar-se, segundo informante entrevistado, do termo mais antigo a ser empregado na situação.

Desta forma, se no bumba meu boi “matança ou comédia” encontram-se diretamente relacionados ao mito da renovação (haja vista que todo boi tem um ciclo que se encerra com a sua morte para que no próximo ano ele renasça ainda melhor, mais bonito e mais forte), e ao enredo dramático, optamos por denominar essa fase de nosso brinquedo-treinamento por “matança ou comédia” justamente por entendermos a necessidade de “sacrificar”, “esquartejar”, e “ressuscitar” ainda mais os movimentos originários dos passos do boi para posteriores alterações rítmicas, energéticas e imagéticas, e de organização de um enredo de ações que sirva ao discurso da montagem (que se efetiva em um “urrou”). Para nós, dá-se o momento de composição de um novo movimento pela via da “transformação” da ação física, cujo sentido interior favoreça a construção de uma narrativa imagética e textual por meio de partituras ou matrizes. Uma renovação estabelecida por meio de uma matança (morte, fim) e renascimento (riso, festa), situada *entre* o passado e o futuro.

No documentário *Sankofa: a África que te habita* (2020), dirigido por Rozane Braga, o sociólogo e jornalista Muniz Sodré afirma que “o corpo é um templo”, enquanto que em *Janelas sobre o corpo* Eduardo Galeano o coloca de forma imperativa: “eu sou uma festa”. Essas duas perspectivas lançam o corpo no lugar do sagrado, do entre, do religare da vida, transpondo-o para um mundo simbólico. Talvez por isso, alguns de nossos atores tenham entrado em conflito, num misto de dúvida, desconfiança e medo, com a possibilidade de “dessacralização do corpo da brincadeira”, já que costumamos entender que as mesmas devam ser “preservadas”, mantidas em seu sentido “original”. Ao me dar conta dessas impressões passei a me questionar: será que ao desmontar uma célula rítmica corporal existente no bumba meu boi estamos fortalecendo a existência de “desmanches simbólicos” da corporeidade brasileira e “contrabandeando” fragmentos de signos pela moeda da apropriação cultural? Seriam essas danças um corpo-templo-festa que devem permanecer intocadas?

Podemos pensar a esse respeito pela perspectiva do trabalho pioneiro e visionário de Antônio Nóbrega, que há cinquenta anos foi capturado pela intensidade e diversidade da brincadeira popular brasileira, o que modificou radicalmente o curso de sua existência (e da existência de sua família), sendo conduzido da função de músico para a de artista multidisciplinar que dança, canta, atua, toca, pesquisa e elabora uma corporeidade brasileira que está impressa nos seus espetáculos, shows, aula-espetáculo, e na estrutura pedagógica do



Instituto Brincante<sup>39</sup>. Nóbrega fortalece a ideia de uma herança cultural como patrimônio e alerta-nos para a necessidade compreender o nosso “chão cultural”, que para ele tem sido uma fonte inesgotável de “deslumbramento” e de inspiração contínua, sem que precise fechar os olhos para “o que vem de fora”. Esse mesmo chão é o que lhe exerce “fascínio” pela natureza “multidisciplinar” de seu universo, mas quando perguntado se as danças populares devem permanecer intocadas, ou sem ser reproduzidas tal qual são praticadas pelo povo, responde:

“É falsa a impressão que se tem de que a cultura popular é imutável. Na verdade, ela é muito mais dinâmica do que se pensa. Agora, o que ela precisa, é de um solo fértil para se desenvolver” (NÓBREGA, 1995, p. 67).

Entre outras obras, Nóbrega é criador de espetáculo, instituto e protagonista de filme - todos sob o mesmo título - “Brincante”, e embora eu não tenha localizado nos documentos a que tive acesso sobre o artista sua auto definição como “ator brincante”, nota-se inegável relação com o termo devido a composição de sua estrutura de criação multidisciplinar que conjuga o músico-dançarino-ator-brincante, e pela percepção dos processos formativos no mundo ocidental:

“Nos teatros-dança de outras culturas, como na ópera de Pequim, em Bali, no Kabuki, não ouve essa ruptura e seus atores têm um adestramento completo. Os atores da Ópera de Pequim se adestram na acrobacia, na mímica e no canto. Tudo isso de maneira muito conjunta, a ponto de eles não separarem essas expressões artísticas como nós, ocidentais, as separamos. Ao se referir a um intérprete no teatro hindu, não se diz que ele é um dançarino ou que ele é um ator. Eles são, ao meu ver, verdadeiros brincantes” (NÓBREGA, 1995, p. 63).

Antônio Nóbrega traça um paralelo entre *atores-dançarinos* e *brincantes*, e com isso vai de encontro à mesma percepção dos renovadores já referendados, inclusive chegando a apontar Eugênio Barba como grande influenciador de sua obra (NÓBREGA, 2010), mas sem o

---

<sup>39</sup> O Brincante é o instituto fundado por Rosane Almeida e Antonio Nóbrega, em 1992, em São Paulo, com intenção de unir o processo artístico ao pedagógico em torno da cultura popular brasileira. O instituto nasceu com o nome de Teatro Escola Brincante em uma casa na rua Purpurina, na Vila Madalena. A sede foi inaugurada com o espetáculo Brincante (1992), que foi seguido por Figural (1993), Segundas Histórias (1994) e Na Pancada do Ganzá (1996). A vocação para espaço de aprendizagem é marcada desde o início, quando em 1993, Nóbrega e Rosane ministram o curso de formação “A arte do Brincante”, que é ampliado em 1995 para “A arte do Brincante para educadores”. Em 2001, o Teatro Escola Brincante é transformado no Instituto Brincante. Anos mais tarde, em 2016, o instituto ganha uma sede nova, a poucos metros da antiga casa, onde continua com os espetáculos, shows, cursos, projetos sociais e também o Brincante Itinerante, que promove atividades em escolas, empresas e instituições. O instituto é um espaço de conhecimento, assimilação e recriação das inúmeras manifestações artísticas do país. O Brincante celebra a riqueza da cultura nacional e a importância da sua diversidade, proporcionando ao indivíduo um outro modo de pensar as relações na sociedade contemporânea. Disponível em <<https://www.institutobrincante.org.br/sobre/>>

“encantamento para o exótico” como aconteceu com a teatralidade da Europa, e sim como ferramenta de “estranhamento” para retornar ao seu lugar originário e reconhecimento de seus brincantes como atuadores-dançadores.

Em “Naturalmente: teoria e jogo de uma dança brasileira” (2010) o artista-brincante sintetiza o fruto de sua pesquisa de vida em espetáculo e DVD onde assina coreografias, bailados e direção. Em formato de aula-espetáculo que se dá juntamente com uma banda e com as dançarinas Maria Eugênia e Marina Abib, nos apresenta suas considerações a respeito de uma dança brasileira de matrizes africanas que nos deixou como herança uma enorme riqueza de signos corporais que podem ser divididas em três grandes famílias: a) dos batuques; b) dos cortejos; c) espetáculos populares ou danças dramáticas. Propõe-se a fazer um passeio por várias danças na intenção de apresentar seus “vocabulários e procedimentos” mais característicos. Dividido em quatro blocos principais, vemos demonstrações coreográficas solos, em duetos ou tríades, onde verificamos matrizes corporais retiradas do cavalo marinho, frevo, maracatu, caboclinho, reisados, capoeira, que são “deslocadas” para “outros lugares” por meio da fusão entre elas e através da alteração rítmica e de seus “temperamentos”. No diálogo com nosso trabalho destacamos a afirmação:

“As nossas danças, na verdade, são os resultados da colagem de fragmentos de dança que foram transplantadas para cá e se desmantelaram. Para nossa sorte, esse desmantelamento não foi capaz de impedir que esses fragmentos, ossos, pedaços, se colassem novamente, dando origem a novos dialetos de grande riqueza simbólica e de potencial coreográfico” (NÓBREGA, 2010, DVD).

Esse processo de fragmentação e reelaboração em dança pode ser relacionado ao estudo de Zeca Ligiéro sobre *Conceito de Matrizes Culturais aplicados às práticas performativas afro-brasileiras* (2011), quando se utiliza do Candomblé do Keto, do Zé Pilintra do Rio de Janeiro, e da Capoeira Angola para perceber semelhanças nas dinâmicas da cena e inter-relação entre os diversos elementos que compõe o processo criador que busca manter a tradição, **mas transformando-a**. Tal qual a perspectiva de Turner (1974, p. 29) que verifica que o contexto ritual dos povos Ndembo se estabelece de forma que todo objeto usado, todo gesto realizado, todo canto ou prece, toda unidade de tempo representa alguma coisa diferente de si mesmo, Ligiéro percebe que mesmo no jogo do Candomblé, onde a guerra é vivenciada enquanto drama e onde o jogo se faz mais presente no ritual, nada se aproxima do realismo (LIGIÉRO, 2011, p. 138).

Em nossa “matança ou comédia”, as noções de fragmentação e reelaboração contida nas duas referências são o ponto de partida para a questão de Turner (2015) sobre o passado e o

presente que se estabelecem numa relação musical e passam pela via da transformação em motrizes, matrizes ou partituras, para “contar” uma história de uma forma não realista, mas fundada na representação.

#### 4.1 Motrizes, Matrizes e Partituras: um passo do boi para a cena

Em seu trabalho Ligiéro questiona a aplicação sem questionamentos do termo “matriz africana” como legitimadora das produções culturais resultantes dos processos afro-diaspóricos, aponta para uma insuficiência de conceituação dada a sua diversidade, e propõe a definição de “motrizes culturais” para conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras. Assim, fundamenta sua escolha pelos termos a partir de suas raízes etimológicas:

“O adjetivo motriz do latim *motrice* de *motore*, que faz mover; é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento. Portanto, quando procuro definir motrizes africanas, estou me referindo não somente a uma força que provoca ação como também uma qualidade implícita do que se move e de quem se move, neste caso, estou adjetivando-a” (LIGIÉRO, 2011, p. 132).

Enquanto suas considerações para a palavra matriz, versam que:

“[...] pode ser definida inicialmente do latim *matrice* usada, no passado para definir o órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto, o útero; lugar onde alguma coisa se gera. É compreendida também como molde que, depois de ter recebido uma determinada impressão, em oco ou em relevo, permite reproduzir essa mesma impressão sobre vários objetos” (Ibidem).

No trabalho do Lume, dentro da perspectiva de Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla (2020), matriz pode ser entendida da seguinte forma:

“Quando é levado a experiências de fronteira dele mesmo, o corpo pode desmoronar padrões conhecidos, desterritorializar-se e, a partir desse território, reterritorializar-se de forma potente, gerando, então, formalizações singulares de cada ator que engendram virtualidades e intensidades atualizadas em *continuum* no tempo-espaço cênico que chamamos no Lume de “matriz” (FERRACINI; HIRSON; COLLA, 2020, p. 33).

Dentro de nosso brinquedo-treinamento chamamos de “matriz” todo conjunto de ações psicofísicas que nos “nos faz mover”, e onde “alguma coisa se gera”, de forma a buscar essa formalização que caminha para uma “reterritorialização”. Assim, nosso caminhar nos passos do boi assenta-se na aprendizagem dos “passos”; na alteração destes em seus ritmos; no

reconhecimento de suas imagens interiores para catalogação de seus “estados”; e organização de sequências dramáticas em função da montagem. Partimos, portanto do desenvolvimento de um trabalho pré-expressivo para a composição de nossa expressividade que se manifesta por meio de códigos de movimentos ou ações vocais que podem ser também denominadas como partituras ou seu equivalente oriental, *kata* (forma, molde, modelo, padrão). Uma das definições de partitura nos é oferecida por Eugênio Barba (2009, p. 206) em uma potente metáfora sobre forma e conteúdo:

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama no vidro, a partitura se move, palpita, cresce, diminui, está quase por apagar-se, e, imprevisivelmente, readquire esplendor, responde a cada hálito de vento, assim a minha vida interna varia a cada noite, de momento a momento (BARBA, 2009, p. 206).

As imagens e proposições de Barba convergem para o entendimento do Lume, para quem “uma matriz não é fixa”, e mesmo que ainda seja codificada e formalizada de forma singular, ela dança e se altera, diferenciando-se a cada momento.

#### **4.2 As quatro estações, Improvisações ou Aprofundamento de matriz**

Como demonstramos, a sequência do brinquedo-treinamento para montagem de O Miolo da Estória e Atenas pode ser dividida até aqui em três fases para cada sessão: 1) Ritos iniciais (que contempla todas as atividades de limpeza, alongamento, aquecimento); 2) sotaques do Maranhão (aprendizado e identificação de alfabetos corporais no bumba, experimentados com e sem música); 3) matrizes e partituras (deslocamento do boi para a cena). Após desenvolver a sequência de ritos referentes a oficina Sotaques do Maranhão e seus deslocamentos rítmicos baseados na tríade “dançar, cantar, batucar”, que corresponde ao primeiro passo de nossa caminhada em nosso brinquedo-treinamento, levando-nos a chegar a algum “rascunho de matriz”, esta fase destina-se a transformar o rascunho “em matriz”, inclusive batizando-o com um nome escolhido a critério de cada ator brincante que o coloca em um fichário de E.V.A e cartolina guache exposto na parede da sala, com indicação, inclusive, do sotaque correspondente onde o movimento foi originado.

Entre os exercícios utilizados ressalta-se *As Quatro Estações*, denominação que toma por referência duas situações distintas e complementares, organizadas somente após a estreia do primeiro espetáculo. A primeira ocorreu quando da realização da oficina “Quadro de Antagônicos” realizada em 2011 em nossa sala pelo diretor Marcelo Flecha e os atores da Pequena Companhia de Teatro<sup>40</sup>, como um experimento de curso que seria desenvolvido no norte do país durante projeto de circulação. Participei como convidado e percebi que o formato de divisão da sala em quatro quadrantes poderia servir como modelo para organização espacial da oficina Sotaques do Maranhão e Ator Brincante, destacando-se pelo fato de cada ator ter como regra do jogo a passagem por todos os quadrantes por um período de tempo regular para experimentação dos antagônicos propostos: tensão-relaxamento; dilatação-retração; mínimo-máximo; velocidade-lentidão; força-fraqueza; masculino-feminino; peso-leveza; agilidade-dureza; gueixa-samurai; contenção-expansão. A segunda se deu em razão de um breve contato com a prática da capoeira angola durante preparação para o espetáculo do grupo Xama Teatro, *A Carroça é Nossa*, em 2013, quando percebi a operacionalidade da realização de circuitos para o trabalho de grupos musculares específicos que eram chamados pelo orientador de “estações”.

Em *As Quatro Estações* dividimos a área de jogo em quatro partes que são separadas por uma linha imaginária, e indicadas pelos elementos água, fogo, pedra e ar, nas quais cada ator brincante deverá desenvolver seu “rascunho” até o momento de um batizado, ou seja, de sua nomeação “definitiva”. A atividade de caráter autônomo e individual busca levar cada ator brincante a desconstruir ainda mais os rascunhos das sessões anteriores, utilizando-se dos estímulos sensoriais estabelecidos por *ser-estar* água, fogo, pedra e ar, em períodos regulares em variações de 10 a 30 minutos em cada jornada, e realizando a “passagem” entre as estações de forma a destacar a transição de “estados” existente entre elas. Devido nossa redução na equipe de atores e atrizes para a montagem de *Atenas: mutucas, boi e Body*, os comandos externos davam-se apenas quando um ator brincante estava impossibilitado de realizar atividades físicas, ou quando eu, na condição de ator e diretor geral, sentia a necessidade de acompanhar e desenvolver algum elemento específico em cada jogador. Assim, cada um dos participantes seria o responsável por conduzir a própria pesquisa, regendo-se por orientações sobre variações rítmicas, aprofundamento de imagens interiores, alterações de dinâmicas espaciais e ultrapassagem de suas limitações físicas sob pena de esvaziar a atividade com repetições monocórdicas e sem o despertar de estados de prontidão e presença. Contudo, a

---

<sup>40</sup> Companhia de Teatro, com sede em São Luís-MA, composta por Marcelo Flecha, Katia Lopes, Jorge Choairy e Cláudio Marconcine. Constituída há mais de uma década, participou dos mais importantes festivais e projetos de circulação do país.

maioria das sessões referentes ao desenvolvimento e aprofundamento de matrizes se deu pela via de improvisações livres a partir de uma matriz específica ou a colagem de duas ou mais, de acordo com a percepção de sensações experimentadas pelo ator brincante. Como forma de situar o leitor sobre o procedimento dessas improvisações sobre as partituras ou matrizes, tomarei alguns exemplos a partir dos cadernos de montagem, vídeos e imagens de *O miolo da Estória e Atenas*.

### 4.3 O Miolo da Estória

Já sabemos da importância desse espetáculo para o desenvolvimento das bases deste trabalho e para a transformação da vida deste ator-brincante-pesquisador. O espetáculo épico em formato solo que estreou em 2010, apresenta a vida e os sonhos de *João Miolo*, operário da construção civil e brincante de bumba meu boi que tem uma vida comum a tantos outros operários: casa humilde, vida sofrida e uma enorme solidão. Mas, em meio a tudo isso, João sustenta o desejo de ainda vir ser cantador no boi onde brinca e ocupar uma posição de destaque na vida. O drama de João começa quando, não sendo aceito como cantador, decide não sair na boiada daquele ano. Revoltado, ele vai trabalhar embriagado e acaba machucando-se, precisando refazer os votos com o santo para não perder a perna. O espetáculo que apresenta o homem em conflito com a fé e suas relações sociais tem duração de 50 minutos e estrutura-se em 15 cenas que são apresentadas pelos personagens *João Miolo*, *Nego Chico*, *Cazumba*, *Curandeiro*, *Música-Narrador* e *Amo*<sup>41</sup>, considerado por este ator-autor-diretor como um dos mais difíceis dentro do processo composicional.

Dentro da estrutura dramática o Amo aparece unicamente na cena IX, e torna-se um dos pontos mais relevantes para o desencadeamento da trama por ter como tema o conflito dos desejos das personagens, sendo o de João o pedido de deixar de ser miolo para tornar-se cantador de seu grupo, e o do Amo, de proteger a sua brincadeira e ver a referida proposta como ameaça ao equilíbrio do conjunto.

Segundo registro dos cadernos, a composição da cena já havia sido determinada, colocando a personagem sentada sobre seis latas de tinta posicionadas como uma poltrona, valorizando a movimentação de seus membros superiores, tronco braços e cabeça. Com duas semanas para a estreia, as anotações dão conta de minha aflição por não conseguir realizar uma sessão produtiva para encontrar uma matriz.

---

<sup>41</sup> O chefe do conjunto. O principal cantador. Na representação é o proprietário da fazenda. Geralmente é vivido pelo dono da brincadeira (AZEVEDO NETO, 1997).

“ A cena do amo é muito difícil por sua imobilidade. O Amo em seu trono, não cede, mantém sua postura de dono. Experimentei movimentá-lo só do quadril para cima. O resultado não foi bom, mas ainda estou preso ao texto. Amanhã continuarei tentando. Tentei uma voz grave, bonita, mas falta-me o Amo interior. É esse que devo buscar” (AIRES, 2010).

Por tratar-se da primeira experiência com esta forma de montagem, percebe-se que mesmo que eu já tivesse materializado ações físicas e matrizes para os outros personagens, a composição do *Amo* ainda se confrontava com um processo de dramaturgia do ator dependente das significações textuais que se acentuavam pela limitação do espaço-jogo e espaço-corpo. A resolução da cena ocorreu em ensaios posteriores tomando por referência o objeto *maracá*, e seu manuseio realizado repetidamente em sessão em que estava acometido de grave inflamação da garganta. De pé, na sala, tomei o objeto e comecei a experimentá-lo tal como é utilizado para marcar o ritmo do boi. Aos poucos permiti que todo braço entrasse e sua dança, concentrando-me em empunhá-lo com vigor, como um cetro, deslocando-o com precisão pelo ar, valorizando sua sonoridade, ainda mantendo o máximo de imobilidade nos membros inferiores. Relacionei-o a energia “pedra” e verifiquei a face densa, carregada, em busca de um grave que corresponde em muito às vibrações sonoras dos mestres boieiros. Senti que acessei o meu *Amo* interior, superando, inclusive as limitações da inflamação.

Em sessões seguintes apliquei o texto ao movimento “maracá”, sem a utilização do mesmo, mas refazendo os caminhos experimentados anteriormente, e “pontuando” o ar com a imagem do objeto. As tensões interiores provocadas pela firmeza com que empunhava o objeto (em omissão), afetaram o registro vocal modulando-o para as caixas de ressonância do peito, com acentuada vibração dos graves, e construindo os contornos de imagem de um suposto João, sentado à minha frente, encolhido, acabrunhado e triste. No decorrer dos últimos ensaios, as mãos foram se abrindo em alguns momentos e elaborando novos conjuntos de ações como limpar, apontar, bater, mas sem desfazer-se das formas ou padrões que lhe originaram.

A cena que tem duração de seis minutos é uma das menos exaustivas do ponto de vista físico, e das mais extenuantes no que tange aos aspectos de presença e integração, exigente da invocação das memórias da sala de treinamento para materializar internamente o ambiente no qual o diálogo acontece e todas as referências de outras personagens e situações que são invocadas pelo Amo. Sua materialização foi favorecida com a introdução do figurino branco que remete uma jaqueta de obra e um capacete de engenheiro, ambos bordados com miçangas e canutilhos, referência aos bordados do boi e símbolos de poder e status dos Amos de bumba meu boi.

O miolo do boi pode ser entendido na perspectiva de Regina Prado (2007, p. 210) como aquele que não sendo personagem ocupa uma função unicamente instrumental dentro da brincadeira. Para Borrvalho (2012, p. 128-129), trata-se de um “brincante/animador-dançarino” que tem a responsabilidade de animar o boi, fazendo-o correr, brincar, dançar, dar e buscar afeto da plateia, fugir, morrer, ressuscitar, e pode ser também denominado por “alma”, “espírito” ou “mulher do boi”.

Em *O Miolo da Estória*, João Miolo é o ser errante, falastrão, viciado em álcool, apaixonado e agressivo, que para realizar um desejo rompe os votos com as santidades e precisa refazer o seu “contrato com o divino” para não perder a perna ou morrer. A composição de suas matrizes foi originada no personagem miolo nos sotaques de *Matraca (ilha)* e *Pindaré (baixada)*, aliadas a partes de movimentos do Chico e Caboclo de Pena, juntamente com a relação destes à partituras do universo da construção civil e objetos como peneiras de areia, pá, enxada, carro-de-mão, latas de tinta, colher de pedreiro, para citar os principais.

Na primeira sessão para coleta de matrizes realizada em abril de 2010, lemos:

Direcionei o trabalho de hoje em busca de matrizes para o João Miolo. Testei várias formas em sotaques da Ilha e Baixada. A que mais se aproxima do que busco foi encontrada no boi da baixada. O movimento foi inspirado no caminhar do Miolo, com passinhos ágeis e cadenciados. A forma experimentada é uma oposição a essa suavidade. Os pés não plantam totalmente no chão e ficam, junto com as pernas, em estado de tensão que os sugam para baixo. Os ombros têm um papel importante jogando o corpo cadenciadamente para os lados. O corpo, como um todo é levemente fechado, demonstrando uma timidez e resignação da personagem. Todo apoio central do movimento está na região abdominal (AIRES, 2010).

Nota-se que, nessa fase, a busca de partituras a ainda está associada a uma busca de sentido, condicionando a experiência para encontrar um “resultado” que satisfaça o encontro daquilo que é buscado. Três meses depois esta relação já aponta diferenças, ocupando-se, entre outras, na superação dos limites do corpo, cansaço, indisposição, e a busca pelo sentido de brincadeira.

“São 21:20. Acabo de passar a cena do Chico e a Cena do João. Consegui vencer o cansaço e a indisposição. Esses dois dias, dançar o miolo tem sido meu melhor aquecimento. Passei duas ou três vezes o texto do Miolo e como não estava me sentindo confortável com a movimentação da cena, voltei a dançar o miolo para brincar e perceber a movimentação do brincante. Foi bem interessante porque pude me divertir com o miolo. Fiz o movimento de reverência, andei de joelhos, sacolejei o boi<sup>42</sup> freneticamente” (AIRES, 2010).

---

<sup>42</sup> Nesse caso, refiro-me não ao boi de brinquedo, mas ao carro-de-mão utilizado pelo personagem como um boi objeto, e usado em sala como parte do treinamento da dança do personagem.



O conjunto de ações físicas do brincante miolo compreendem o comprometimento de toda sua estrutura corporal (bases, centro do corpo, tronco, cabeça e mãos suspensas acima dos ombros), conjugando-se num misto de vigor e leveza, numa série de movimentos circulares. Por conta disso, a anotação o aponta como benéfico no ponto de vista do aquecimento, e por dele ter sido originadas outras matrizes que formaram partituras como *Andar* (reverência a sua forma base que mantém certa tensão nas pernas com objetivo de provocar um efeito extracotidiano); *Joelhos ou Ajoelhar* (referência ao momento sacrificial do boi nos ritos de matança, utilizado em cena para o momento em que a personagem faz uma prece dirigida a São Pedro para que as chuvas não desmoronem seu barraco”; *Lixo* (referência ao passo base com a utilização de uma enxada que lhe gera apoios em desequilíbrio); *Pinotar* (referência aos pinotes realizados pelo boi no ritual de matança, onde busca fugir do laço e do mourão sacrificial. Em cena é utilizado em atitude de espanto provocado por um trovão).

Este conjunto de matrizes ou partituras juntamente com outras que não constam dessa listagem constituem a frágil (e também potente) estrutura de ações do espetáculo e que se desdobraram em outras ações que denominamos como “ramificações de matriz”, ou seja, as subpartituras de cada ação. Em entrevista realizada no ano em curso com os demais participantes do processo de criação de Atenas; mutucas, boi e Body, coloquei a seguinte questão: **Vocês participaram de um processo que já havia sido experimentado em O Miolo da Estória. Como vocês relacionam o que era visto e mostrado neste espetáculo ao que era “buscado” em sala de treinamento para a nova montagem?**

Para o ator Nuno Lilah Lisboa o resultado de O Miolo da Estória “namora” exatamente com o que era buscado em Atenas, embora, antes de entrar no processo tivesse uma percepção diferenciada, julgando que o processo de O miolo se construía em estágio mais avançado do que o que foi constatado quando passou a treinar conosco. Comparando o que assistiu ao que experimentou, foi diagnosticando a “imaturidade da proposta” que ainda estava em construção, mas que mesmo assim, mantinha bases claras e objetivas do que pretendia alcançar. Segundo suas percepções:

“Eu acho que se você assiste O Miolo, você vai dizer sim, que O Miolo é o resultado do processo de preparação do ator que foi relacionado à Atenas. Então, não tem como dizer que não. Só que, o que eu percebo, é que o processo de Atenas é um processo muito mais maduro do que, talvez, fora antes, o processo do Miolo, que ainda tava assim na fase de desenvolvimento, de experimento, ainda” (LISBOA, 2021).

Mesmo que não tivesse participado de processos anteriores de treinamento, o ator verifica a relação dos procedimentos de nosso brinquedo-treinamento, alterando sua percepção

sobre sua estrutura quando passa a praticá-la e nos ajudar a organizá-la e experimentá-la em nova montagem.

A atriz Dênia Correia responde afirmando que teve a oportunidade de assistir ao espetáculo *O Miolo da Estória* algumas vezes e também de participar de alguns ensaios durante a montagem, levando-a ao processo de Atenas com alguma noção do objetivo a ser investigado. Aponta que ao ver o *Miolo* é possível verificar as referências de partitura, de vigor físico, onde o corpo fala com uma certa presença por meio das formas de andar, das expressões faciais, levando-a a identificar que um espetáculo é a continuidade do outro. Entretanto, Dênia Correia faz uma ponderação bastante significativa ao dizer que “uma coisa é assistir, mas aí, experimentar, é outra coisa”. Em sua resposta podemos destacar o seguinte trecho:

O *Miolo* deixa muito presente essa questão física do corpo do brincante. E aí, quando a gente chega em Atenas, a gente busca esse corpo. E aí, muito de assistir o *Miolo* e presenciar como foi o treinamento e a construção, eu sabia que o objetivo de chegar em Atenas era “aquilo ali”, era aquele resultado. O corpo do brincante que era pra tá ali. Então, tem muita ligação de um com o outro. (2021).

Pela percepção do que presenciou, a atriz tomou como indicativo de meta a ser alcançada em procedimentos de montagem o corpo dos brincantes, ou seja, as formas e energias que também despertaram tanto as minhas inquietações e desejos, quanto dos demais artistas-pesquisadores que aqui referendamos. Ainda que a estrutura procedimental em *O Miolo* estivesse imatura e em formação, o seu produto apresentado, o seu “resultado”, deixava claro que os passos seguintes deviam caminhar por “aquilo ali”.

Este “aquilo ali” também pode ser compreendido simplesmente numa perspectiva de colagem de ações físicas, matrizes ou partituras, mesmo para quem está acostumado com o universo corporal dos atores-brincantes do universo das brincadeiras populares. O ator e colaborador Leonel Alves comenta suas impressões ao assistir *O Miolo da Estória* pela primeira vez:

Aí, quando eu fui pra assistir o espetáculo eu fiquei observando, assim, e aí identifiquei de imediato alguns desenhos...alguns desenhos que eu... A princípio, pra mim, pareceu recortes, colagens...Matrizes que tu pegava de determinados personagens com seus “cacos”, vamos dizer assim, e fazia colagens dentro do roteiro, dentro do texto, dentro da dramaturgia lá da encenação. A princípio, pra mim, era isso, mas depois com o processo eu percebi que era além disso. Era mais do que isso (ALVES, 2021).

E aprofunda sua questão que se revelou durante a transposição do seu lugar de orientador de dança popular para ator-brincante-pesquisador, implicado nos desafios de superação de suas

dificuldades e construção de um processo de investigação de si, não somente exterior, formal, mas interior:

Aquela história de ‘sacudir do maracá do Amo’: o que essa repetição vai me trazer? O que essa repetição vai me provocar, e onde isso vai me levar? Enfim...Então foi aí que eu fui entender: não cara, não é apenas uma colagem! Há uma investigação, mesmo que para quem esteja assistindo pareça, assim, uma coisa: mais é tão simples! (Ibidem).

O aspecto da repetição e a questão “onde ela poderá nos levar” acabou se tornando uma fala recorrente em nossas sessões, e aqui nos limitaremos a relacioná-la às percepções de um espectador que assistiu ao espetáculo em algumas sessões e o escolheu como objeto de estudo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão.

Em *O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento – o espetáculo O Miolo da Estória* (2021), Raylson Silva da Conceição propõe um estudo analítico a partir de sua experiência com a obra ocorrido no ano de 2013, colocando-se no espaço *entre* de sujeito e pesquisador, relacionando suas zonas de trânsito entre acadêmico e ex-funcionário da construção civil como ajudante de pedreiro, que se percebeu atravessado pelo contexto das temáticas apresentadas pela peça. Segundo o pesquisador, a experiência lhe provocou um estado de imersão tão amplo que por alguns momentos não se dava conta se estava na sala de espetáculo ou no canteiro de obras, revivendo junto com a personagem, seus momentos de trabalho, angústias e sonhos. Raylson Conceição debruça-se analiticamente sobre a peça, pontuando os aspectos da atuação, música, relação com os objetos e iluminação, e considera os processos de composição atoral como pontos chave da proposta estética.

“Lauande fez uma imersão na dança do bumba meu boi para então recortar sua noção de ritmo e encontrar o ritmo interno dos brincantes. Ele percebe o quanto a noção de ritmo, de musicalidade, está inserida dentro das composições de ações do ator. Com isso, as construções de suas personagens estão pautadas primeiramente nas personagens do bumba meu boi, de onde se originaram suas ações através do ritmo ou ações dançadas, como o próprio Lauande chama, dilatando-as no tempo, inseridas nas dinâmicas de aceleração e desaceleração na sala de treinamento” (CONCEIÇÃO, 2021, p. 82)

O pesquisador compreende a importância do ritmo em nossa proposição cênica e refere-se ao termo “composições de ações do ator” que nos reporta a Bonfitto (2011, p. 143) quando diz ser “aquela que imprime inexoravelmente uma experiência” sendo verdadeira porque não expõe as razões de sua escolha, mas deixando apenas rastros, e de Ferracini (2020, p. 49) para quem “é na capacidade de composição que o ator pode ampliar sua potência de ação”. Com estas impressões e depoimentos, portanto, percebe-se que a despeito de toda fragilidade

processual contida nas bases de nosso brinquedo-treinamento no curso da primeira montagem, ele foi capaz de nos orientar durante o processo de criação de um espetáculo e, ao invés de sugerir respostas, levantou novas perguntas e desejos que viabilizaram a montagem de Atenas: mutucas, boi e Body, ainda no ritmo da desmontagem do boi e de suas personagens.

#### **4.4 Atenas: mutucas, boi e Body**

O terceiro espetáculo de minha “Trilogia do Boi”<sup>43</sup> foi desenvolvido em seis fases que se estenderam de 2011 a 2017, ano de sua estreia, e podem ser conferidas em trabalho final de graduação deste pesquisador. A montagem realizada em formato processional para três atores brincantes foi financiada pelo Governo Federal por meio de seleção no Prêmio Funarte de Teatro Myrian Muniz 2014. De autoria de Igor Nascimento<sup>44</sup> em parceria com este ator brincante, trata das relações cotidianas da fictícia Vila de Atenas. No centro da trama está *Rosário* (Dênia Correia), responsável pelo bordado do principal festejo da comunidade, casada com o comerciante *Pedro* (Nuno Lisboa) e mãe de *Mateus* ou “Body” (Lauande Aires). Revoltada com as atitudes desta para com ela e seu filho, Rosário resolve desobrigar-se de uma promessa e impor um castigo à Vila não entregando o bordado da festa. A encenação híbrida cruza referências realistas, simbólicas e construtivistas e coloca o espectador em variados espaços, numa estética que busca novos olhares sobre as cidades e as sucatas materiais e humanas que estas produzem.

O processo de “coleta de matrizes” desse espetáculo torna-se fundamental para pensar, sob o ponto de vista do ator brincante, estruturas de composição do trabalho atoral, nesta fase que durou 170 ensaios. Em princípio três atores se revezariam em papéis femininos e a atriz Dênia Correia atuaria especificamente como coreuta e cantora. Contudo, lhe foi solicitado que realizasse todas as etapas do brinquedo-treinamento, o que lhe possibilitou construir sequências de matrizes que ainda não sabíamos “se” e “como” seriam utilizadas, diferente de como operamos em *O Miolo da Estória*. Retomo ao meu caderno para traçar um paralelo com a entrevista concedida, e verifico que no ensaio 57 datado de 20 de fevereiro de 2017, decido

---

<sup>43</sup> O segundo foi *A Carroça é Nossa* (2013), que embora tenha sido criado a partir do enredo, musicalidade e visualidades do *bumba meu boi*, não executou todas as etapas do brinquedo-treinamento “O ator brincante nos passos do boi”.

<sup>44</sup> Doutor em Artes da Cena (Instituto de Artes - Unicamp). Mestre em Sociedade em Cultura (UFMA), turma 2015, dissertação em dramaturgia, processo de criação textual e teatro colaborativo. Possui graduação em Letras - Francês pela Universidade Federal do Maranhão (2011). É diretor de teatro, dramaturgo e roteirista. Sua linha de pesquisa tem foco em dramaturgia do texto, processos colaborativos e escrita criativa.

orientá-la em uma sessão para trabalho exclusivo da personagem Rosário, depois de uma semana parada por conta de lesões no ombro.

“Continuamos no boi de orquestra até que a atriz chegou a um movimento que foi desenvolvido sem música. O movimento com os braços em cruz para o alto levaram Dênia ao extremo cansaço e lágrimas. Pedi que repetisse e retomasse esses lugares. Ela o fez. Em seguida, sugeri que trabalhasse os movimentos Filho Morto, Olha a faca e Mãos de Deus. O trabalho me levou a concluir que a melhor solução que temos é Dênia fazer a Rosário. Suas matrizes nos dão mais respostas que qualquer uma que eu tenha feito. Dênia é muito sensível, mãe, envolvida emocionalmente em uma situação similar ao *Body* e isso poderá favorecer o sentido de *verdade na cena*” (AIRES, 2017).

A sessão do dia deslocou todo o formato da encenação, que acabou sendo salva pela “não-atriz”, em seu primeiro contato com uma montagem teatral e com um treinamento. Isso não quer dizer que o processo não teve outras crises, que a atriz não tenha “brecado” em várias sessões, chegando mesmo a sofrer por sentir-se um fardo ao projeto. Tanto que no ensaio 66 exclamo sobre a ausência de autonomia que tem comprometido o trabalho com as matrizes, levando-nos a desperdiçar 260 horas de trabalho sem que saibamos respirar, andar, pisar, deslocar pela sala ou lançar uma bolinha para um colega, assim como no ensaio 100 escrevo sobre a “descelebração dos 100 dias”.

Durante a entrevista Dênia comenta o quanto foi difícil fazer e dizer sim para a personagem Rosário, em razão da falta de técnica, de experiência, e do medo que sentia ao “se meter numa coisa que não ia dar conta”, que não era seu campo profissional e com o qual não tinha contato. E reitera que, por isso, acabou se apegando mais naquilo que ela tinha para oferecer à personagem, o que denominou de “questões humanas”, como o fato de também ser mãe, mulher moradora de uma comunidade pobre e por estar, relativamente, ligada a questões de conflitos de mãe e filho presentes no sofrimento de uma tia e um primo “Body”. Afirma que foram estas questões “que foram lhe levando para junto da Rosário”. Ela comenta o conjunto de suas matrizes já elaboradas que comentei acima.

“Inclusive, na cena final do espetáculo, que é a parte em que ela enterra o filho, e que ela vê os pedaços do filho, é uma parte que me emocionou muito quando eu consegui trazer como partitura, porque é a lembrança dele que vinha na minha cabeça. Eu via o rosto dele, eu via o sofrimento da minha tia com relação àquilo, e aquilo foi mexendo comigo e eu fui trazendo aquilo, e até hoje eu ainda me emociono falando (emocionasse), porque é uma cena muito difícil. Porque era como se eu estivesse sentindo o sofrimento dela, querendo buscar e querendo juntar os pedaços do filho, sem poder” (CORREIA, 2021).

O depoimento da atriz nos sugere aproximação às reflexões de Ferracini sobre o treinamento na perspectiva do “atleta afetivo” para quem o corpo é um conjunto de partes que

o atravessam e que nas dinâmicas de suas interações “intensivas e extensivas”, compõem e recompõe sua singularidade, levando o ato de “treinar” para uma “intensificação da capacidade de afetar e ser afetado como recriação poética do corpo macro e microscópicos cogitados nessa relação afetiva”(Ferracini; Hirson; Colla, 2020, p. 42-45).

Dentro deste trabalho, cuja exigência podia ser determinada por esse estado de “afetar e ser afetado”, embora houvesse uma inclinação para minha atuação como Rosário, acabei experimentando e construindo sequências de ações que se relacionavam imageticamente (interior e exterior) ao personagem Body, que tínhamos por certo que seria realizado por Leonel, tanto pelo conjunto de suas matrizes quanto pelo seu biótipo pequeno e franzino que se “encaixava” num perfil adolescente.

A sequência que tomo por exemplo inicia-se com a matriz “Quebra-quebra”, seguida por “Mãos de Pedra” e “Asa”, que correspondem aos ensaios de número 4, 5 e 14, respectivamente. O primeiro surge no movimento de sacudir o maracá no sotaque de Matraca, transformado em ações de empurrar e praguejar, levando-me a lançar os joelhos ao chão em uma ação-vocal estridente. O segundo foi originado no sotaque de boi de zabumba numa atitude de “empurrar os braços” que se tornaram enrijecidos na altura do rosto e alteraram a face por conta da pressão empreendida. O terceiro foi originado no personagem Índia, do boi de matraca, em sessão que não passou pelas “quatro estações”, mas cujo objetivo foi manter a alteração rítmica e estar atento para não cair no “vazio”. Destaco que esta partitura pressionou o externo do plexo, mas “não me levou a sensações mais fortes, talvez, porque decidi trabalhar de olhos abertos”. Apresento a descrição das matrizes de forma sintética para que possa demonstrar sua alteração e composição em ensaio de número 36, onde o conjunto torna-se batizado por “Novo Asa”, mesmo que sua necessidade de adequação ao personagem Body só tenha surgido a partir do ensaio 57, após a saída de Leonel.

O extenso relato torna-se aqui necessário por sua abordagem em vários pontos que até aqui comentamos, e também por demonstrar que em Atenas já estávamos mais atentos aos detalhes dos registros que se davam tanto de forma escrita, imagética e em audiovisual.

O treino de hoje foi ainda menor que o de ontem (02:30) e quase que não ocorria por conta de disciplina. Mas foi bastante eficiente. Após o trabalho de preparação física sugeri que andássemos pela sala e utilizássemos o chão. Seguimos até o deslocamento livre. Até esta hora eu estava frio e sem saber ao certo como proceder no aquecimento. Reuni, então, todos os arquivos de treinos técnicos, e pedi a Dênia que fizesse “O chamado”, com alguns desses movimentos. Meu descanso seria no “morto”. Dênia efetuou os comandos mas deixou o tempo do morto muito longo. Retornar foi ficando cada vez mais difícil pela falta de oxigênio e resistência, mas fui sentindo-me mais inteiro. Acho que brinquei uns seis minutos. Quando sentei para comandar para Dênia (amo), meu corpo explodiu de energia e me senti bem aquecido e energizado. É como

se de fato acionasse algo. Foi muito bom perceber e sentir. Dênia estava exausta logo nos primeiros trinta segundos. Mantive-a no jogo por quatro minutos e o seu corpo já não estava respondendo de forma íntegra. Ela disse que se sentiu aquecida. Combinamos, então, que eu iria trabalhar as matrizes “Asa, Pé de Galinha e Mãos de Pedra”, enquanto ela anotava e, se quisesse, fizesse alguma orientação. Comecei pelo movimento “Asa” e de saída alterei sua caminhada/deslocamento, tirando-lhe o passo da ponta dos pés para o pé inteiro do Cazumba. Os braços e os ombros ampliaram a dor e comecei a soltar sons que se avolumaram até chegarem aos gritos. A respiração ficou profundamente alterada e a pressão lateral das mãos ficou maior. Maior também foi ficando a imagem do Cazumba que obstrui a passagem do Body. A dor tomou conta do meu corpo a ponto de me jogar no chão, mas, sem desmontar a matriz. Eu estava muito consciente e vivo apesar da dor e do cansaço. Fiquei revisitando as melhores imagens e os melhores registros até que cai no chão sem forças. Respirei um pouco e refiz um pouco até cair novamente. Lembrei-me do som do berimbau gravado por Marquinhos Carcará<sup>45</sup> e pedi a Dênia que buscasse o celular. O estudo do movimento com a música ficou mais intenso e consegui voltar às matrizes básicas aliando-as ao movimento “Pé de Galinha”. A ideia inicial era trabalhar três movimentos em trinta minutos, mas concentrei-me apenas em um. Iniciei o movimento Pé de Galinha, mas meu corpo já não estava tão presente. Ainda assim, destaco o tempo do “farejamento”, que foi muito íntegro e muito sutil. Fiquei apenas quinze minutos na atividade e encerrei a sessão. Eu já estava pensando e o exercício ficando num campo formal e sem vida. Senti falta de um orientador para me ajudar no trabalho.

Ainda sem saber que caberia a mim a representação do Body, meus pontos de orientação, concentração, e construção de imagens interiores se baseavam no “bloqueio e obstrução do Body em fuga”, o que posteriormente transformou esse conjunto de ações e imagens no momento em que o Body é caçado, cercado, apedrejado, morto, esquarterado, e as matrizes estruturaram outros sentidos, mas mantendo suas potências originais, seus fluxos de vida.

Entre algumas questões que podemos recorrer para pensar nossa prática com matrizes e partituras gostaria de trazer dois exemplos. O primeiro deles datado de 18 de novembro de 2016, encontro 9 da a fase VI, em que Nuno nos lança uma questão nos primeiros instantes do treinamento: “quantas partituras um ator precisa para construir um espetáculo?”

Essa questão de ordem quantitativa não dá conta das especificidades de cada criação, tampouco, de responder aos processos estruturais da construção interior de cada ator. Se, por um lado, um volume considerável de dezenas ou centenas de partituras poderá resultar numa “filtragem” que qualifique as ações, acredito também ser possível que com uma unidade possa se dar um determinado projeto, a depender do que será realizado e das “ramificações” ou subpartituras que dela serão advindas.

As notações do caderno apontam uma resposta: “vai depender de quantas o ator colecionou e quantas soube aplicar ou deixar funcionar no espetáculo”. Nota-se que, pela nossa experiência em cena ou como espectador, as construções substanciadas pelas partituras,

---

<sup>45</sup> Músico percussionista que participou das gravações do CD Pé de Tamarino, de Dênia Correia.

retornando à Barba, só poderão fazer sentido se estiverem prenhes de uma chama que é variável a cada noite, pois reage aos “sopros de vento” de cada sessão. Tomando-se, por exemplo, O Miolo da Estória, destaco que o espetáculo primeiramente foi feito para depois ser analisado, ou seja, primeiramente apliquei-lhe as ferramentas que eu dispunha, buscando uma operação prática na qual a utilização de matrizes e partituras eram testadas em sua funcionalidade de ação e significação, para a partir disso, humaniza-las dentro do contexto.

Em O Miolo da Estória não ultrapassamos 20 matrizes, e em Atenas, mesmo num processo tão demorado, esse número não foi alterado consideravelmente, pois deve-se tomar em conta a diferença entre o que é produzido nas fases de treinamento e o que é efetivamente célula integrante da estrutura de cada personagem, levado a cena final.

O segundo exemplo nos é apresentado por Leonel no ensaio seguinte da mesma fase: “como vamos separar as nossas matrizes? Quem seleciona e quem decide? Como fazer para não conduzir a matriz para o local errado?”

Não encontrei anotações no caderno para responder essas perguntas, mas elas nos levam a questão da autonomia do ator, da sua ética e seu princípio criador que é a autogestão e a liberdade. Em entrevista, Jesser de Souza aponta a autonomia do ator como aquilo que “é capaz de realizar por si só o seu trabalho, um ator independente” (Ferracini; Hirson; Colla, 2020, p. 150). Nesse caso, a separação ou seleção das matrizes precisa ser realizada pelo próprio operador ou ator-brincante, pois ele é o ser “entre” o real e o imaginário, “entre” a memória e a lembrança, “entre o passado e o presente”, e o “entre” que manipula, equaliza, e subverte sensações e emoções que são compartilhadas consigo e com os outros (atores e público), por meio do afetar e ser afetado. Penso que somente o “ator decidido” terá a sabedoria de escolher sobre o melhor conjunto estrutural de ações que serão reorganizadas, desmontadas, diminuídas ou acrescentadas, posteriormente por um terceiro. Neste caso, munido deste olhar interior dilatado, vivo e atento, a única forma de conduzir uma matriz para um “lugar errado”, será sabotando seu fluxo vivo interior, cativando-a nas superfícies dos clichês cotidianos, pois o ator-mergulhador sabe que a energia que ele precisa se encontra no fundo, e ele terá de correr riscos!

A seguir, apresento notação do caderno na qual debruço-me em reflexões na madrugada do dia 04 de janeiro de 2017, motivadas por um vídeo disponível no YouTube sob o título: “Arte em torno – torneado de columna em madeira”. Na ocasião, aponto-o como um vídeo para demarcar o trabalho do ator com as matrizes.

O referido vídeo mostra um senhor de cerca de 60 anos. Ele está em sua oficina a trabalhar uma tora de cerca de 3m de altura e 0,50m de diâmetro que está num torno. Ele aciona o torno e, com uma barra de ferro, começa a dar as primeiras “cavucadas”



na tora para aparar-lhe as pontas. A força do atrito é gigante e em dado momento a barra de ferro que ele empunha nas mãos quebra a ponta. Ele continua. Gira o torno e aparar. De pouco em pouco, lasca em lasca, a peça enviesada começa a ganhar contornos cilíndricos, mas ainda há muito para lapidar. Ele continua até que seu formato fique uniforme. Após essa fase muda-se as ferramentas para aprimorar a forma e a cada nova girada do torno vê-se um tronco mais uniforme. O senhor troca as ferramentas e entalha o tronco de forma bem mais sutil até que apareçam as formas arredondadas de uma coluna. Por fim ele as lixa apenas deslizando as mãos sobre a peça em movimento.

Para mim assim deve ser o trabalho do ator nesse processo de criação através de matrizes. Pega-se um tronco bruto e emprega-se a força necessária para repeti-lo, repeti-lo, repeti-lo e retirar suas camadas em excesso até que ganhe forma em unidade. E continua-se trabalhando com outras ferramentas (jogos, estímulos) até que o movimento/ação se harmonize por inteiro. Trocam-se as ferramentas para o trabalho mais sutil em busca de sensações e sentimentos ocultos. Por fim dá-se o polimento que a cena deseja.

É a arte pelo esforço com foco na delicadeza. A matriz é o tronco bruto. Tronco é a parte do corpo onde está localizada a coluna vertebral, e por conseguinte, onde o movimento deve nascer.

Esta pequena notação foi realizada algumas horas após o ensaio nº 36 da etapa VI (montagem) e, de certa forma, torna-se síntese da experiência do grupo e dos lugares reconhecidos naquele momento e aponta, em passos, nossas considerações sobre a importância que deve ser dada às matrizes, e o cuidado com sua “lapidação” para que se constitua em “obra”, nascida da coluna e capaz de acessar os conjuntos nervosos de outrem.

## **5 URROU: o levantar da experiência à expressão em performance ou brincadeira em busca de presença.**

*Com o tempo, passei a definir o treinamento como o jardim secreto do ator.*

Roberta Carreri

O Urrou do Boi demarca o momento de superação da vida sobre a morte, quando o boi, após receber o auxílio de um pajé, um ou doutor, recupera-se dos ferimentos empregados por Pai Francisco ao lhe tirar a língua, ou ressurgir de seu desaparecimento, completando o ciclo mítico da renovação. Neste capítulo reuniremos os passos mais significativos de nosso caminhar junto ao bumba meu boi com base na observação no vídeo-demonstração O Ator Brincante nos Passos do Boi, gravado em 26 de junho de 2019 na sede da Pequena Companhia de Teatro, em pleno período de atividades boeiras. O registro foi realizado por ocasião de intercâmbio entre este artista brincante-pesquisador e o Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (RN) durante etapa do Projeto de circulação *Boi Vagamundo*, com a finalidade de pesquisar as manifestações populares com foco no boi (nos estados do Rio Grande do Norte, Pernambuco e Maranhão, e no Peru, Equador e Colômbia) para estruturação do Boi Galado, boi teatral dos artistas potiguares.

A escolha deste vídeo como parte desta pesquisa se justifica por sua capacidade de apresentar, de forma sucinta, todo o conjunto de procedimentos que estruturou o brinquedo-treinamento que mostramos, o que possibilita relacioná-lo a buscas de princípios comuns e de estruturação de uma corporeidade brasileira. Assim como os momentos de apresentação dos espetáculos, a demonstração completa o sentido da experiência vivida em sua expressão performativa e, neste caso, retomamos a última fase da experiência verificada por Turner em Wilhelm Dylthey, ou seja, a de que “uma experiência nunca se completa verdadeiramente até se expressar”. Deste modo, o vídeo em questão, expressa o nosso *Erlebnis*, ou “aquilo que foi vivenciado” em nosso brinquedo.

O vídeo-demonstração O Ator Brincante nos Passos do Boi tem duração de 58 minutos e mantém a mesma estrutura que originou os espetáculos O Miolo da Estória, Atenas, e A Carroça é Nossa, monografia e esta dissertação, isto é, a partir de seis principais partes do enredo do boi como guarnecer, lá vai, licença, matança ou comédia, urrou e despedida. Nele, este ator brincante utiliza-se de projeção, máscara de Cazumba, badalo de boi e um bastão para a narrativa procedimental e apresentação das atividades desenvolvidas que, em razão de já termos comentado parte delas, deslocaremos aqui apenas aquelas referentes ao Urrou, ou

seja, que se levantaram como jogos, exercícios técnicos, de aquecimento, ou de transformação de matrizes, que serão descritos a partir de agora.

## **5.1 Brinquedos-treinamento**

### **5.1.1 Morto X Vivo**

Esse brinquedo de aquecimento tomou por base a brincadeira de mesmo nome, adaptando-o para a integração de demais personagens do bumba meu boi. O brinquedo inicia-se com o deslocamento dos jogadores pela sala, dotando a todos eles com o poder do comando “morto ou vivo”. O comando “vivo” é destinado a autorizar a caminhada pelo espaço, em andamento pré-estabelecido, enquanto que o comando “morto” determina o momento de pausa em decúbito dorsal. À medida que avançamos, incluímos no lugar do “vivo” o nome das personagens do boi, que devem dançar sua partitura base de forma instantânea, tornando-se “morto-Chico”, “morto-Caboclo de Pena”, morto-Miolo”, etc. O poder do comando foi distribuído a todos para solucionar o número reduzido de participantes e, também, exercitar a autonomia, a noção de grupo e prontidão, já que tanto para a posição “morto” quanto para “vivo/personagens” a regra estabelece execução no menor tempo possível. Nessa sessão os personagens “vivos” foram escolhidos entre aqueles que compõe o sotaque de matraca da ilha e foram comandados por uma integrante do grupo Clowns de Shakespeare.

### **5.1.2 Bastão do Índio**

Brinquedo com função de aquecimento e aprimoramento da atenção utilizando-se como a referência a fusão de jogos com bastão e a movimentação base do personagem Índio dos bois de sotaque da baixada ou Pindaré. Concentra-se no deslocamento cadenciado com os joelhos levemente flexionados, tórax aberto e acento nas marcações dos pés. Em uma das mãos deve-se segurar um bastão de vassoura para substituir a lança utilizada pelo personagem. Os atores brincantes deslocam-se aleatoriamente pela sala atentos aos princípios de respirar, olhar, deslocar, lançar e receber, sem que percam a dinâmica dançante do Índio e nem desfaçam a firmeza do centro de seu corpo. O brinquedo-treinamento pode acontecer com recurso de música gravada, executada ao vivo, ou simplesmente pela marcação sonora-vocal da célula básica de acentos rítmicos.

### 5.1.3 Compra de Jogo

Brinquedo de aquecimento utilizando-se, principalmente de personagens do boi de matraca da ilha, destinando-se ao mínimo de três atores brincantes para acionar as partituras de Chico, Miolo e Rajado. O centro da roda é ocupado pelo Miolo e pelo Chico, que estabelecem uma brincadeira segundo suas partituras originais, enquanto o Rajado brinca sua partitura num círculo que envolve os outros dois. Em cada ciclo de tempo aleatório, o ator brincante que está no círculo maior assume um dos papéis do centro e troca de lugar “comprando o jogo do outro”. A compra deve obedecer uma percepção geral do brinquedo e romper com apegos ou confortabilidade nas ações. Deve promover um fluxo constante, em uma busca de prazer que se estabelece nas variações e nas surpresas.

### 5.1.4 Entrega de Chifres

Brinquedo-treinamento desenvolvido sobre as partituras do personagem Vaqueiro dos bois de sotaque de Zabumba com foco no deslocamento dos corpos segundo as matrizes que dançam ao mesmo tempo em que realizam giros sobre o próprio eixo e possuem um certo balançar. Destinado para realização com dois ou mais atores brincantes com recurso de música gravada ou executada ao vivo. Tal qual o bastão que comentamos anteriormente, cada participante deve passar aos demais atores brincantes um chifre de boi contendo líquido, atento para não esbarrar e nem derramar, alterando seus planos enquanto gritam “Êquiô, hei”.

### 5.1.5 Desconstrução de matrizes

Em um círculo, um grupo de atores brincantes demonstra os movimentos referentes a cada personagem, escolhidos aleatoriamente. Cada participante entra no círculo por vez e demonstra, em pouco tempo, uma matriz. Assim que sai, o centro do círculo é ocupado imediatamente por outro jogador com outra matriz, que não poderá ser repetida, mas buscada em outros sotaques. Ao final da rodada, os jogadores começam a desconstruir as matrizes que assistiram, “arremedando” o que viram no corpo do outro e apropriando-se de sua intenção. Ao assistir a matriz apresentada, agora transformada, o jogador que apresentou o primeiro movimento deverá incorporá-lo, exagerando ainda mais o exagero apresentado pelos demais participantes.

### 5.1.6 Dança livre

Utilizada como aquecimento, treinamento de dança e como forma de criação objetiva a partir do movimento específico de um ou vários personagens do bumba meu boi. Dependendo da matriz, sua energia e os processos de acionamento de imagens interiores, esse brinquedo pode eliminar outras etapas já descritas em capítulos anteriores.

### 5.1.7 Corifeu

Brinquedo realizado em grupo e destinado para aprendizado e apropriação de matriz de outro jogador, mas nesse caso, não como foco de reprodução, mas como compreensão de um corpo coletivo, como uma unidade. As sessões normalmente partem de uma sequência de ações e seu deslocamento em bloco triangular no qual os corifeus vão sendo alternados a cada ciclo. Este brinquedo só pode ser executado depois das etapas de coleta e aprofundamento de matrizes do bumba meu boi.

### 5.1.8 Caboclo de Pena

Sequências de saltos e giros realizados de forma individual, coletiva, em duplas ou trios, com uso ou não de estímulo musical, utilizados como condicionamento físico, flexibilidade e presença. Atividade normalmente combinada com demais brinquedos-treinamentos do Caboclo de Pena descritos anteriormente.

### 5.1.9 Caminhada sem pena

Brinquedo-treinamento para fortalecimento de pernas e centro do corpo com foco na potencialização da energia central onde cada ator brincante realiza uma caminhada com joelhos afundados e braços acima dos ombros, com ou sem apoio de bastões. A caminhada tem por objetivo manter o corpo em bloco e evitar a alteração do quadril durante cada passo dado. A atividade deve ser mantida em ritmo andante ou lento, e promover uma linha de forças contrárias ao estabelecer uma oposição que puxa as mãos para cima enquanto a base afunda para o chão.

#### 5.1.10 Cazumba

Execução de danças em formato livre ou com pausas, com foco na circularidade exagerada do quadril. O movimento deve acompanhar os eixos de rotação e translação, ou seja, girar no próprio eixo enquanto gira no grande círculo em sentido anti-horário. O Cazumba foi o personagem escolhido para orientar os exercícios do centro do corpo, guiando-nos pela concentração em seus vetores mais acentuados como umbigo, quadril e sacro.

#### 5.1.11 Treinamento Miolo

Dançar o miolo em seus variados sotaques e realizar sessões com braços acima da linha dos ombros, com ou sem apoio de objetos (normalmente bastões, cadeiras, pandeirões ou carros-de-mão). Assim como o Cazumba, este brinquedo-treinamento trabalha a circularidade em todos os planos, bem como noções de vigor e leveza estabelecidos por movimentos de ataque (chifrar, chicotear, dar coice) ou fluuabilidade.

#### 5.1.12 Galinha Doida

Movimento que pode ser desenvolvido de forma individual ou coletiva com base no personagem caboclo de pena. Cada participante deve executar sessões de deslocamento linear ou circular com o caminhar característico da personagem composto de passos acentuadamente acelerados e friccionados contra o chão, utilizando-se de giros sobre o próprio eixo, cujo objetivo é movimentar as penas da vestimenta. Em nosso caso, busca-se, além da construção de um alfabeto corporal particular, o fortalecimento dos grupos musculares inferiores e compreensão da centralidade corporal.

#### 5.1.13 Caminhada de Orquestra

Brinquedo-treinamento desenvolvido a partir da personagem burrinha do sotaque de boi de orquestra. Compõe-se de deslocamentos com cadência em compasso ternário e série de mini saltos que devem manter o máximo de distância entre o ponto de partida e de chegada, em ritmo acelerado. Cada ator brincante deverá manter a maior velocidade possível dentro de um limite de tempo, e deslocar-se com alteração dos braços (para cima, para baixo, na linha dos ombros, etc). A atividade pode ser realizada em grupo ou duplas de competidores.

#### 5.1.14 Trincheira

Série de movimentos do sotaque de orquestra que toma por referência o bailado das Índias e Vaqueiros. Perfilados, os atores brincantes deslocam-se pela sala em cadência dançante, preferencialmente com uso de recurso musical. O brinquedo tem por objetivo desenvolver a resistência física e promover aquecimento coletivo.

#### 5.1.15 Burrinha correndo

Brinquedo que toma por referência a personagem burrinha dos sotaques de matraca e orquestra. A partir do movimento de “domar a burrinha” onde as mãos concentram-se na correia do animal enquanto o centro do corpo mantém atitude de avançar e recuar, propõe-se o trabalho de eixos e vetores com foco no desenvolvimento de deslocamentos objetivos conduzidos pelo centro do corpo em bloco. Este brinquedo possibilita explorar o recurso das giratórias e a percepção dos desequilíbrios de cada eixo.

#### 5.1.16 Giratórias

Sequência de exercícios com giros originados no Caboclo de Pena e Miolo (de orquestra ou matraca) com a finalidade de dilatação da percepção espacial, resistência, fortalecimento e ampliação dos lados do cérebro, e abertura de canais energéticos. Atividade realizada em solo, duplas ou grupos na qual cada ator brincante desenvolve um conjunto de giros em cada personagem (miolo ou caboclo) de acordo com sua matriz característica (no caso do miolo os giros orientam-se pela rotação segundo a manipulação do boi, acima dos ombros, enquanto os caboclos giram com foco no rodopio dos capacetes). Os giros obedecem a sequência de 8, 6, 4, 2, 1, que correspondem ao número de voltas de 360 graus em torno do próprio eixo. O quantitativo de voltas é falado pelo ator brincante durante a atividade, que os realiza para a direita e para a esquerda sem efetuar pausas, até a contagem 1/1, ou seja, os últimos giros para cada lado.

#### 5.1.17 Vaqueiro de ferrão agachado

Atividade para fortalecimento de membros inferiores e ampliação de capacidade respiratória que toma por referência o personagem título do sotaque dos bois de zabumba. Os atores brincantes utilizam-se de deslocamento com agachamento que pressiona o quadril sobre

as pernas, o que gera um estado ainda maior de atenção por conta do desequilíbrio do corpo. Pode ser realizado com ou sem bastão e o ritmo fica a critério do operador.

#### 5.1.18 Travessia de Caronte

Brinquedo individual ou em grupo destinado a mostra das partituras coletadas nas Quatro Estações. Realizado em caminhadas longas, em retas ou diagonais, trata da delimitação do espaço onde a mostra acontece, e busca ser espaço de novos acessos de imagens e energias. Espaço destinado para conduzir a matriz da morte (despedaçada) para nova vida, preche de sentido na fase dramatúrgica.

#### 5.1.19 As sete notas

Atividade com foco da dinamização do ritmo das ações dos atores brincantes a partir de sete estímulos estruturantes. O exercício busca, de forma objetiva, orientar o intérprete para o campo da ação. Como no estudo musical, o jogador deverá sair de uma nota só e evitar “mascar o mesmo chiclete”, ou seja, repetir-se em seus clichês sem avançar na pesquisa. As dinâmicas pesquisadas foram: Ritmo- velocidade, andamento, pausas; Duração – curto, médio, longo; Intensidade – suave, vigoroso; Temperatura – frio, quente, gelado, morno; Tamanho – grande, médio, pequeno; Fluência – livre ou bloqueada; Qualidade – água, pedra, fogo, ar. Tornou-se um dos mais complexos e necessita de um comando externo para maior aplicabilidade.

## 5.2 Reflexões sobre o conjunto de práticas

Esse conjunto de práticas procedimentais de treinamento e criação juntamente aos espetáculos desenvolvidos desde 2009 dão materialidade e concretude a nossa ética artística e se manifestam unicamente por uma necessidade de expressão, e vão de encontro às percepções de Turner (2015, p. 16) ao afirmar que Dilthey utiliza-se do termo “Ausdruck”, que ao pé da letra significa “expremer, extrair”, para dizer que a “experiência” é um processo que “extrai” uma “expressão” que a completa por meio de uma “performance”. Neste caso, o termo performance, tomado de empréstimo do francês “parfournir” (completar, fazer completamente), torna-se a finalidade da experiência, que demanda ser compartilhada e comunicada em termos inteligíveis com outros seres humanos. Tomados por este princípio, a performance de demonstração registrada em vídeo serve para sublinhar que aquilo que me “expremeu” durante



anos após observar o brincante em pagamento de promessa, percorreu uma trajetória de passos que estruturaram um caminho capaz de responder a algumas perguntas e levantar outras tantas.

Dentro da Antropologia da Experiência a performance ocupa uma posição de essencialidade tanto nas conceituações de Turner quanto de Richard Schechner que, juntamente com Brooks McNamara, nos aponta uma gama de possibilidades para pensar o termo.

Performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais (SCHECHNER; MCNAMARA, 1982 apud LIGIÉRO, 2012, p. 10).

Este termo de difícil definição, como vimos, pode ser encontrado desde ritualizações animais até as performances da vida cotidiana manifestadas em celebrações ou mesmo nos papéis sociais, profissionais, familiares, em danças, ritos, e (até mesmo!) em manifestações espetaculares. Da mesma forma como os processos rituais que nos referimos até aqui, este capítulo cumpre uma jornada cíclica, pois, ao abordar a questão da experiência pela via da expressão que se completa em performance, nos orienta a retornar à figura de Geovane Correia, “Bomba”, cuja atividade brincante (performer) de caráter ritual, estética, política, sociológica, histórica, étnica e atemporal continua a fazer sentido em nossas buscas pela corporeidade do ator brasileiro em face às motrizes e matrizes culturais que nos atravessam e nos afetam. Desta forma, torna-se importante delimitar que, dentro do momento da “expressão” em Turner, a fase que aqui denominamos “urrou” não será por nós chamada de performance, mas brincadeira, aparando-se nos preceitos da etnocenologia, que busca no conhecimento e instrumentalização do artista e pesquisador brasileiro uma formação e afirmação de manifestação anti-etnocêntrica.

Armindo Bião defende que ao tratar do corpo em cena é função dos etnocenólogos encontrar outras palavras que atendam às suas necessidades, e que diferem daqueles que atendem à performance, pois só assim poderão evitar confusões “epistemológicas e metodológicas”. Apresenta, portanto, um conjunto de palavras que visam contribuir para a construção de um léxico próprio para o campo de pesquisa das quais podemos citar teatralidade; espetacularidade; estados de consciência; estados de corpo; transculturação; matrizes estéticas; alteridade; identidade; identificação; diversidade; pluralidade; reflexividade; objeto; sujeito; trajeto; projeto. Para o autor

[...] para designarmos o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma – ou arte espetacular -, nós podemos usar palavras como aquelas usadas pelos próprios

praticantes dos objetos de nossos estudos, quando se autodenominam de ator, dançarino, músico, brincante, sambador, artista, por exemplo, de certo preferíveis a outras palavras, já sugeridas, como performer, actante, ator-dançarino ou ator-bailarino-intérprete (BIÃO, 2011, p. 355).

Torno, portanto, a reafirmar que nossa expressão se traduz em brincadeira, ou melhor, num brinquedo-treinamento organizado e compartilhado cujo objetivo destina-se a desenvolver técnicas de aquecimento, resistência e superação física; promover estados de presença, prontidão ou brincadeira; compreensão rítmica e musical; acessar canais energéticos por meio de giratórias, bases e eixos do corpo; elaboração de técnicas com foco na repetição, precisão e ampliação do espaço (interno e externo) dos atores brincantes, mantendo forte interação transcultural com aquilo que foi denominado por “Comportamento Restaurado” (SCHECHNER, apud BARBA; SAVARESE, 1995) ou “Princípios que Retornam” (BARBA, 2009).

Os princípios que subscrevemos na demonstração assentam-se na busca de uma corporeidade brasileira, foco de alguns artistas que citamos, e que são apresentados de forma organizada por Joana Abreu (2010) a partir da observação de práticas presentes na cultura popular (principalmente no bumba meu boi, cavalo marinho, tambor de crioula e cacuriá), identificados como Repetição; Presença e Integração; Precisão e Risco; Superação dos Limites do Corpo; A Relação com o outro e o Improviso; A Relação como espaço; A Relação entre base e eixo do corpo; e Ritmo e Musicalidade. Ainda que não seja indicado pela autora uma ordem de importância em sua análise, e nem tampouco a mesma tente encerrar nesses exemplos todas as possibilidades que se manifestam nas brincadeiras populares, sua pesquisa serviu como importante guia de nossas observações e reflexões no curso deste trabalho, não só por ter se dedicado a pesquisar um conjunto de técnicas presentes em nosso cotidiano popular como por ser uma das poucas a pensar as zonas de “espaço entre” o teatro e o bumba meu boi, numa perspectiva do treinamento e transformação ou recriação. Tais princípios se cruzam tanto nas brincadas dos brincantes nos terreiros quanto no brinquedo-treinamento da demonstração ator brincante, considerada por nós como uma “apresentação”, que segundo Joana é também uma forma de treinamento.

Podemos ampliar a ideia de treinamento teatral se considerarmos que este se apoia em três elementos distintos: a memória, o conceito de vivência e o conceito de virtualidade. Ao treinar, busca-se uma vivência, ou seja, uma experiência que fica introjetada no consciente daquele que treina, guardada na memória do seu corpo. Essa memória/experiência permanece no corpo de forma virtual, ou seja, como algo que existe, mas não está atualizado. No momento da brincadeira ou da cena teatral, essa memória, essa virtualidade, passa por um processo de atualização. Uma atualização é sempre uma recriação, uma repetição em recriação, nela o passado vem até o presente

e se atualiza. Nesse caso, a própria apresentação é uma forma de treinamento (ABREU, 2010, p. 132).

Penso que se durante as oficinas realizadas em meio a projetos de circulação eu já tivesse estruturado a memória/experiência dos passos básicos de nossa caminhada como aqui apresentamos, poderíamos ter evitado muitas dúvidas, descaminhos, e trilhado por proposições mais objetivas, pois a própria demonstração indicaria os “lugares” a serem alcançados e ainda promoveria um diálogo com manifestações de cada localidade, dando um sentido ainda maior na investigação corporal de cada participante. O mesmo teria ocorrido dentro das investigações da própria sala de trabalho, o que nos pouparia tempo e energia durante a “elaboração de si” estabelecido pela via da repetição e reatualização. Contudo, torna-se improdutivo pensar num “atalho” para tais proposições haja vista que, dentro de uma perspectiva de natureza etnocenológica, o “trajeto” que construímos só encontra sentido nesse caminhar errante, que faz o caminho ao andar.

Ao chegar a esse ponto cabe levantar uma questão sobre o destino a ser dado ao material que conseguimos organizar. Afinal, para quem ou para quê há de servir esse conglomerado de passos mancos, construídos na periferia da cena brasileira? Como eles, surgidos no centro da cena ritual espetacular e deslocados dos assentos religiosos, podem conduzir processos metodológicos eficientes capazes de extrapolar as linhas divisórias de um próprio grupo? Ou ainda, retomando a questão levantada por Leonel, o objetivo é fazer teatro ou bumba meu boi?

Pensaremos sobre este assunto a partir da experiência/vivência do baiano e soteropolitano Augusto José da Purificação, que viveu entre 1962 e 2013. Mais conhecido como Augusto Omolú, foi um dos fundadores e professor da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, e também diretor artístico e coreógrafo do Balé Folclórico de seu estado. Com formação em dança e clássica e experiência em nos mais variados gêneros, foi colaborador por vinte anos (entre 1993 e 2013) do grupo dinamarquês Odin Teatret, dirigido por Eugênio Barba. Durante os anos de 2003 e 2013 realizou uma série de espetáculos e seminários fora do país construídos a partir da Dança dos Orixás. Em entrevista concedida a Julianna Rosa de Souza (2013), Omolú comenta sobre o processo de construção de sua dramaturgia em sua expressão orientada pelos deslocamentos de uma corporeidade que transita dos terreiros de Candomblé para a cena teatral.

Omolú foi criado dentro dos terreiros e desde os oito anos já havia sido confirmado ao orixá Ogum, período que coincide com suas lembranças em que costumava imitar a manifestação nos corpos dos adultos. Anos mais tarde sua prática como bailarino clássico e moderno começou a lhe incomodar, fazendo-o sentir-se como um corpo que executa o

pensamento de um coreógrafo, mas que não tem espaço para acrescentar o que é seu, deixando-o como um “boneco” ou um “robô”. Entretanto, o trabalho com o Odin o fez pensar a dança e o movimento sob outra perspectiva e reafirmar (reatualizar) sua prática e suas proposições criadoras.

Então eu comecei a trabalhar a dança dos orixás com dança clássica, com a dança moderna. Isso eu já fazia antes, em oitenta e três [1983] em um curso livre que eu criei no Teatro Castro Alves [TCA] que tinha este objetivo: juntar técnicas com o movimento dos orixás e criar uma técnica brasileira, talvez um estilo brasileiro. Eu dava o nome de “dança afro contemporânea brasileira”. Era um pouco o movimento dos orixás, com uma pirueta, uma contração de Martha Graham e fui desenvolvendo outras coisas. Eu criei um grupo “CHAMA” também, o qual mostrava todo este trabalho pesquisado. Eu e Armando Pequeno. E pronto. Então, esse contato com o Barba foi um leque de possibilidades que me veio (OMOLÚ, apud SOUZA, 2015, p. 240).

Nota-se que, seguindo o próprio “Chamado”, o sentido de pesquisa e criação de uma técnica brasileira apontado por Omolú caminha junto às pesquisas que aqui referendamos em Antônio Nóbrega, Tácito Borralho, Grupo Peleja e seus sambadores, Joana Abreu, Lume Teatro, por exemplo. É nesse encontro com o corpo e o movimento popular em transformação e reatualização de sua técnica que, mesmo chegando décadas mais tarde, propomos caminhar junto e seguir trilhas já existentes com horizontes mais definidos para a arte de ator, mas sem deixar de abrir as próprias estradas.

Sobre a importância desse “abrir”, ainda que em outro contexto, retomo a vivência de Augusto quando solicitado por Barba para dançar os movimentos dos Orixás ou revelar características das entidades e da relação destes com os devotos. Omolú revela que num primeiro momento, até mesmo por uma questão de proteção física e espiritual, manteve-se com certa resistência, segurando sempre as solicitações por entender o Candomblé como religioso e sagrado, entregando somente aquilo que lhe era permitido. Com o avançar dos processos e dos contatos passa a compreender que essa zona de transição não está ferindo os valores da religião, mas pelo contrário, está contribuindo para os valores do Candomblé por meio do desenvolvimento de uma linguagem.

O movimento é também de uma linguagem universal. Ela pertence a uma religião, mas ela também é uma arte enquanto movimento. E isto também é visto na Índia, em Bali, então, porque também o orixá não buscar dentro desse movimento uma qualidade ou até um estilo próprio para o que eu pensava naquela época. Porque quando eu estava trabalhando, eu sempre trabalhei dança clássica, dança moderna, mas eu sentia uma necessidade muito grande de ter uma técnica especificamente nossa brasileira. Por que eu tenho que ficar o tempo todo estudando algo que não faz parte da minha cultura? (Ibidem).

O pequeno texto transcrito da entrevista ultrapassa os aspectos visuais da leitura e parece saltar aos gritos, atijando por meio das vibrações dos ossículos martelo, bigorna e estribo, os conjuntos nervosos que acordam este corpo para as imagens que me fizeram levantar as perguntas que essa escrita, minimamente, tenta responder (ou perguntar mais ainda). A determinação e ousadia do artista traz ainda, no mínimo, dois aspectos que embora não venham ser aprofundados neste trabalho não podem ser negligenciados, ou sequer mencionados. O primeiro refere-se às inquietações do bailarino negro que, embora seja detentor de habilidades no estilo clássico, rompe com os padrões de uma formação eurocêntrica em busca de uma corporeidade brasileira que lhe preencha de sentido, ainda que a mesma (posteriormente ao início de suas formulações) tenha sido construída por técnicas transculturais organizadas por europeus como o conceito de Antropologia Teatral. A segunda diz respeito a utilização da corporeidade de matrizes e motrizes negras postas à serviço de um artista e pesquisador negro, que, nas entrelinhas de sua entrevista, revela confrontos de ordem implícita especialmente no seu espaço de convivência do terreiro. Destaco essa questão para que possa perguntar: será que não teria sido mais fácil se a “tradução” dessa corporeidade fosse legitimada pela experiência de um pesquisador branco e estrangeiro, dotado de um saber além-fronteiras e com possibilidades de “difusão” e “beneficiamento” de nossa riqueza corporal? Embalado pelos sons das marés que me chegam do atlântico ousei questionar ainda: será que se a pesquisa que por ora apresentamos em vez de O Ator brincante: um brinquedo-treinamento nos passos do boi fosse denominada The actor-player: a playing-training on the ox's steps, ou da mesma forma os espetáculos O Miolo da Estória (The brain's story), Atenas: mutucas, boi e Body (Atenas: horseflies, ox and goat) e A Carroça é Nossa (The cart is ours) teríamos passado uma década de anonimato em nosso estado, sem um tostão de incentivo das esferas municipais e estaduais, ainda que com os mesmos títulos em português tenhamos circulado todo o país?

Lançadas essas provocações volto-me para observar a relação de inquietude de Omolú e compará-las com aquelas que favoreceram a criação de nossos espetáculos e, posteriormente, de um brinquedo-treinamento que busca sintetizar uma expressão por meios de cinco movimentos da experiência, que nos empurra para a questão central surgida no ato de observação do miolo na roda do boi: a alteração de seu estado corporal, de consciência, e o transe.

## 5.2 Pensando sobre a presença

A lembrança que guardo comigo ainda hoje do miolo Geovane em pagamento de promessa é de um ser mergulhado em ato sacro e profano, de fé e festa, na qual um homem negro em meio à multidão foi capaz de reunir, de uma só vez, todos os princípios categorizados por Joana Abreu. Ele abriu uma roda em meio à multidão presente na capela de São Pedro, e ampliou as divisas entre o centro e a borda do boi, numa relação espacial que convidava a interação com outros por meio de estruturas pré-determinadas e pelo improvisado. Suas ações davam-se de forma coordenada pela musicalidade do conjunto e por impulsos movidos segundo dinâmicas de um ritmo interior. Sua relação com o boi-objeto evolvia-lhe num jogo exigente de precisão e risco para si e para terceiros, jogo este que, impulsionado pela repetição, provocava a superação dos limites de seu corpo, dilatando seu estado de presença e integração, culminando num misto de grito, prece, choro e embriaguez. Esse estado alterado de corpo e de consciência foi responsável pela geração da energia que contagiou o terreiro no ano 2000 e me fez mudar de rota na vida ao perguntar: quem é esse homem, o que ele faz, o que ele come e, principalmente, o que ele sonha?

“Bomba” explodiu no meio do terreiro e os olhos daquele mundo (ainda que parcialmente) voltaram-se para o epicentro de vida que se deixava compartilhar numa presença dotada de uma ou várias potências de energia, tornando-se objeto de desejo acessar tais fontes em meu corpo para um posterior compartilhamento em cena, e ao lembrar esse instante de encontro sou convidado a visitar outras das minhas primeiras lembranças e interesses nesse ser que se ocupa do “entre”. Para além das formas de brincar que comentamos em nosso guarnecer, lembrar do “Bomba” e “ouvir” Augusto Omolú me faz acessar o mistério dos corpos com alteração física e de consciência em minhas visitas aos terreiros de Mina e nas incorporações de minha mãe ou vizinhos do bairro do Coroadinho.

Eu tinha por volta de sete anos quando em meio a uma madrugada de celebração em um tambor de Mina vi que o “terreiro” do centro de uma pequena casa de taipa (ou pau a pique) era preparado com folhas de uma palmeira espinhosa que no Maranhão chamamos de “tucumzeiro”. A entidade que montou o “cavalo” do sexo feminino, cantava e dançava sobre as folhas estendidas ao chão, num bailado vigoroso que obedecia a cadência dos tambores e toque do ferro, até lançar-se ao chão em rotações horizontais com o tronco em decúbito dorsal e ventral em dezenas de voltas. Depois vi algumas senhoras atendendo aquela mulher que, ainda em transe, possuía pequenas manchas de sangue em suas belas vestes de tons claros. Não sei se

ouvi na hora ou dias depois que a mulher estava tomando uma surra devido alguma falta com a entidade, mas soube também que a mesma não ficou com sequelas oriundas dos espinhos que lhe cravaram.

Depois vieram mais tantas “sessões”, “passagens”, “incorporações” que traziam olhos revirados, gritos exuberantes, corpos tremulantes e retorcidos, vozes diferenciadas em escalas muito graves, muito agudas, ou num médio agradável e imponente, corpos em desequilíbrio e vigorosos giros sobre o eixo (e garanto não estar falando de nenhum culto neo pentecostal!). Mas todo esse fascínio, medo, encantamento ganham outro sentido (inclusive de credibilidade) quando essas percepções de alteração de estados de corpo e consciência eram observadas no corpo de minha mãe, que eu convivía (e felizmente convivo e ainda observo) nos rituais cotidianos e extracotidianos do “quartinho de segredo”.

A estreita relação dessas influências em minha forma de “me expressar” para a vida podem ser verificadas em nosso brinquedo-treinamento tanto na forma de nomear uma jornada de trabalho (sessão), quanto no fato de manter em nossa sala a imagem de São João e São Pedro, vez em quando com uma vela acesa. Destaca-se ainda hoje o fato de eu não cruzar as pernas enquanto um ator está em ação na sala de trabalho para não “cortar as energias” (tal como aprendi com minha mãe), e na busca por um ser que dá vazão a outras potências e fluxos de vida, rompendo fronteiras de espaço e gerando atenção e interesse.

Para Patrice Pavis o ato de ter presença no corpo implica em “saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente” (PAVIS, 2011, p. 305). Valendo-se do pensamento de alguns encenadores como Barralt, Decroux, Grotowski e Barba, aponta algumas balizas, cuja origem estaria ligada a uma comunicação corporal direta segundo a qual a presença seria “um bem supremo” que é possuído pelo ator e sentido pelo espectador. Pode também ser compreendida como o momento do presente, e aqui me parece que não se refere apenas a uma noção de temporalidade, mas de entrega, doar-se. Outra noção refere-se ao fato de que a presença está contida numa gestualidade de impulsos universais e arquetípicos, mas que nem sempre se dá através de características físicas do indivíduo “presente”, mas sob a forma de uma “energia irradiante” que é capaz de produzir efeitos no espectador antes mesmo que o ator tenha agido ou falado. Por fim, e não menos importante, aponta que ser presente é “nada apresentar” ou seja, aquele que representa sua própria ausência (Ibidem).

Nesse sentido, os princípios desenvolvidos nos brinquedos-treinamentos listados no início deste capítulo tinham por função preparar o corpo de nossos atores brincantes para

acessar essas formas de comunicação direta. Por meio de superação de nossas limitações físicas (como nos exercícios caboclo em saltos, caminhada sem pena, burrinha correndo, por exemplo) esperava-se condicionar o corpo para adquirir um estado de totalidade segundo “a presença e integração”, chegando a esse “bem supremo”, e posteriormente, fazê-lo, quem sabe, emanar uma “energia irradiante” como dos brincantes durante uma brincada.

Mas será que para além de um treinamento afetivo esses exercícios de alto impacto e vigor físico com acumulados saltos, giratórias e repetições não estavam nos conduzindo apenas para uma potência atlética e mais esportiva que artística?

Dentro dos pressupostos do Teatro Pós-dramático, Lehmann (2007) reflete sobre o “paradoxo da presença” a partir da percepção da relação que se estabelece entre o esporte e a atividade teatral, chegando a postular que a produção de presença não deva ser compreendida como “mimese ou representação”. Nessa perspectiva, ele contrapõe a prática do ator do teatro moderno, distanciado do público, ao acontecimento esportivo medieval, onde o atleta não ignora o público, mas interage com ele. O autor ampara-se no pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht para quem a presença relaciona-se ao “trazer às coisas ao alcance, de modo que possam ser tocadas” (GUMBRECHT, 19998, apud LEHMANN, 2007, p. 235). Dessa forma, não seria a nossa prática, fundada no acesso de imagens interiores como demonstrados a partir da Oficina sotaques do Maranhão e As Quatro Estações (entre outros), para recondução exterior que se materializavam em matrizes, formas de compartilhar essas coisas que estão do outro lado? Lehmann nos ajuda a pensar segundo o paradoxo da presença.

Se há um paradoxo do ator, há antes de tudo um paradoxo de sua presença. Recebemos os gestos e os sons que ele nos dá não simplesmente como algo que vem dele próprio, da plenitude de sua realidade, mas como elemento de uma situação complexa, que por sua vez não pode ser resumida como totalidade. O que deparamos certamente é uma presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma copresença objetiva referida a nós – mesmo que não seja essa a intenção. Por isso já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou se somos nós, os espectadores, que primeiramente a produzimos (LEHMANN, 2007, p. 236-237).

Segundo o paradoxo apresentado o estado de presença já não seria aquele reunido por Pavis, encerrado na perspectiva do indivíduo atuador, performer, brincador, por não se tratar de uma matéria física, palpável, mas de uma situação complexa co-produzida entre estes e os espectadores, numa via dupla de interações. Essas considerações nos conduzem ao pensamento da presença na perspectiva teórico-prática da produção brasileira pesquisada no Lume.

No livro *Práticas Teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos* (2020), organizado por Renato Ferracini, Raquel Scotti-Hirson e Ana Cristina Colla, temos uma



aprofunda e importante abordagem sobre os aspectos da presença cênica. No capítulo intitulado Martín, Ritornelo e Presenças, Ferracini constrói uma narrativa afetuosa sobre o ato de pôr o filho pequeno para dormir, o que lhe proporcionou algumas considerações sobre a presença articulada ao conceito de Ritornelo em Deleuze e Guattari. Das questões por ele destacadas encontramos pontos de convergência com os procedimentos adotados em nossa metodologia, o que amplia significativamente, dentro de uma epistemologia da experiência, os cinco pontos que até aqui nos guiaram segundo a perspectiva de Turner. O ator-pesquisador encontra, no complexo conceito de referência musical e cíclica, três momentos que também podem ser denominados de pontos de errância ou ação, e que aqui pontuamos.

O primeiro deles trata de um “ponto de orientação ou ação direcional” que permite um ponto de referência, a exemplo da música que, exemplificada dentro do contexto de preparação para o sono de Martín, é apontada como favorável a tranquilidade do mesmo em face ao escuro, indicando-a como “cartaz” ou “placa” de uma expressão. Fundamentando-se nos autores, “são essas qualidades expressivas ou matérias de expressão (placas, cartazes) que ‘entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão ‘expressar’ a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com meio exterior das circunstâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 124, apud FERRACINI, 2020, p. 54).

Nesse caso, nota-se que o primeiro ponto de orientação segundo a narrativa Martiniana está diretamente conectada ao nosso primeiro ponto de orientação e referência no qual a música, como demonstrado, tornou-se a ação direcional que nos permitiu certa tranquilidade, necessária ao apaziguamento do espírito frente a escuridão de um processo que até aquele momento não nos mostrava a luz no fim do túnel.

O segundo momento está relacionado a “invenção de uma dimensão, uma ação dimensional”, fundada na geração de um território, entendendo que “é sempre uma expressividade que faz o território”. Ferracini destaca que

Há nessa territorialização uma ação de seleção, eliminação, extração, para que as forças desse plano traçado resistam e não sucumbam novamente ao caos, e para isso são muito importantes, segundo os autores, os componentes (placas, cartazes, matérias de expressão) vocais, sonoros, ópticos, visuais e certamente poderíamos acrescentar a essa lista as ações físicas (FERRACINI, p. 54).

Neste ponto as considerações de territorialidade convergem para a delimitação de nosso objeto de estudo no campo etnocenológico do fenômeno espetacular do bumba meu boi e todas as influências que se originaram a partir de visualidades, sonoridades, dramaturgias, aprendizagem e corporeidades. Todos esses elementos, forjados numa “seleção e extração” de

parte dos brinquedos populares, direcionam-se para a seleção extração do processo de composição de suas matrizes e partituras codificadas.

O terceiro momento é destinado a pensar quando o território se abre para “forças cósmicas”, como uma fissura para “outra região” criada pelo próprio círculo, como uma tendência a abrir-se para o futuro. Nele, destaca a importância da improvisação como forma (ou fio) na condução ao outro mundo e “confundir-se com ele”, ao mesmo tempo em que “improvisa outros modos de existência”.

Nota-se que a sequência “ponto de orientação”, “ação dimensional” se completa com o sentido de “improvisação” como fissura ou fio que conduz a outro mundo e, neste ponto, coincide com nossa sequência em que as dramaturgias em expressão (performance em Turner e Schechner, brincadeira em Bião) colocam a presença na transposição de mundos.

A partir desses três momentos, Ferracini consegue elaborar a trajetória do espaço “território-sono” de seu filho que são guiados ritornelicamente sobre os territórios-planos “direcionais”, “dimensionais” e de “ação”, os quais nos possibilitam abrir caminhos para novas formulações em nosso brinquedo-treinamento segundo os aspectos da territorialidade, compreendendo agora que “não é o território que determina as matérias de expressão, mas o seu contrário”, já que

Todos os territórios possuem em sua formação sua potência de desterritório. Não há territórios fixos e imutáveis. Desta forma, qualquer linguagem poética ou mesmo quaisquer técnicas, treinamentos, construções cênicas, ou mesmo ações físicas codificadas têm dentro de sua própria formação a desterritorialização, a abertura para o cosmos (Ibidem, p. 57).

Dentro desse contexto, em que a ação deve estar assentada em aspectos múltiplos na fusão território-desterritório-reterritório, sem privilégio para qualquer um deles, é o corpo do ator que passa a ser percebido sob a ótica Espinosiana de “afetar e ser afetado”, definindo-se pela co-ligação de suas partes que tornam o “estar em presença” não mais um atributo individual e localizado no “chamar a atenção do público”, mas numa promoção de efeitos de presença construídos em uma “porosidade relacional”.

Outra questão fundamental que nos é apresentada refere-se à associação entre “ter presença” e “ter vida”, que por muitas vezes anotamos nos cadernos e até comentamos aqui e outros capítulos. Nas ponderações de Renato, embora considere a presença como um “serestar” (termo que nos embala pelo sentido musical do ritornelo e às serestas executadas nas madrugadas boêmias como poesia em deslocamento à serviço da vida), ter vida em presença não deve ser confundida ou entrecruzada com um misticismo cênico, amparando suas

formulações a uma série de outros pensadores. De forma objetiva, podemos ter uma elaboração da definição de presença na seguinte afirmação.

A presença, no campo das artes presenciais é uma força gerada na ontogênese da criação em ato poético. Ela tem uma não forma, é incorpórea virtual e só se gera no acontecimento poético cênico. Tem caráter espectral, experiencial, e, portanto, não se reduz à lógica, à organicidade ou a uma síntese de consciência, mas ao mesmo tempo, por ser empírica, experiencial e imanente, não se vincula ao transcendente, ou ao místico, ou a uma certa metaverdade cênica ou humana (Ibidem, 67).

A partir da elaboração deste painel conceitual em torno do estado de presença, passamos a compreender que durante muitos anos fui guiado pela busca de uma presença estática, instalada no corpo de atores, performers ou brincantes, como detentores de uma chama fixa, permanente e sem riscos de apagamento. Por um lado, esse pensamento foi bastante produtor, pois nos levou a entrar em movimento na busca de desenvolvimento dos princípios que atizam e mantêm essa “xama”. Numa reconsideração territorial que certamente guiaremos nosso brinquedo-treinamento de agora em diante segundo os preceitos aportados em uma multiterritorialidade, retomaremos os processos de treinamento ético e afetivo do trabalho sobre si não mais buscando as ferramentas para nos fazer ter aquela luz, que imaginei ser de propriedade exclusiva de Geovane. Neste novo momento demarcado por essa pesquisa acadêmica, nossa prática caminhante seguirá em busca do mesmo encontro que me afetou, e nessa porosidade relacional, estabelecer encontros e trocas que possam ressignificar vidas por meio de uma presença-vida que se constrói em um ato conjunto, na brincadeira do ator-espectador.

## **6 DESPEDIDA: considerações finais para voltar mais bonito**

*É verdade que um caminho é válido tanto quanto outro, mas somente se é percorrido até o fim.*

Eugênio Barba

Essa pesquisa dedicou-se a caminhar seguindo os passos do boi maranhense, rico, diverso, pulsante e vivo, ao mesmo tempo em que procurou descobrir-se da “barra” dos processos anônimos produzidos no âmbito da cena teatral de São Luís, dentro do contexto de uma (ou duas) companhia (s). Por vezes o caminhar do boi e do processo nos levou por trilhas de difícil acesso, desorientando nossos pontos de referência. Por outras, fomos levados a navegar, e quando julgávamos manter as rédeas dos ventos e ondas como quem adestra um cavalo, éramos lançados ao fundo de águas agitadas, recorrendo às crenças e habilidades olímpicas para emergir e tomar ar.

Utilizamo-nos desta para compartilhar nossa elaboração processual e vivência segundo preceitos da Antropologia da Experiência, que foi decisiva na estruturação da escrita final, que buscou utilizar-se das próprias referências internas como registros em cadernos de encenação, vídeos e entrevistas com os atores, para dialogar com os teóricos da cena, para com isso, ampliar o “descouramento” das intimidades da sala de treinamento. Entre questões que se revelaram por meio desta gostaria de me despedir em dois pontos.

O primeiro é que durante muito tempo venho afirmando entre amigos ou mesmo em rodas de mediação de espetáculos, palestras, que não fui eu que escolhi o teatro, mas que este me escolheu. A explicação simplista, de certa forma até fazia algum sentido, mas sem que eu percebesse, me colocava num lugar privilegiado e de excelência, fazendo com que o pobre teatro forçosamente se rendesse aos encantos técnicos forjados numa sala úmida das entranhas da periferia ludovicense, que deixava de exportar notícias de assassinato para mover a “indústria da cena”. Esta pesquisa me fez repensar essa afirmação para negá-la. Na verdade, o teatro não me escolheu. Não há indícios de sua necessidade nem mesmo para fazer uma ponta como figurante atrás de um poste qualquer numa cena de teatro empresa da história cênica no mundo. O que provavelmente aconteceu, e isso me foi revelado neste último capítulo, é que na ausência de uma mediunidade que me colocasse em estado de aptidão para incorporação de divindades, caboclos, encantados, ou para experimentação de um transe, identifiquei no teatro, dentro da perspectiva do ator e do ator brincante, uma ferramenta capaz de possibilitar um estado de

alteração do corpo e da consciência, em trânsito, em movência. E se de alguma forma ainda nele permaneço (no teatro) só posso deduzir que, ou a experiência é viciante, ou que não tendo alcançado merecimento ainda procuro meios de me fazer ser notado.

O segundo e mais delicado, contudo necessário, é que diante da quantidade de objetos secundários de pesquisa a que tivemos acesso e que nem sempre foram aqui referendados em virtude do recorte que estabelecemos, juntamente com a participação em bancas de defesa de Pós-graduação, me senti convidado a pensar sobre aspectos que poderão ser relevantes tanto para nossas atividades internas quanto para pesquisadores que por ventura possam acessar este trabalho.

Primeiramente, quero destacar a alegria e entusiasmo de poder ser assessorado e, de certa forma amparado, por grandes fazedores da cultura brasileira que se dedicaram ao aprendizado com os mestres populares. Por outro lado, fica claro a fragilidade de trabalhos acadêmicos que se utilizam de pesquisas etnográficas de abordagem etnocenológica e prática que buscam debruçar-se sobre motrizes culturais brasileiras sem considerar que o tempo disponível para uma pesquisa de Pós-graduação costuma ser inviável para a complexidade dos universos pesquisados. Desta forma, corre-se o risco de levar os temas, tão necessários ao aperfeiçoamento profissional, educacional e metodológico, a transitarem numa relação “ficcional” criada pelo pesquisador apenas para “justificar” aquilo que o mesmo, a priori, já comprovou para si, sem ao menos percorrer um caminho. Nesse caso os teóricos são tomados simplesmente como muletas bem lustradas para o transitar tacanho de uma *perna-pesquisa-manca*. E agora fico na torcida para que esta pesquisa não seja mais uma destas estatísticas!

Durante nossa caminhada fomos levados a perceber que a universalidade arquetípica das práticas de atuação, performatividade, jogo e brincadeira presentes nos corpos das manifestações populares são construídas pela elaboração de códigos transmitidos de forma oral e visual em processos de longa duração. Parece-nos, portanto, relevante, que os desejosos de elaboração teórica e metodológica a partir de tais universos possam, minimamente, disporem-se à qualidade de aprendizes e estabelecer, ao menos, dois pontos de partida: a) iniciar uma pesquisa acadêmica somente após já ter incursionado por uma pesquisa de vida ou ; b) iniciar uma pesquisa acadêmica como ponto de partida para uma pesquisa de vida, mesmo entendendo que a vida, é um processo em movimento constante. Do contrário, sendo o brincante ou ator brincante aquele que não mantém limites entre o que é arte e o que é vida e vive sua arte-vida, as pesquisas poderão perder-se nos espaços do entre e serem lançadas em pêndulo apenas para dar respostas para um lado, sem encruilhar-se ou afetar-se pelas demais prerrogativas que movem atores e brincantes, e com isso, estabelecer as pontes necessárias para nos conduzir aos

novos lugares – que nós já sabemos existir-, mas que precisamos de elaborações ainda mais consistentes, que ofereçam trilhas cada vez mais seguras (não necessariamente confortáveis) para nosso caminhar. Este trabalho espera que por meio de suas dores, confusões, angústias, medos e incertezas, possa ser um pequeno vagalume a clarear trilhas para o ator brasileiro, seguindo os passos do boi na cadência de um deslocamento no espaço e no tempo.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Joana. **Teatro e culturas populares: diálogos para a formação do ator**. Brasília, Teatro Caleidoscópio: Editora Dulcina, 2010.

**A CARROÇA É NOSSA**. Vídeo de espetáculo realizado em 2014, São Luís. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Jh7hp6mJdI&t=24s>.

AIRES, Lauande. **Cadernos de encenação e montagem**. v. 1 a v. 15.

AIRES, Lauande. **Entre o chão e o tablado: a invenção de um dramaturgo**. São Luís: Ed. do autor, 2012.

AIRES, Lauande. **O ator brincante nos passos do boi**. Vídeo-demonstração. São Luís, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldORMIu9HKs&t=318s>.

AIRES, Lauande. **Revista Balaio**, nº 05, V. 01. Versão Digital 2021. Disponível em <https://clowns.com.br/balaio/RevistaBalaio-ClownsdeShakespeare-n.05-v.01.pdf>

ALVES, Leonel. Entrevista concedida no dia 14 de junho de 2021 por meio de plataforma google meet. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/12wTEBsLVQAh76JtnoncIUSXaE\\_Xue12d/view?usp=drivesdk](https://drive.google.com/file/d/12wTEBsLVQAh76JtnoncIUSXaE_Xue12d/view?usp=drivesdk).

**ATENAS: MUTUCAS, BOI E BODY**. Vídeo de espetáculo realizado em 2017, em São Luís. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4k0WnURBDfM&t=2045s>.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi do Maranhão**. 2. ed. São Luís: ALUMAR, 1997.

BARBA, Eugênio. Novas palavras para antigos caminhos. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 3, 2019. Disponível em: [https://www.scielo.br/pdf/rbep/v9n3/pt\\_2237-2660-rbep-9-03-e88132.pdf](https://www.scielo.br/pdf/rbep/v9n3/pt_2237-2660-rbep-9-03-e88132.pdf). Acesso em: 30 set. 2020.

BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicolas. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas, SP: HUCITEC, 1995.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo, HUCITEC, 1994.

BARROSO, Oswald. **A máscara: do teatro ritual ao teatro brincante**. Ed. on line. Armazém da Cultura, 2015, p. 1-244.

BIÃO, Armindo. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocologia. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v1n2/2237-2660-rbep-1-02-00346.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2020.

BOGART, Anne. **Seis coisas que sei sobre treinamento de atores**. **Urdimento**, n. 12, p. 29-40, mar. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009029/8924#:~:text=A%20partir%20da%20experi%C3%A2ncia%20de,desequil%C3%ADbrio%20e%20desorienta%C3%A7%C3%A3o%2C%20e%20interesse>. Acesso em: 16 ago. 2020. Acesso em: 16 ago. 2020.

BORRALHO, Tácito Freire. **O teatro do boi do Maranhão**: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos. 2012. 227 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-08032013-145415/pt-br.php>

BRUSANTIN, Beatriz; LARANJEIRA, Carolina; GUARALDO, Lineu. **Pois bata o baião**: as experiências de corpo e campo na pesquisa artística do grupo Peleja. p. 112. Revista Lume nº 07, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CARRERI, Roberta. **Rastros**: treinamento e história de uma atriz do *Odin Teatret*. Trad. Bruna Longo. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação I**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

CORREIA, Dênia. Entrevista concedida no dia 03 de junho de 2021 por meio de plataforma Google Meet. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1axLefZ-8XLxPZNFpKISDB98\\_N6T6XziX/view](https://drive.google.com/file/d/1axLefZ-8XLxPZNFpKISDB98_N6T6XziX/view).

DAWSEY, John C. **Turner, Benjamin e antropologia da performance**: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322/5249> )

DAWSEY, John Cowart, SCHECHNER, Richard. Antropologia em performance: entrevista com Richard Schechner. GIS – Gesto, imagem e som – Revista de antropologia. V. 3 nº 1. p. 379-439. São Paulo, Brasil, 2018. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/142800>.

FERRACINI, Renato; HIRSON, Raquel Scotti; COLLA, Ana Cristina (Ed.). **Práticas Teatrais**: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos. Editora da Unicamp, 2020.

GUARALDO, Lineu Gabriel. **Na mata tem esperança**: encontros com o corpo sambador no cavalo marinho. Dissertação. Campinas, SP, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284917>.



HADAD, Amir. **Plataforma NEPAA**, UniRio, Conferência em 16 de dezembro de 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=tN7HTwy\\_3Zs](https://www.youtube.com/watch?v=tN7HTwy_3Zs).

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro, revisão de tradução Newton Cunha. 9ª edição revisada e atualizada. São Paulo: Perspectiva, 2019.

IPHAN. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**: dossiê de registro como patrimônio cultural do Brasil. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: IPHAN/MA, 2011. 210 p. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_bumba\\_meu\\_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf). Acesso em: 30 set. 2020.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Corpo, Cavalo Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja**. Dissertação. Campinas, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284703>.

LEHMANN, Hans—Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O ator brincante: no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho**. 2009. 164 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284701>. Acesso em: 13 ago. 2020.

LIGIÉRO, Zeca. Conceito de motrizes culturais aplicados às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista de Pós-Graduação em ciências sociais**, v. 8, nº 16, julho/dezembro de 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias**. 1º ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LISBOA, Nuno Lilah. Entrevista concedida no dia 03 de junho de 2021 por meio de plataforma google meet. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1cRLpSNT04-tuDajnog5eTSJi9IaG2EmX/view>.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense**. 2009. 208f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11505?show=full>. Acesso em: 13 abr. 2018.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Um convite a dança: performances de umbigada entre Brasil e Moçambique**. 238 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11505?show=full>. Acesso em: 13 abr. 2018.

MELÔNIO, Apolônio. **Filme documentário Brincando na Floresta**, de Giselle Bossard. São Luís. 2014. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=o083wgkU\\_EM](https://www.youtube.com/watch?v=o083wgkU_EM)

MUKUNA, Kazadi Wa. **Um olhar africano na dramaturgia do bumba meu Boi no Brasil**: São Paulo, Terceira Margem, 2015.

MUNDICARMO, Ferretti. **Desceu na guma**: o caboclo do tambor de Mina em terreiro de São Luís – a Casa Fanti-Ashanti. São Luís, Edufma, 2000.

NÓBREGA, Antônio. **Danças brasileiras**. 1 DVD, v. 2, s/d.

NÓBREGA, Antônio apud WINKEL, Juliana. **Brincante**: o encontro do popular e do erudito a serviço da cultura e da educação. Revista ECA – Comunicação e Educação, ano XIV, nº 3. São Paulo, 2009.

NÓBREGA, Antônio apud Marco Antônio Coelho e Aluísio Falcão. **Um artista multidisciplinar**. Revista de Estudos Avançados, v. 9. Dossiê Cultura popular, 1995, p. 67)  
 NÓBREGA, Antônio. **Naturalmente**: teoria e jogo de uma dança brasileira. SESC, 2010. 1 DVD.

**O MIOLO DA ESTÓRIA**. Vídeo de espetáculo realizado em São Luís em maio de 2021. disponível em <https://youtu.be/wVcDyJco1I0>.

**O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**: textos e matérias de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba. São Paulo: Perspectiva; SESC: Pontadera; IT: Fondazione Pontandera Teatro, 2007.

PADILHA, Antônio Francisco de Sales. **A construção ilusória da realidade**: ressignificação e recontextualização do Bumba Meu Boi do Maranhão a partir da música. São Luís: EDUFMA, 2019.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva: 2005. (Estudos; 196/ dirigida por J. Ginsburg).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Regina. **Todo ano tem**: as festas na estrutura social camponesa. São Luís, EDUFMA, 2007.

RIBEIRO, Tânia. A dança no Bumba-meu-boi no Maranhão. IPHAN. **Bumba meu boi**: som e movimento. São Luís: IPHAN/MA, 2011. p. 103-201.

RIBEIRO, Tânia. A dança no Bumba-meu-boi no Maranhão. IPHAN. **Bumba meu boi**: som e movimento. São Luís: IPHAN/MA, 2011. p. 103-201.

ROYO, Victória Pérez. **Sobre a pesquisa nas artes:** um discurso amoroso. Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008. 140 p. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2018/12/SALLES-Cecilia-Almeida-Cr%C3%ADtica-Gen%C3%A9tica.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Org. Zeca Ligério. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro, Mauad X, 2012

SOUZA, Julianna Rosa de. **A dramaturgia da dança dos orixás:** entrevista com Augusto Omolú. Revista Urdimento v.1, nº 24, p. 237-246, julho de 2015.

disponível em

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015237/4731>

THOMAS, Richards. **Trabalhar com Grotowski:** sobre as ações físicas. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TURNER, Victor. **O processo ritual:** estrutura e anti-estrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro:** a seriedade humana de brincar. Trad. Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VASCONCELOS, Helder. Deveríamos levar os princípios da cultura popular para a educação formal. Revista Continente, Texto e Fotos **Chico Ludermir**. 2019. Disponível em: <HTTPS://REVISTACONTINENTE.COM.BR/SECOES/ENTREVISTA/RDEVERIAMOS-LEVAR-OS-PRINCIPIOS-DA-CULTURA-POPULAR-PARA-A-EDUCACAO-FORMALR>

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **O cômico no bumba meu boi.** Dissertação (Mestrado em SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA) - Universidade Federal do Maranhão, São Luis, 2007. Disponível em <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/606>

WINKEL, Juliana. **Brincante:** o encontro do popular e do erudito a serviço da cultura e da educação. Revista ECA – Comunicação e Educação, ano XIV, nº 3, 2009.