

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EM TEATRO

LAUANDE AIRES CUTRIM

O ATOR BRINCANTE NOS PASSOS DO BOI

São Luís – MA
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
LICENCIATURA EM TEATRO

LAUANDE AIRES CUTRIM

O ATOR BRINCANTE NOS PASSOS DO BOI

Trabalho de Conclusão de curso, na categoria de Demonstração Técnica, para obtenção de grau de Licenciado em Teatro, sob orientação da prof.^a Dr.^a Gisele Soares de Vasconcelos.

São Luís - MA
2018

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Gisele Soares de Vasconcelos (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Fernanda Areias de Oliveira

Prof. Dr. Tácito Freire Borralho

Prof. Msc. Abimaelson Santos Pereira

Agradecimentos

A Deus, aos deuses, santos, anjos e encantados que se emparelharam a este corpo ao longo dessa jornada.

Aos meus pais, Maria de Fátima Aires Cutrim e João dos Reis Cutrim, responsáveis pelos melhores ensinamentos da arte da vida: a fé, o afeto e o amor.

À Dênia Correia, Lesly Correia, Iago Aires e Tereza Nascimento por se tornarem a equipe mais parceira, prestativa e atenciosa, socorrendo-me nos momentos mais difíceis e ensinando-me diariamente a potência e beleza de uma família.

À Santa Ignorância Cia de Artes e César Boaes, Adeilson Santos, Charles Júnior, pela caminhada de resistência e múltiplos aprendizados construídos com as mais deliciosas gargalhadas.

Ao grupo Xama Teatro, Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo e Cris Campos por me adotarem em seio criativo e familiar, com o qual temos descoberto novos sentidos da arte.

A Leonel Alves, por me apresentar os primeiros passos do bumba meu boi e à Rosa Ewerton Jara por suas contribuições no início do processo de Atenas.

À Petite Mort Teatro, Igor Nascimento e Nuno Lilah Lisboa pela generosidade em compartilhar seus saberes quando eu ainda não sabia o que queria.

A incondicionalidade dos amigos Eliomar Cardoso, Roggers Costa, Eduardo Palhares, Eró Cunha, que os torna capazes de superar quaisquer distâncias.

A Deiva Soares que pousou sua mão, olhar e sensibilidade durante a correção e formatação deste trabalho.

Ao companheiro Urias de Oliveira por me apresentar a objetividade da formação do intérprete e aos primeiros passos de um treinamento.

Aos membros da Pequena Companhia de Teatro, Marcelo Flecha, Kátia Lopes, Cláudio Marconcine, que nos acolheram em sua casa e coração, e que ao longo de uma década tornaram-se forte influência e aliados na construção de uma nova cena em São Luís.

Aos queridos Júlio César da Hora, Cid e Edjane Campelo, Abdomacir Santos Sanches, que, no empréstimo de suas funções, fortaleceram nosso projeto.

A minha orientadora, pela parceria, entusiasmo, fé, respeito e cumplicidade, por acreditar em minhas loucuras e por irradiar tantas vibrações positivas sobre minha casa.

A Geovane, miolo de boi que me inquietou, me provocou, me inspirou, e sem querer, mudou radicalmente a minha vida no teatro e o meu teatro na vida.

Dizem que o que procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o elevo de estar vivos.

Joseph Campbell

Resumo

Este trabalho apresenta a jornada de um ator maranhense e os caminhos percorridos na busca de formatação de um treinamento com base na cultura popular, com um recorte no Bumba meu boi. Foi desenvolvido a partir de diários de criação, fotografias, vídeos, e está dividido em seis capítulos que correspondem a etapas do auto popular e relacionadas às estruturas dos espetáculos criados entre 2010 e 2017. O primeiro capítulo apresenta o início da jornada do ator em produções artístico-religiosas em comunidades, o ingresso no teatro profissional e comercial, seguindo-se do encontro com as manifestações populares e a busca de um teatro político. O segundo capítulo trata do chamado para o desenvolvimento de um procedimento de criação, as dificuldades de organizar uma metodologia e a montagem de um espetáculo e uma oficina de teatro. O capítulo três revela o encontro com a Boufonia e a necessidade de aprofundar as investigações iniciadas com ampliação de equipe e temas pesquisados. O capítulo quatro refere-se as etapas de pesquisa do novo espetáculo, suas dificuldades e crises. O quinto capítulo destina-se à apresentação da fase final de montagem e superação das crises. Nesta fase destaca-se a organização do procedimento que viabilizou a montagem. O capítulo seis apresenta um balanço dos resultados obtidos, perspectivas para continuidade da pesquisa e a relação entre a numerologia e este trabalho de conclusão.

Palavras-chave: Ator. Bumba Meu Boi. Treinamento. Procedimento de Criação.

Abstract

This work presents the journey of an actor from Maranhão and the paths covered in the search for formatting a training based on popular culture, with a cut in Bumba meu boi. It was developed from creation journals, photographs, videos, and is divided into six chapters that correspond to stages of popular self and related to the structures of the shows created between 2010 and 2017. The first chapter presents the beginning of the journey of the actor in productions artistic-religious in communities, joining professional and commercial theater, followed by the encounter with the popular demonstrations and the search for a political theater. The second chapter deals with the call for the development of a creative procedure, the difficulties of organizing a methodology and the setting up of a show and a theater workshop. Chapter three reveals the meeting with Boufonia and the need to deepen the investigations initiated with the enlargement of the team and subjects researched. Chapter four refers to the research stages of the new show, its difficulties and crises. The fifth chapter is aimed at presenting the final phase of setting up and overcoming crises. In this phase, the organization of the procedure that made the assembly viable is highlighted. Chapter six presents a balance of the results obtained, perspectives for the continuity of the research and the relation between numerology and this work of conclusion.

Keywords: Actor. Bumba Meu Boi. Training. Creation procedure.

Lista de ilustrações: As imagens da minha vida

Um anjo no Rio das Bicas

Canta, João

Rapaz

Oração, Cartaz e Bicicleta

Matança

Treinamento

Treinamento Vocal

Treinamento físico e vocal

Cartaz de Atenas

Meus queridos diários

Arte que incendei

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 UM ANJO GUARNECE UM BRINCANTE NA CENA	14
1.1 Trajetórias e descaminhos	14
1.2 A busca de um teatro político	15
1.3 Pela brecha da barra da vida, um olhar para o meu quintal: o boi.....	16
2 LÁ VAI SUBINDO, DEGRAU POR DEGRAU	18
2.1 Os objetivos e metas da montagem	19
2.2 O nascimento do projeto Teatro nos Passos do boi e a necessidade de organizar uma oficina.....	28
3 COM SUA LICENÇA, A CHEGANÇA DE UM PROCESSO	33
3.1 O encontro com a boufonia.....	33
3.2 A reunião de parceiros para fugir de fórmulas	34
4 UMA COMÉDIA EM CINCO PARTES	35
4.1 2011 (Fase I)	35
4.2 2012 (Fase II)	36
4.3 2013 (fase III)	38
4.4 2014/2015 (Fase IV)	40
4.5 2015/2016 (Fase V)	42
5 URROU! URROU! A FASE VI CHEGOU!	43
5.1 As Crises	45
5.2 Sobre o treinamento	47
5.3 Treinamento <i>O ator brincante nos passos do boi</i> e seus “passos”	48
5.3.1 Jogos	50
5.3.2 Procedimentos técnicos	51
5.3.3 Sobre os termos e comandos	56
6 ESSA É MINHA DESPEDIDA: o caderno N° 12.....	57
6.1 Saldo das inquietações de um caminhante	58
6.2 A próxima montagem.....	60
6.3 O 12º caderno e o canto final	60
REFERÊNCIAS	63

INTRODUÇÃO

Chegou a hora de reunir
Me dê licença pra mostrar o meu trabalho
Chegou a hora de reunir
Me dê licença pra mostrar o meu trabalho

Quem quiser me conhecer
Basta seguir o que eu falo
Ao invés de pegar transporte
Faça um monte de atalho
Do Centro ao Monte Castelo
E quebre pelo João Paulo

Se perder no Coroadó
E Chegar na “Africanos”
Olha a fundação Bradesco
Te acalma que está chegando
Só faltam mais dois mil metros
Pra eu ver teu suor pingando

Se for pela principal
Pela Amália Saldanha
Se for período chuvoso
Vai ter que pisar na lama
Cuidado ao passar na feira
Pois tem casca de banana

Depois de passar da feira
Tome a primeira à direita
Depois a primeira à esquerda
E vá subindo a ladeira
Comece a fazer a prece
E escolha uma padroeira

Depois de chegar no morro
Verás a bifurcação
Terás que escolher aquela
Que te dê uma direção
Melhor escolher teatro
Que escolher uma facção

Meninos treinam na rua
Quem é polícia ou bandido
Não dá pra saber ao certo
Quem é que está mais perdido
Um só sabe roubar pobre
Outro só defender rico

Mas antes que você canse
De ouvir esse lamento
Procure na Rua da Paz
Onde tem divertimento
Prepare as juntas do corpo
Para o nosso treinamento.

Já são quase nove anos
Quando tudo começou
Já são quase nove horas
E a sala já se limpou
Pra pular no meio da sala
E gritar: meu boi urrou.

A escrita deste trabalho só foi possível pelo recurso de minhas memórias. Muitas cravadas no próprio corpo durante uma trajetória de pouco mais de duas décadas, e outras recuperadas pelo exercício da escrita, do registro fotográfico, videográfico e sonoro. Mas, mesmo com tantos esforços, sabemos que a característica fundamental da arte de ator é a sua efemeridade, e contra esta condição, toda e qualquer iniciativa, por mais bem elaborada que

seja, só poderá nos oferecer rasas sombras do que nasceu para existir apenas num único e exclusivo instante.

Trilhar por estas sombras torna-se, portanto, tarefa arriscada, desafiadora, ao mesmo tempo que envolvente, instigante, preñhe de um novo frescor de vida e sentidos.

Em quase nove anos dedicados ao olhar/sentir/ouvir/cheirar o Bumba meu boi do Maranhão, faz-se o tempo de, a partir de uma organização cronológica e metodológica, reconstruir os passos do tempo-ritmo do procedimento *O ator brincante nos passos do boi* gestado durante a criação dos espetáculos *O Miolo da Estória* (2010) e *Atenas: mutucas, boi e Body* (2017).

Sua estrutura de apresentação segue o formato de criação destes trabalhos, gerados pelo que denominamos de dramaturgia do anônimo, cujo objetivo é experimentar o desenvolvimento de textos teatrais com referência nas principais partes que compõem o Bumba meu boi, e na qual os personagens possam levar, ao centro da cena, os conflitos de seus brincantes.

Desta forma, o capítulo I, *Um anjo guarnece um brincante na cena*, apresenta o contato inicial deste autor com a prática teatral, suas referências, trajetórias, descaminhos e descobertas. É a fase do encantamento e da autoafirmação interior e na comunidade, seguida por inquietações de motivações políticas e sociais, atravessadas pela necessidade de qualificação, profissionalização e ampliação das perspectivas existenciais. Tal como no boi onde o guarnecer é o momento de reunir, preparar ou arrumar o conjunto, apresenta a reunião de motivos do artista e suas inquietações, movendo-o em problematizações que despertaram etapas posteriores.

Em *Lá vai subindo, degrau por degrau*, que corresponde ao segundo capítulo, trato da resolução dos problemas propostos através da montagem de espetáculo solo e a necessidade de organizar um procedimento criativo capaz de testar a aplicabilidade do folguedo maranhense em sistemas de treinamento de ator, criação de personagens e dramaturgias. Se, no boi, o momento do “lá vai” é reservado ao anúncio do deslocamento para o local da apresentação, neste caso, aplica-se ao deslocamento do ator-pesquisador em busca de respostas objetivas, jogos, dinâmicas, superação de metas, apresentação de resultados e organização mínima dos conceitos *Teatro nos passos do boi*, *O tradicional na cena contemporânea* e *O ator brincante nos passos do boi*.

Se na apresentação de Bumba meu boi a toada de licença tem por finalidade o pedido de permissão para levar o boi ao local da apresentação, o terceiro capítulo ou, *Com sua licença, a chegada de um processo*, relata o encontro às ideias preliminares para o desenvolvimento de novo procedimento criativo e as estratégias para continuar as pesquisas já desenvolvidas, ampliando-a tanto no nível qualitativo como quantitativo. Neste, percebe-se o estabelecimento de novas metas como a fuga de um possível conforto por sucesso na jornada anterior e o estabelecimento de parcerias.

O quarto capítulo ou, *Uma comédia em cinco partes*, apresenta a jornada das primeiras fases de montagem da peça, suas dificuldades, demandas criativas, humanas, financeiras, e as formas encontradas para a continuidade da pesquisa. Se no auto, a comédia ou matança caracterizam-se pela representação dramática dos princípios narrativos com exaltação do escárnio e do jocoso, aqui presenciamos a exposição conflituosa do autor, sua busca e seu processo em construção.

O capítulo cinco refere-se, no boi, ao momento de execução de toadas que celebram a ressurreição ou levantamento do animal. Intitulado de *Urrou! urrou! a fase vi chegou!*, destina-se ao relato da última fase de montagem que ocorreu entre novembro de 2016 e julho de 2017. Destaca-se pela apresentação das principais crises que envolveram os 170 ensaios da jornada e a superação das mesmas, bem como debruça-se sobre a organização da metodologia desenvolvida. Nele estão listadas as principais atividades, divididas em jogos, procedimentos técnicos e termos e comandos utilizados.

Para o Bumba meu boi, a última toada da apresentação ou, despedida, deve invocar uma fala de adeus, até logo, e sentimentos de saudade. O capítulo seis ou, *Essa é minha despedida: o caderno nº 12*, apresenta um balanço dos resultados obtidos através do esforço e dedicação de toda uma equipe. Aqui, a saudade cede espaço para as reflexões deste caminhante e para a prospecção de nova montagem, continuidade de investigação procedimental e sobre a regência das forças superiores, matematicamente organizadas para execução de projetos de arte e vida.

1 UM ANJO GUARNECE UM BRINCANTE NA CENA

1.1 Trajetórias e descaminhos

Era setembro de 1993 e eu estava com minha mãe em uma das ruas do Coroadinho, em São Luís, a cerca de 600 metros de nossa casa. Em uma fila, aguardávamos a vez de encher nossas latas d'água quando uma moradora, conhecida nossa, procurou notícias do meu avô que estava internado, vítima de um atropelamento. A conversa foi breve, mas a mim foi feito o convite para participar de uma reunião de adolescentes na igreja Nossa Senhora de Fátima, Vila dos Frades, no mesmo bairro. Aceitei o convite e fui conhecer o trabalho que, entre orações e leituras da bíblia, propunha-se a encenar uma peça de natal elaborada e realizada somente com a participação da coordenadora e do grupo.

Passei muitas horas a ensaiar, sozinho e em grupo, algumas falas destinadas ao Anjo Gabriel, escritas à mão em um pedaço de folha de caderno. A aparição da personagem ocorreu envolta em lençóis de cores claras (azul e rosa), com asas de papelão cobertas por plumas de papel de seda e uma ação corporal que mantinha o corpo ereto, a mão esquerda ao lado do tronco, e a mão direita estendida para frente (similar à saudação à Hitler) e dizendo: “Alegrate, cheia de graça. Bendita és tu entre as mulheres, bendito é o fruto do teu ventre”, texto bíblico de Lucas, capítulo 1 e versículo 28.

Penso que nessa ocasião os deuses do teatro me pegaram pelo braço estendido e desajeitado e foram me mostrando possibilidades. No ano seguinte eu aproveitei a viagem da coordenadora e tornei-me, além de ator, autor e diretor da peça.



Fonte: Acervo do autor. *Um anjo do Rio das Bicas*. Foto: Paulo Socha. O natal dos pequeninos, 2006.

Nas dez igrejas católicas que compunham o Coroadinho, na época, em todas havia um grupo de jovens que tinha como atividade a prática teatral. Foi um momento de muitas descobertas, e minha primeira experiência com um tipo de entretenimento que não fosse a TV. As pessoas lotavam as igrejas e até pagavam para assistir temáticas familiares, criação do mundo, paixão de cristo, nascimento de Jesus, temáticas de drogas e prostituição, etc. Tudo raso, sem um tratamento estético minimamente apurado, mas que se fazia chegar pela mensagem e com um público alvo definido.

Mas eu, que já havia tentando ser, na infância, um ninja, ou um novo Daniel San¹, concomitantemente buscava formação para ser frade capuchinho, atleta de vôlei e cantor de rap. Todas as demais carreiras sucumbiram, mas deixaram impressos nesse artista a necessidade de uma arte como sacerdócio, com disponibilidade e proximidade com a prática física e fundada num discurso político e popular.

1.2 A busca de um teatro político

Fiquei entre 1993 e 1997 produzindo teatro para uma plateia com a qual eu já não me identificava. Aquela ferramenta que me havia encantado devia ter outros propósitos, mas quais?

Somente no auge dessas buscas e inquietações tive acesso aos primeiros livros sobre a arte teatral como *Iniciação ao Teatro*, de Sábato Magaldi; *A preparação do ator*, de Constantini Stanislavski, e todas as peças de Nelson Rodrigues. Foi nesse período que, em 2007, montei um grupo fora da igreja e fiz meu primeiro espetáculo infantil: *A revolta dos Brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga. No mesmo ano entrei no teatro Arthur Azevedo pela primeira vez para assistir a imponente subida do lustre seguida da *Ópera Catirina*, com direção de Fernando Bicudo. Também, nesse ano, fui ao cinema pela primeira vez (Cine Passeio) para ver *Navalha na Carne*, de Neville D’Almeida. Em 2008 cheguei ao Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM) para iniciar o curso técnico de formação de ator/atriz.

Mas a minha pretensa profissionalização e decisão de tomar arte por ofício, ao mesmo tempo que me encaminhava cada vez mais para um processo de autonomia criativa e para a “invenção de um dramaturgo” por necessidade, tornava-me dependente de um teatro infantil-

¹ Protagonista do filme *Karatê Kid – A hora da verdade*, de John G. Avildsen e escrito por Robert Mark Kamen, de 1984.

comercial, teatro empresarial, e teatro de encomenda para grupos e associações populares, por vezes, teatro de agenda estatal em raras programações.

Minha estada num curso técnico e criação de um grupo avançava, bem como minha relação com a cena cultural da cidade e com a leitura de mais e mais teóricos. Progredia também minha idade e minhas demandas, mas eu tinha a sensação de que não florescia em nada no processo criativo. Não me via em construção. Pelo contrário. Via desmoronar as ruínas de um artista com pouca formação e muito tempo desperdiçado; muitas ideias e nada realizado; muitos projetos e nada executado. Eu precisava de um teatro político que me colocasse alinhado às ideias de Augusto Boal, Bertold Brecht, Erwin Piscator, Fernando Peixoto, etc. Muito tempo já havia corrido entre minhas mãos e eu ainda não tinha resolvido uma imagem...

1.3 Pela brecha da barra da vida, um olhar para o meu quintal: o boi

O Centro de Artes Cênicas do Maranhão havia me colocado não só no centro da cena, mas também, no centro das manifestações populares tradicionais. Passei a frequentar as boiadas e ir à capela de São Pedro. Foi numa dessas boiadas, que em 2000, às primeiras horas do dia 29 de junho, vi um miolo de boi subir de joelhos os 47 degraus que dão acesso à capela de São Pedro, no bairro da Madre Deus. A energia do miolo era impressionante e não dava para saber se a força de sua emersão arrebatante advinha da fé, da embriaguez, de alguma entidade, da exaustão da noite, da promessa por ele feita naquela ocasião, ou se por todas as alternativas acima. Aquele homem, negro, brincante, em lágrimas soluçantes, tornava-se duplamente o centro da brincadeira e fiquei a pensar: quem é este homem? O que ele faz e como é sua vida? O que ele sonha e o que ele come?

Essas perguntas inquietaram-me durante nove anos, mas a necessidade de sobreviver fazendo teatro, a falta de disciplina e metodologias, e o desconhecimento do universo em questão, empurraram-me para outras vias e descaminhos. Mas nunca abandonei a ideia. Sentia como seguindo seus/meus passos.

Minhas lidas, olhares e inquietações com e para o bumba-meu-boi parecem reservados a mim desde as mais sutis memórias de infância. É quase do próprio sangue de tão familiar,

como já relatado no livro *Entre o Chão e o Tablado: a invenção de um dramaturgo*². Aqui reafirmo e faço saber:

Sempre estive cercado pelo bumba-meu-boi, mas, demorei atentar para a interferência deste em minha vida. Por volta dos três anos de idade fui visitar os meus avós paternos em Santeiro, povoado do município de Viana (MA), a cerca de duzentos quilômetros da capital. Ao entrar no paiol da casa, encontrei junto aos cachos de bananas, cofos de arroz com casca e muitas palhas de milho, estava um instrumento gordo e bonito, mais tarde reconhecido como zabumba. Nas primeiras tentativas de descobrir a função do mesmo ouvi os gritos de minha avó: “Te sai daí, meu filho, não mexe que teu avô te bate”. Meu pai falava que meu avô havia sido um importante mestre batuqueiro da região.

Alguns anos mais tarde tive como vizinhos uma família em que todos eram brincantes do Bumba meu boi. Certa vez, o filho mais velho inventara de fazer um boi de cofo com um abano na face para brincarmos. Chamava-se Reginaldo e baiava como um boizinho de verdade. Eu e os outros garotos corríamos atrás dele querendo aprender a rolar o boi, mas ele não deixava.

Por último, aos oito anos, estava com meu pai em frente ao hospital Materno Infantil aguardando a liberação do corpo de minha irmã que havia nascido anjo. Vimos a chegada de um boi composto por muitas crianças e me vi em conflito entre sofrer a perda ou acompanhar o ritmo contagiante da batucada com sutis balançadas de pés e cabeça.

O boi se fazia presente nas histórias de meu pai, nas minhas primeiras investigações do mundo, nas primeiras brincadeiras e até na morte de familiares. Mas passei a maior parte da infância e da juventude, negando-o, sentindo-me obrigado a participar de festas populares em companhia de meus pais, que faziam questão de estarem ali com a família. Eu preferia o algodão doce e a roda gigante do Parque Folclórico da Vila Palmeira” (AIRES, 2012. p. 39-40)

Parece-me que - mesmo a contragosto – por ter sido criado entre terreiros, caboclos, arraiais e tambores, sou essa herança cultural que me veio atravessar. Em um momento de crise,

² As citações dos livros e diários de minha autoria e/ou dos textos encenados em carreira, são apresentados nesse Memorial na formatação itálico para fim de destaque, também, estético. As citações de outros autores seguem as normas gerais.

cultural e minha, comecei a me incomodar com a relação existente entre o teatro produzido no Maranhão e a cultura popular, mais precisamente o Bumba meu boi. Na minha opinião havia um certo descompasso entre a potência da manifestação popular e a fragilidade de suas características levadas à cena por grupos e companhias de São Luís.

Imbuídos de um espírito regionalizado, mais tarde denominado por “maranhensidade”, banalizamos o uso de fitas, toadas, instrumentos e histórias que tinham por referência o, talvez, maior símbolo de nossa cultura. Minha problematização começa quando percebo o nosso despreparo quanto à apropriação e recriação das características desta manifestação que Mário de Andrade afirmou ser, não só

a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas como é também a mais exemplar, permanecendo a mais íntegra e contendo como único drama a morte e ressurreição do grande bicho servil, cercado de seus personagens humanos tradicionais. (ANDRADE, 1982, p. 54).

A não compreensão da importância da cultura popular, a meu ver, desintegra o sentido de valorização e nos transforma de pretensos “divulgadores” a meros “vulgarizadores”. Esse fator de “deslocamento” na apreciação da tradicionalidade cultural maranhense, despertou em mim o desejo de entender mais sobre a nossa riqueza cultural, com um recorte no Bumba meu boi.

2 LÁ VAI SUBINDO, DEGRAU POR DEGRAU



Fonte: Acervo do autor. *Canta, João*. Foto: Júlio César da Hora. *O Miolo da Estória*, 2010.

De 2007 a 2009 eu estava decidido a dar um passo à frente, a me envolver em um processo que me pusesse à prova, que me ensinasse, me fizesse crer no caminho escolhido. Não fazia sentido ter dedicado uma vida ao teatro e não ter feito o teatro que eu julgava importante fazer. Não fazia sentido ser “ator profissional de teatro empresa” e custear, com muita dificuldade, a própria sobrevivência.

Mesmo em um grupo, eu me sentia só, e sabia que precisaria me defrontar comigo mesmo. Viveria os dilemas que iam da escolha/escrita de um texto às questões financeiras, mas sabia-me diante da montagem de um espetáculo, da imagem já dita e fugidia. Eu não sabia o que queria, não previa como seria, tampouco de onde sairia recursos para cobrir as despesas. Sem uma direção em vista, por pouco não iniciei a montagem solo do texto *Vida de Galileu*, de Bertold Brecht. Não o fiz porque ao consultar o amigo Luís Antônio Freire, ouvi: “esse é o teu momento. É o momento do miolo. Esquece Brecht”. É como se tivesse sobre mim o efeito de anjos dionisíacos: “alegra-te, cheio de graça. O senhor teatro é contigo”. Tomei coragem e parti para minha jornada.

2.1 Os objetivos e metas da montagem

“Não sabendo que era impossível, ele foi lá e fez”.
Jean Cocteau

Foi assim que nos meses finais de 2009 comecei a me concentrar para a montagem de *O Miolo da Estória*. O meu “pé no terreiro” me fez entender que só através do aprendizado do Bumba meu boi e do corpo de seus brincantes, eu teria a possibilidade de levar à cena um pouco da energia do miolo que havia visto. Tornei-me criador/pesquisador para verificar as possibilidades de recriação de um outro corpo e signo para a cena contemporânea. Tomei como base o trabalho de antropologia teatral de Eugênio Barba e Lume Teatro, e busquei (e busco) nas minhas referências ancestrais encontrar corpos e energias que pudessem e possam ser dimerizadas na composição cênica.

As principais perguntas, motrizes dessa busca, foram: 1) Quais são as possibilidades de reorganização de matrizes do Bumba meu boi para a criação de personagens e cenas? 2) Como verificar, através dos jogos de personagens e brincantes, um treinamento que possa condicionar o ator e potencializar suas energias? 3) Como realizar um espetáculo de pesquisa sem que o seu

resultado tenha cara de pesquisa e não de espetáculo? E, talvez, a pergunta mais importante de todas: 4) Para que eu fui me meter nisso?

As metas de criação previam um espetáculo de linguagem popular; fundamentado em questões políticas; levados à cena por um único ator; no qual a música fosse um elemento constituinte da narrativa; que fizesse a transposição do estudo do movimento original da dança à composição de personagens dramáticos e com capacidade de se projetar para além do estreito dos Mosquitos, ou seja, capaz de ultrapassar a faixa de água que separa a ilha de São Luís do continente.

A partir destas inquietações iniciei a pesquisa cênica e elaborei o processo de montagem que foi desenvolvido em 04 etapas: pesquisa bibliográfica e entrevista com brincantes; treinamento físico e energético com ritmos e sotaques do Bumba meu boi; elaboração de cenas e personagens a partir de matrizes desenvolvidas em processo de codificação física de movimentos dos personagens do Bumba meu boi; ensaios e apresentações.

No processo de nascimento do meu miolo, recorri à leituras que pudessem me encaminhar no bumba, tais como: *O que é folclore* (1982), de Carlos Rodrigues Brandão; *O que é cultura popular* (2006), de Antônio Augusto Arantes; *O ABC do Bumba meu Boi do Maranhão*(2008) e *Bumba Meu Boi: o maior espetáculo popular do Maranhão* (2001), de José Ribamar Sousa dos Reis; *Bumba Meu Boi do Maranhão* (1997), de Américo Azevedo Neto; *Matracas que desafiam o tempo* (1995), de Maria Michol Pinho de Carvalho; *Eu conto, tu contas* (1986), de Maria Socorro Araújo; *Invisível visível: a performance dos miolos do bumba-meu-boi da floresta de São Luis do Maranhão* (2008), de Cristiani Gonçalves Campos; e a obra mais preciosa e influenciadora deste trabalho, *Todo Ano Tem* (2007), de Regina Prado. Mas eu tinha certeza que nada seria construído. Eu era/estava, em parte, como no dizer de Antônio Machado “Caminante no hay camino, se hace camino al andar...”, fazendo-me no caminho.

Há anos convivia com este trecho de poema e o seu sentido completara-se nesse instante. Guarnecido das metas, objetivos, e leituras preliminares, obrigatórias para o desenvolvimento da dramaturgia narrativa, me deparava com a carente formação técnica e necessidade de um treinamento que me guiasse rumo ao corpo brincante.

Enquanto as leituras avançavam, contatei o ator e brincante Leonel Alves, com experiência nos bois de Panaquatira e Sítio do Apicum³, para me iniciar no processo de aprendizagem da dança e seus principais personagens.

Dessa experiência, há registro no Diário I, de *O Miolo da Estória*, datado de 12/01/2010, onde lê-se:

Hoje encontrei com Leonel Alves para uma sessão de treinamento. Como foi algo ocasional, não preparei um roteiro sobre o que gostaria de trabalhar, deixando a cargo do instrutor. Após questionamentos de Leonel, apresentei os objetivos da montagem e da preparação física para a cena. A oportunidade de trabalhar com Leonel será de grande importância, pois, além de ser brincante do boi de Panaquatira há cerca de 15 anos, conhecedor da preparação e bastidores dos brincantes, ainda tem a visão de artista de teatro. Provavelmente ele saberá relacionar melhor os objetivos por mim perseguidos nessa fisicalidade. Agendamos treinamento para toda a semana em Panaquatira.

Para Luís Otávio Burnier “a arte não está em *o que*, mas em *como fazer*. A técnica, por sua vez, é o seu instrumento construtor. O treinamento trabalha as múltiplas maneiras desse *como fazer*, descobrindo novos instrumentos, aprimorando os já conhecidos”. (BURNIER, 2009. p.169). Era esse *como* e essa *técnica*, ditos pelo teórico, que eu buscava nos encontros com o meu orientador brincante.

Se na tentativa de parecer organizado ou disciplinado o meu “o que fazer” estava minimamente estruturado, eu não tinha a menor ideia de “como” colocá-lo em prática. Restava-me a opção de acreditar na potência da dança, aprendê-la, apropriar-me desse instrumento desconhecido para transformá-lo na primeira fase do meu treinamento. Ao todo foram seis encontros com o ator-instrutor-boieiro e apenas doze ensaios solitários na primeira fase. Nessa busca pelo ator de mim, em processo inicial, parti do aprendizado com orientação, aprimoramento e limpeza dos movimentos aprendidos.

Contudo, analisando os registros dessa etapa inicial, percebi os diários de montagem destinados quase que exclusivamente a fichamentos dos livros de Bumba meu boi, reflexões

³ Grupos de Bumba meu boi de sotaque de matraca, ambos com sede no município de São José de Ribamar.

sobre aspectos da narrativa, construção de dramaturgia, e ideias de encenação, com rasos comentários sobre o treinamento em si, como poderemos verificar nos ensaios dos dias 13, 14, e 20 de janeiro de 2010, respectivamente:

13- Hoje foi o terceiro dia de ensaios com Leonel Alves. Os dois primeiros dias foram marcados por muitas dores, cansaço e desânimo. O problema com o aparelho de CD atrapalhou muito a concentração e acabamos por nos desestimular. Hoje levei discos sem arranhões e pudemos sanar o problema, mas o melhor é que eu estava mais disposto e com menos dores. Após uma hora e meia de um trabalho prazeroso saio com mais vontade de voltar amanhã e me entregar um pouco mais. Sinto que o trabalho começa a ser construído, as imagens vêm chegando e junto com elas a excitação. Esse processo certamente dará novos desdobramentos à minha vida social, espiritual, artística e Leonel Alves terá importância fundamental.

Ou

14- No ensaio com Leonel trabalhamos uma sequência de vaqueiro campeador de boi de orquestra. Senti mais dificuldade que ontem devido dores musculares e rendi bem menos.

1º posição: lateralidade, para frente e para trás.

2º posição: passada de perna para frente e para trás.

3º posição: passada em dois tempos circular.

4º posição: quadrado e saltando.

Ou ainda

20- Há alguns dias parado, fisicamente, retornei hoje às atividades de treinamento de brincante sem a presença do professor Leonel. Iniciei os trabalhos partindo da sequência do caboclo de pena e finalizando com o vaqueiro campeador da orquestra. A solidão quase completa, visto que Lesly fotografou e filmou o treinamento, fez com que eu pudesse aprofundar um pouco mais em cada movimento e me despisse da necessidade de fazer o correto. Foi uma busca de mim em mim mesmo com foco na consciência física. O trabalho foi muito cansativo e eu não consegui atingir a minha meta de uma hora de treino, parando aos 45 minutos. Percebo que preciso elaborar um programa progressivo de ensaios para não deixar cair o rendimento. O trabalho foi muito bom e deixou claro que assim que eu conseguir vencer o cansaço físico poderei compreender o objeto de minha investigação cênica. Durmo com a alegria de quem aos poucos vai vencendo o mofo e a covardia da indisciplina.

Os encontros para aprendizado da dança ocorreram em uma escola pública em Panaquatira, distrito da cidade de São José de Ribamar, a cerca de 35 km de minha residência no Coroadinho, onde eu realizava os meus treinamentos solitários em uma área de 20m², no quintal de casa, munido de água, aparelho de som e CDs de Bumba meu boi. Esse momento sem uma presença exterior, um comando, uma orientação, tornava a experiência muito difícil, assemelhando-se, guardadas as devidas proporções, à experiência de Roberta Carreri no Odin Teatret, ao afirmar que quando seu treinamento passou a ser individual “foi um momento de grande liberdade, mas também de muita solidão” (CARRERI, 2011. p. 76)

A cada encontro ficava mais visível a minha incapacidade de prosseguir, me organizar, preestabelecer e superar metas, vencer meus limites físicos, concentrar-me e ter fé no trabalho. A solidão da sala comprimia o corpo despreparado e os pensamentos, e tal uma vítima de afogamento, buscava agarrar-me aos mais improváveis fios. Mas se “quando entramos numa sala de trabalho, no caso do ator, não sabemos o que aquele dia nos reserva” (COLLA, 2010, p. 28), reservava-se em mim um ser encolhido e acabrunhado pelos dias e resultados. Avancei na dramaturgia, mas recuei na montagem, interrompendo o processo por cinco meses para cumprir compromissos no campo da produção teatral.

A segunda fase de montagem foi iniciada em 29 de julho do mesmo ano. Durante os meses sem treinamentos regulares e sem anotações nos diários foi realizada a finalização de escrita dramaturgica, alguns ensaios de dança e coleta, além de desenhos de encenação. Já com metas de estreia prevista e algum recurso próprio para o custeio da produção, percebo que o trabalho foi mais estruturado em sua organização, conforme descrição do diário do dia:

Este novo diário vem demarcar uma nova etapa nesse processo artístico/produtivo. Ele inicia o ciclo da produção e ensaios da montagem. Surge no momento em que começo a produção do espetáculo e o agendamento de pautas. A partir de agora minha escrita deverá ser mais consistente.

Estou montando um calendário para que eu possa visualizar as minhas atividades. De hoje em diante terei 45 dias úteis de ensaios, mantendo uma rotina de 06 dias semanais em intervalos de 03 a 04 horas. Isso dará uma média de 150 a 200hs de ensaios para elaborar o processo de sala. Precicarei ser metódico, disciplinado e atento para não ceder à minha preguiça.

São 19h25min. A sala está suja, mas, não irei limpá-la hoje. Estou um pouco atrasado porque parei para fazer e fixar o calendário no quadro da sala de ensaio. Vou iniciar um novo esquema de trabalho:

19h30min: alongamento

19h45min: aquecimento

20h: ensaio da primeira cena (Chico)

Atrasei um pouco no alongamento, pois dei uma relaxada e quase caí no sono. Iniciei alongando pés e mãos (ainda deitado) e segui com coluna, pernas e quadril. Em pé continuei alongando coluna e parte interior das pernas. Iniciei o aquecimento às 19h50min. Comecei dançando boi de matraca. Dancei o caboclo de pena seguido do miolo com carrinho de mão. Sinto que estou muito preso ao carrinho sem saber manipulá-lo com fluência. Acho que é o desconforto do peso e poucas matrizes. Aqueci legal porque o miolo traz o aquecimento de todo o corpo e passo a usar os braços. Finalizei com uma ótima dança do carço onde experimentei um jogo:

Dança normal em compasso 4/4 Cazumba. Mão direita segurando no peito e mão esquerda como se estivesse apoiando uma bandeja com a ponta dos dedos mantendo o foco da ação. Estou super-aquecido e pingando bastante.

São 20h20min. Vou iniciar a cena do Chico, mas antes farei 10 min de aquecimento vocal (pela 1ª vez!).

São 21h10min. Acabo de passar e repassar toda a movimentação do Chico. Cada gesto foi partiturado com pausas e intenções. Ainda acho um pouco sujo, mas ainda tenho tempo para “amolecê-lo”. Vou parar por aqui. Agora preciso fazer um esquema de quantas cenas vou matar por semana. Amanhã começarei com a primeira cena do João e em seguida farei as duas cenas juntas.

Em vista do todo que compõe o fazer-me, a pesquisadora Regina Prado nos ensina que “toda vida social é de fato um rito ou ritualizada” (PRADO, 2007, p. 36). Talvez por isso tenha resolvido incorporar como rito inicial a limpeza da sala de treinamento, procedimento efetuado em outras atividades, mas com uma conotação especial em uma oficina ministrada pelo ator-dançarino Tadashi Endo, realizada por ocasião da mostra *Conexão Dança Contemporânea*⁴

⁴ Festival de dança idealizado e produzido pelo bailarino Erivelto Viana, cuja programação envolve seminários, oficinas, debates e apresentações de espetáculos nacionais e internacionais. Já foram realizadas 09 edições do projeto.

naquele ano. Os demais procedimentos ritualísticos de criação foram a inclusão de séries de alongamento, treinamento de força e aquecimento, seguidos de dança com ritmo, dança com ritmo interior e desconstrução da dança pela alteração do ritmo e velocidade, conforme diários:

Na sala, a minha primeira atividade foi varrer e passar um pano úmido no chão. Vou começar a ensaiar agora. São 18h15min.

São 19h20min e só agora vou iniciar o aquecimento.

São 21h20min. 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 de cena, voltei a dançar o miolo para brincar e perceber a movimentação do brincante. Foi bem interessante porque pude “divertir-me” com o miolo. Fiz o movimento de reverência, andei de joelhos, sacolejei o boi freneticamente. Pensei que pudesse utilizar a reverência do boi na cena da reza na chuva e o resultado foi mais confortável. (O movimento da reverência foi colhido ao observar dois miolos do boi de manhã no viva renascença)

Movimentos experimentados:

- ANDAR: andei várias vezes, por um bom tempo experimentando a forma de andar de João miolo a partir de sua matriz base. Experimentei com as pernas meio esticadas para provocar um efeito extra cotidiano.

- JOELHOS: reverência da hora da chuva com isqueiro na mão.

- PINOTAR: pinote dado na hora do primeiro trovão (o trovão poderá ser feito com som das latas, porém gravado em estúdio)

- LIXO: a coleta do lixo ficou bastante interessante utilizando os caixotes de madeira. Os mesmos devem estar dispostos de forma irregular e ao final da coleta devem ser amontoados.

Ou ainda

São 18h20min e acabo de fazer a varredura da sala. Irei iniciar os trabalhos de hoje com a memorização de toda a parte do Chico. Irei fazer esse experimento para saber se conseguirei me apropriar mais de cada personagem. Estou sentindo certa dificuldade de fisicalizar as emoções e sensações devido ao fato da estória ser pautada em uma narrativa ascendente, porém inteiramente recortada.

Acabo de ler as falas do Chico. A única que faltava decorar é a da pisada no prego, já que a última será gravada. É muito pouco para este personagem!

Farei agora um roteiro de cenas para que eu possa visualizá-las.

O MIOLO DA ESTÓRIA

CENA I (Abertura Cazumba)

CENA II (Prólogo, Chico e Guarnicê)

CENA III (Casa de João Miolo)

CENA IV (Chico arrumando)

CENA V (Lá vai- Burrinha)

CENA VI (Bicicleta- Trânsito)

CENA VII (João na obra)

CENA VIII (Chico- Licença. Falta criar)

CENA IX (Amo)

CENA X (Eu não brinco)

CENA XI (Chico lamenta)

CENA XII (Curandeiro)

CENA XIII (Urrou)

CENA XIV (Pagamento da promessa - Cena final)

São 19h55min: Após uma sequência de alongamento, iniciei o meu aquecimento buscando matrizes do boi para formalização. Iniciei com os passos do miolo e o giro de braços que se faz ao rodear o boi sobre a cabeça. Executei o movimento numa sequência teatral.

O segundo movimento veio com referência ao “pisante” do caboclo de pena. Neste momento peguei a pá e fiz alusão à briga do miolo com o chefe da obra. O resultado ficou bastante interessante e como texto base puxei a cantiga do miolo:

“Rapaz, rapaz, seja mais que capataz...” Vou tentar decorar esse texto, pois acho que acertei o tom mais arranhei a garganta.

São 20h40min. e acabo de pré-formalizar o começo da cena de João, chegando bêbado na obra. O foco ainda não pode ser o bêbado, mas o estado alterado do personagem. João chega cantando e dançando com a pá em sotaque de orquestra. Inicia e fala para vários pontos como se estivesse trabalhando com várias pessoas. Utiliza uma marca “remo”. Utiliza um pedaço do Pena com foco apenas no ombro para dizer “me deixa rapaz, me deixa falar!” O outro passo do pena, o pisante, foi formalizado no trecho “rapaz, rapaz...”



Fonte: Acervo do autor. *Rapaz*. Foto: Paulo Caruá. O Miolo da Estória 2010.

Intuitivamente, percebi que a passagem do movimento da dança ao teatral dava-se pela alteração de seu ritmo, velocidade e deslocamento, levados aos estados-limites de exaustão e busca de sentido a partir do despertar das imagens interiores. Ao mesmo tempo em que o ator-encenador criava os primeiros desenhos de cena, o ator buscava amparo em suas memórias e vivências recentes e remotas, despertadas após sessões de repetições e vencidas a barreira do cansaço.

Nesse mesmo sentido, em capítulo intitulado *Diálogo com o cansaço*, a atriz Roberta Carreri depõe estar convencida de que

em cada um de nós existe um poço de energia que acessamos apenas raramente, em circunstâncias extremas. O confronto voluntário com situações que nos provoquem superar o cansaço e permite-nos conhecer o caminho em direção àquele poço de onde tiramos as energias necessárias para preencher nossa presença cênica (CARRERI, 2011, p. 83)

Dessa forma, fala-se dos limites entre o cansaço e a criação sobre o que, também, o mestre Tadashi Endo nos adverte que “quando o ator está nesse momento de desistir, é nesse momento que ele deve continuar; é nesse momento que chega algo para quem está assistindo”. (COLLA, 2010, p. 109).

Os procedimentos adotados na criação firmaram-se a partir de minha resistência física na dança e sua compartimentalização e alteração rítmica, bem como pela imediata associação ao uso de objetos na cena e resolução de questões de encenação. Mas lidar, ao mesmo tempo, com uma mente que diz: - pare e descanse, e outra que diz: - avance, preguiçoso, não foi fácil.

Talvez por isso ainda haja uma lacuna na descrição dos movimentos e no passo a passo das ações, pela dificuldade de lidar, no mesmo corpo, com tantas funções e tarefas necessárias para fazer a cena acontecer. Mas vale destacar que em meus processos criativos, tenho creditado à cena o lugar próprio de sua resolução. Mesmo que pensado, desenhado, feito anotações, delego à própria cena juízo para julgar o que funciona ou não funciona, sem lhe impor soluções, por mais favoráveis ou geniais que possam parecer.

Desta forma, aproximamo-nos timidamente dos processos criativos do Odin Teatret, no que diz: “Como na criação de nossos espetáculos, todas as soluções têm sido encontradas no percurso, não antes”. (CARRERI, 2011, p. 132). Nesse percurso, estas atividades e este processo resultou na montagem do espetáculo teatral, solo, na categoria drama, *O Miolo da Estória* (2010).



Fonte: Acervo do autor. *Oração, Cartaz e Bicicleta*. Fotografias de Paulo Caruá e Airton Valle, 2010.

2.2 O nascimento do projeto Teatro nos Passos do boi e a necessidade de organizar uma oficina

Aprendi com meus avós que “o pouco com Deus é muito e o muito sem Deus é nada”. Enquanto estava envolto no processo de criação, eu só queria compreender os passos e a

estrutura do Bumba meu boi, desenvolver uma dramaturgia, solucionar questões de encenação e potencializar energias no corpo despreparado de um intérprete. Apenas isso!

Mas tão logo o impossível se concretizou, posto à prova e munido de retornos interessantes, começamos a pensar em estratégias que pudessem levá-lo além do estreito dos Mosquitos, mesmo se tratando de um espetáculo solo com equipe de quatro integrantes (ator, iluminador, operador de som e contrarregra) e cenário de quase duzentos quilos.

Nesse interim, precisei recorrer aos diários e assim cheguei às ideias que se fizeram reais em *O Tradicional na Cena Contemporânea*, *Teatro nos Passos do Boi*, *Dramaturgia do Anônimo*, e as oficinas *Sotaques do Maranhão e Ator Brincante nos passos do Boi*. Tudo para justificar a circulação do espetáculo em rotas por onde o boi se desenvolveu, a exemplo das regiões Nordeste e Norte do país, justificando um diálogo entre culturas e pesquisa em dança popular. Em 2011 elaborei e enviei projeto através da Santa Ignorância Cia de Artes para concorrer ao pleito do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, com a seguinte descrição:

O Projeto Teatro Nos Passos do Boi: No Miolo da Floresta, tem por objetivo realizar a circulação do espetáculo teatral O Miolo da Estória nos estados do Pará, Amapá, Amazonas, Acre, Rondônia e Maranhão. O projeto é uma das ações da pesquisa intitulada O Tradicional na Cena Contemporânea iniciada pela Santa Ignorância Cia. de Artes, em 2009, e resultou na criação de um texto teatral, montagem de espetáculo e sistematização de método de preparação física de atores a partir do Bumba meu boi. O espetáculo teatral, solo, na categoria drama, "O Miolo da Estória" surgiu da necessidade de compreender e investigar a relação tradição e modernidade a partir da busca da teatralidade vivida pelo brincante, de modo especial, o brincante que manipula o boi, ou seja, o miolo do boi. O Projeto Teatro Nos Passos do Boi: No Miolo da Floresta compreende quatro ações base: apresentação do espetáculo O Miolo da Estória, Debates, workshop O ator Brincante nos passos do Boi e workshop Sotaques do Maranhão. Em cada cidade serão realizadas duas apresentações do espetáculo em teatros seguidas de debate, dois Workshops e uma apresentação em espaço alternativo, preferencialmente, em localidade onde haja a manifestação do boi. Ao todo serão 18 apresentações de espetáculos, 18 debates e 12 workshops destinados para um público de adultos e jovens maiores de 12 anos que terão acesso gratuito em todas as atividades. Este projeto será desenvolvido de maio a setembro de 2012 e irá beneficiar cerca de 7.400 participantes.

Somente com a aprovação do projeto e posterior análise dos procedimentos executados pude refletir: como foi possível montar um espetáculo solo, autoral e solitário com poucos exercícios?

Consciente de não ser um brincante, incluí Leonel Alves na equipe, tanto para que ele pudesse ministrar uma oficina específica quanto para, juntos, pesquisar e desenvolver a metodologia que usaríamos, eu e ele, na montagem seguinte. A ideia era verificar de que forma o bumba do Maranhão se manifestava em corpos com outras referências culturais e como organizar um procedimento mais eficaz na criação de dramaturgia do ator.

Pelas próprias deficiências percebemos a importância dos treinamentos no processo de criação teatral, especialmente a partir da segunda metade do sec. XIX e os renovadores do sec. XX. Para Nicola Savarese

o conceito e a prática do treinamento do ator foram consideravelmente desenvolvidos por Grotowski e seu Teatro-Laboratório de Wroclaw nos anos 60. Desde Grotowski a palavra *treinamento* tornou-se parte integrante do vocabulário do teatro ocidental e não se refere somente à preparação física ou profissional. Ele lhe dá um modo de controlar seu corpo e dirigi-lo com confiança, a fim de adquirir *inteligência física*. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 250).

Para a realização do projeto, o nosso treinamento começou a ser organizado da seguinte forma:

WORKSHOP “SOTAQUES DO MARANHÃO”

Ministrante: Leonel Alves

Objetivo:

Demonstrar e experimentar os principais movimentos do Bumba Meu Boi do Maranhão e produzir pequenas coreografias a partir de cada sotaque ou “estilo”.

Sinopse:

No Maranhão atualmente são aceitos cinco sotaques presentes nos mais de duzentos grupos tradicionais e alternativos que se apresentam durante todo o ano (principalmente entre os meses de maio a agosto) e podem ser classificados em Grupo Indígena (representado pelos sub-grupos de bois de Pindaré e Ilha), Grupo Africano (representado pelo sub-grupo de bois

de Zabumba e Costa de mão), Grupo Branco (representado pelo sub-grupo de bois de orquestra). O workshop propõe a apreciação e compreensão de cada personagem e estilo e suas aproximações a partir de células rítmicas essenciais.

Carga Horária: 03 horas.

Vagas: até 20 participantes

I Momento: Boi de Matraca

O Caboclo de Pena: pisar, saltar, girar

O Rajado: deslocamento e braços

II Momento: Boi de Pindaré

O Cazumba: quadris e deslocamento

III Momento: Boi de Orquestra

Vaqueiro Campeador: apoios de calcanhar e giros baixos

Índias: leveza e ombros

IV Momento:

Divisão de grupos para composição de coreografia

Dança livre

WORKSHOP “ O ATOR BRINCANTE NOS PASSOS DO BOI”

Ministrante: Lauande Aires

Objetivo:

Demonstrar e experimentar a criação de personagens e cenas teatrais a partir de estímulos físicos e sonoros do Bumba Meu Boi do Maranhão, desenvolvidos durante a criação do espetáculo teatral O Miolo da Estória.

Sinopse:

A variedade e diversidade de uma mesma manifestação cultural presente em quase todo território nacional gerou a necessidade de pesquisar os elementos dramáticos do auto do Bumba meu boi do Maranhão e de outros estados brasileiros, no intuito de identificar e sistematizar suas possíveis contribuições para o trabalho de preparação física e performática do ator a partir do estudo da performance dos brincantes. O foco do trabalho foi centralizado

nas matrizes de movimentação das principais personagens do auto, seus passos, e a aplicabilidade dessa corporeidade em um processo de criação teatral, iniciando-se a pesquisa O Tradicional na Cena Contemporânea. O Workshop está organizado em três momentos: pré-expressividade, expressividade e dramaturgia. No primeiro momento o trabalho propõe a apreensão das células rítmicas como estímulo condutor da mecânica do movimento, dividindo o corpo em: base, quadril e tórax. No segundo momento propõe-se a organização das matrizes coletadas e experimentação do ritmo interior. No terceiro momento é destinado à finalização do processo de composição e dramaturgia do ator.

Carga Horária: 03 horas.

Vagas: até 20 participantes

I Momento

Alongamento

Aquecimento

Nos passos do boi: pré-expressividade

Pernas e pés - boi de matraca e orquestra

Quadril - boi da baixada

Tronco e cabeça - boi de matraca

II Momento: *Nos passos do boi: expressividade*

Experimentação físico-energética a partir dos princípios pré-expressivos para experimentação, reconhecimento e catalogação de corporeidades.

III Momento: *Nos passos do boi: dramaturgia*

Desenvolvimento de cenas a partir de personagens e energias catalogadas no trabalho expressivo.

Jogos e finalização de cenas.

Necessidades:

Sala ampla

Aparelho de som

Roupas de trabalho

Diários

3 COM SUA LICENÇA, A CHEGANÇA DE UM PROCESSO



Fonte: Acervo do autor. *Matança*. Foto: Beto Pio. Atenas, 2011.

3.1 O encontro com a boufonia

Minha entrada no curso de licenciatura em Teatro, na Universidade Federal do Maranhão, ocorreu no mesmo período da montagem de *O Miolo da Estória*. Em 2011, entre produção e circulação, preparava atividades para a disciplina História do Teatro, quando me deparei, novamente, com o boi no centro da cena.

Certo número de cidades recorria ao sacrifício animal, matando um touro santificado cujo original poderia muito bem ter sido o minotauro da antiga lenda cretense. Na cidade grega de Magnésia, na Ásia menor, o melhor touro era separado e consagrado no início da sementeira. Era cuidadosamente preservado de contaminação durante todo outono e inverno, enquanto mantinha a sorte da cidade conservada em seu corpo belo e forte. Então, em abril, era solenemente sacrificado e sua carne era comida por todos os cidadãos afim de que pudessem partilhar de seu poder ou mana. No ano seguinte um novo touro era escolhido e o ciclo repetia-se. Esta “Boufonia” ou “morte-do-boi” tinha sua duplicata em Atenas, com uma adição significativa – a ressurreição do quadrúpede doador de força. Os atenienses recheavam seu couro e o atrelavam a um arado, como se nunca o tivessem matado. Além disso, para se purificarem do assassinato, “fugiam depois de feito sem olhar para trás; julgavam e condenavam publicamente o machado que desferira o golpe” (GASNER, 2007, p. 12-13).

Ou seja, o mesmo boi que havia conduzido meu olhar para um brincante no centro da roda, lançava-me, agora, para o centro dos ritos ditirâmicos, dos rituais fálicos, para o centro das origens do teatro. Movido pela certeza de que a experiência anterior, apesar de prazerosa e bem-sucedida estava repleta de muitas lacunas, e que o estudo da corporeidade do brincante carecia de muito mais estudo e treinamento, decidi lançar-me rumo a mais um projeto no qual eu pudesse aprender algo: pesquisar e relacionar os ritos sacrificiais ditirâmicos aos rituais de matança do Bumba meu boi!

O processo de criação pode ser dividido em 06 fases:

Fase I (2011): ideias preliminares e busca de referencial bibliográfico, videográfico, leituras, reflexões;

Fase II (2012): Leituras, preparação de oficinas, reflexão com o ator-brincante Leonel Alves, início dos primeiros treinamentos em Panaquatira e Coroadinho com participação de Rosa Ewerton, Ruth Ferreira, Hérika Fernandes, Larissa e Bernardo;

Fase III (2013): Leituras e criação de Dramaturgia, treinamento dos atores Lauande, Rosa e Leonel;

Fase IV (2014): Leituras e convite de parceria de criação destinado à Petite Mort Teatro, Igor Nascimento e Nuno Lilah Lisboa, 83 ensaios no Coroadinho, diagnóstico de lesões e Hérnia de disco em 02 atores, cirurgia de Nuno;

Fase V (2014/2015): Leituras e desenvolvimento de Dramaturgia. Treinamentos suspensos;

Fase VI (2016/2017): Leituras e Finalização de Texto dramático de gênero Tragédia, 170 ensaios com os atores Nuno Lilah Lisboa, Lauande Aires e Dênia Correia, e temporada de 15 apresentações.

3.2 A reunião de parceiros para fugir de fórmulas

A criação de dramaturgia a quatro mãos foi um processo à parte. Tinha tudo para dar errado, e quanto mais escrevíamos mais percebíamos que caminhávamos para lugares distintos, com olhares distintos e estilos diametralmente opostos. Não fosse a teimosia deste dramaturgo

e a paciência do parceiro Igor Nascimento que se colocou em função do trabalho e de tentar materializar aquilo que eu tinha dificuldade de exprimir mesmo em conversas ou textos, não teríamos chegado a estrutura que foi montada e os objetivos de uma peça em gênero trágico com todas as suas características teria sucumbido a um drama familiar tolo e sem profundidade.

A experiência adquirida na primeira montagem parecia muito sedutora e facilmente eu poderia ceder à tentação de realizar um novo solo, me trancar no Coroadinho e rascunhar meus cadernos. Mas senti que este campo confortável mataria o processo e seus desdobramentos e, mesmo com dificuldades, busquei reunir os parceiros mais próximos ou que houvessem se entusiasmado pelos resultados já obtidos. Queria também fugir da solidão e testar, em outros corpos, os procedimentos em desenvolvimento.

4 UMA COMÉDIA EM CINCO PARTES

4.1 2011 (Fase I)

O Miolo da Estória se fez o caminho deste caminhante e apontou possibilidades concretas e, mesmo que não tivesse tido a capacidade de organizar os seus princípios durante a montagem, pude experimentá-los e a eles precisava retornar. A experiência com as oficinas no Norte do país ampliou o nosso olhar como orientador e nos fez perceber que “a função do treinamento do ator é trabalhar os componentes de sua arte, cuja menor partícula viva, como vimos, é a ação física” (BURNIER, 2009, p. 64). Restava-nos, portanto, olhar com mais atenção a nossa dança e as ações físicas construídas por meio delas para melhor perceber:

- a) A importância do aprendizado da dança para a superação de dificuldades motoras; limpeza de movimentos; ampliação de capacidades cardiorrespiratórias;
- b) A relevância da divisão do corpo em três partes fundamentais (base, quadril e toráx-cabeça) relacionados aos sotaques e personagens do boi (rajado, cazumba e caboclo de pena, respectivamente);
- c) O princípio da contagem com movimentos e pausas como primeiro passo rumo à desconstrução da dança e busca de um ritmo interior;
- d) A necessidade de realizar atividades mais rigorosas no aspecto físico como forma de acessar as imagens propostas nos exercícios de contagem;

- e) As dinâmicas de velocidade e intensidade em exploração do espaço.

4.2 2012 (Fase II)

Para dar início a essa etapa, contei com a colaboração dos atores Leonel Alves, Rosa Ewerton Jara, e participações pontuais de Ruth Ferreira, Hérica Fernandes, Larissa e Bernardo.

O ponto de partida era a montagem, mas devido a necessidade de construir um grupo, expliquei-lhes que os encontros tinham como objetivo principal executar séries de exercícios físicos, dançar Bumba meu boi e discutir sobre tragédia grega. Disse-lhes que, como ainda não sabia o que fazer, não teríamos a obrigação de efetuar uma montagem, mas um treinamento. Na verdade, eu precisava conhecer os colegas e perceber quem estava disposto a correr o risco.



Fonte: Acervo do autor. *Treinamento*. Leonel Alves, Lauande Aires e Nuno Lilah Lisboa. 2014.

Nesse sentido, este momento de descoberta, que incluía perceber a disposição do grupo em desafiar os limites dos corpos, tornou-se, também, para mim e para os demais, temporada de reflexões. Tais ponderações, sempre presentes na rotina formadora dos atores, dialogam com

a concepção ou mesmo a dificuldade de significar o treinamento ou o *training*, que se envolta de questões como as da atriz Julia Varley, que diz:

Adestramento, trabalho sobre si mesmo, preparação, meditação ativa, ginástica, uma disciplina física e mental, um processo de integração com o ambiente, um refúgio, uma competição consigo e com os outros? Um pouco de tudo isso? Outra coisa? (VARLEY, 2010, p. 77).

Reunimos um pouco de tudo isso e mais essa “outra coisa” para os 11 encontros dessa jornada, e revezamo-nos entre a varanda de um sítio em Panaquatira e a nova sala de treinamento e oficinas, no Coroadinho, agora batizada de Casa Arte das Bicas.

De forma geral os encontros foram estruturados por:

- 1) Limpeza da sala;
- 2) Ritos tibetanos: apresentados por Leonel Alves
- 3) Séries de alongamentos
- 4) A etapa *Sotaques do Maranhão* que consistia no aprendizado das principais personagens de 04 sotaques de Bumba meu boi (Miolo, Vaqueiro, Rajados, Caboclo de penas, Índias, Cazumba, Tapuios e tapuias, Burrinha, Chico, Catirina, Índio). Esse momento tinha a orientação de Leonel Alves e alternava-se entre a variedade de sotaques e personagens, num único dia, ou apenas um sotaque a cada sessão. Os exercícios se davam em círculos, em frontalidade, lateralidade, avulsos e individuais, em duplas. Se em *O Miolo da Estória* incorporei o carrinho de mão como elemento cênico e de treinamento para o miolo, aqui incorporamos o uso de bastões, latas de tinta, cadeiras e pandeirões como elementos manipuláveis da dança.
- 5) A etapa *O ator brincante* nos passos do boi consistia da aplicação de exercícios de saltos inspirados no caboclo de pena, usados como aquecimento e condicionamento físico, e dança em sotaque variados com a divisão das três partes do corpo. Começamos a incorporar a contagem de tempo quaternário e execução de pausas, seguidos do trabalho de pausa sem estímulo sonoro. Ou seja, cada jogador munido do movimento de uma personagem do boi, após tê-lo experimentado ao máximo e identificado alguma sensação-imagem, devia reelaborá-lo com o uso de pausas e experimentando-o em velocidades e intensidades alternadas (veloz, lento, vigoroso, suave, etc.). Nessa etapa, buscamos compreender a qualidade e importância musical

das pausas dentro do procedimento. Incorporamos também exercícios de “enraizamento”, “saltos em bloco”, e “pular corda”, aprendidos em oficinas que ocorreram na cidade.

- 6) A última fase destinava-se a diálogos abertos e avaliações.

Estes encontros tiveram duração de duas horas, tanto pelo foco exclusivo do treinamento quanto pela relação horários/distância/deslocamentos de seus participantes. Mas com a chegada das tribulações do final do ano, as atividades foram suspensas por questões financeiras e percepção de indisponibilidade.

4.3 2013 (Fase III)

A fase anterior espantou parte da equipe de treinamento, restando, além de mim, os atores Leonel Alves e Rosa Ewerton Jara, com quem eu contava desde o início. Retomamos no mês de janeiro e seguimos até março quando iniciamos a circulação de *O miolo da Estória* pelo Festival das Artes Cênicas e Projeto Palco Giratório. Além das atividades já relacionadas, destacamos destes 17 encontros:

- a) O compartilhamento de leituras através de seminários internos, em período antes dos treinamentos;
- b) Inclusão da abertura dos ritos realizados em forma circular, tocando-se as mãos e olhando-se nos olhos;
- c) O início das coletas de partituras e estabelecimento de jogos entre os atores;
- d) A percepção das tríades e triangulações: o conceito do número 3 e seus múltiplos.

Na busca de compreender sobre o espírito do brincante e de como o mesmo se constrói corporalmente ao longo dos anos, deparamo-nos com texto de Walter Benjamin no qual afirma que a brincadeira “está na origem de todos os hábitos”. Para o filósofo

[...] a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como brincar outra vez [...] com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original que foi o seu ponto de partida. (BENJAMIN, 2012. p. 271-272).

Por assim entender, igualmente, parte de nosso trabalho concentrou-se na repetição de ações físicas e na busca da restauração de energias potenciais da dança. A essa situação de restauração de situação original, Richard Schechner denomina de *comportamento restaurado*, e diz que

é usado em todos os tipos de representações desde o xamanismo e exorcismo até o *transe*, desde o ritual até a dança estética e teatro, desde os ritos de iniciação até os dramas sociais, desde o psicodrama até a análise transacional. De fato, o comportamento restaurado é a principal característica da representação. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 205).

Um recorte dessa fase que nos aproxima dos conceitos de Benjamin e Schechner pode ser traduzido pelo 6º encontro, realizado dia 01/02/13, a saber:

Iniciamos às 16h40min. com discussão temática: religiosidade no Bumba.

17h50min. Ritos/alongamento/força

18h50min. Dança livre com boi sotaque costa de mão. Jogo de transformação do objeto com vara de ferrão.

Jogo de transformação de matrizes: propus um jogo no qual cada jogador (sem ordem de entrada) mostrasse uma matriz já aprendida, sem repetir a matriz do jogador anterior.

O jogo propôs muita dificuldade e revelou nossas limitações.

Jogo de desconstrução de matrizes: cada jogador deveria “brincar” com uma matriz já aprendida, desconstruindo-a no espaço e no tempo. O jogo revelou muitas possibilidades de criação e construção, e também, que sabemos poucas matrizes do Bumba.

Em seguida cada um apresentou uma ou mais matrizes dos outros participantes, desconstruindo-a e reconstruindo-a ainda mais em seu próprio corpo.

Depois de algumas amostras, selecionamos 03 matrizes, sendo uma de cada participante, totalizando 09 células a saber:

- Lauande: o Socador

Célula derivada do caboclo de pena. Célula violenta onde um homem (energia masculina) salta e agacha-se com o joelho próximo ao chão. Soca violentamente alguém que está no chão. Alterna a posição das pernas com saltos e torna a socar. Alguns socos são ritmicamente repetidos formando sequências de golpes.

- Rosa: Mulher carrega coisas

Uma mulher estende os braços sobre a cabeça como se segurasse algo pesado. A mão esquerda sustenta o peso sobre o ombro enquanto a direita suprime uma dor ou desconforto no quadril esquerdo. Anda vagarosamente com muita dificuldade e seu quadril é deslocado para a esquerda como se equilibrasse o peso.

- Leo: o Estivador

Homem bêbado (trôpego) carrega caixas e desloca-se pelo espaço com muita dificuldade. Vez por outra dá giros e agacha-se, mas não encontra equilíbrio. Deslocamento constante.

Avaliação:

Léo: “Artista popular não se faz em academia. É preciso experimentar o suor, a cachaça, a fadiga, o sono”.

O sentido de brincadeira e procura de seus caminhos energéticos já estavam mais delineados. Mas pensamos que com a circulação do espetáculo, convivendo por meses em 38 cidades brasileiras, realizando oficinas e debates, encontraríamos tempo para os treinamentos e avanços nas partituras, mas não foi bem o que aconteceu. O bônus teve o seu ônus e o elenco precisou diminuir.

4.4 2014/2015 (Fase IV)

Quanto mais eu estudava mais me distanciava do que queria dizer, mais o cruzamento de mundos parecia absurdo e mais angustiada eu ficava. Estava difícil manter os ensaios e agora já não sabia como resolver a quebra do número 3. Foi então que decidi contatar o parceiro Igor Nascimento para me auxiliar na empreitada, visando que seu estilo, sua formação em letras e seu conhecimento textual pudessem me ajudar a desatar os nós da dramaturgia. De quebra, aproveitei para convidar o ator Nuno Lilah Lisboa e, desta forma, realizar a montagem em parceria com Petite Mort Teatro. Nesse novo formato, seríamos três atores a representar personagens femininos. Enquanto cuidávamos da criação textual reuni o novo elenco e acordamos as novas metas e procedimentos aqui apresentados:

- Definições sobre a sala de treinamento;
- Apresentação de metodologia para Nuno Lilah Lisboa através das oficinas *Sotaques do Maranhão* e *Ator brincante nos passos do boi*;

- Percepção de elementos do boi como giros, saltos e caminhadas como possibilidades de transformarem-se em procedimentos técnicos;
- O trabalho com braços levantados;
- Início dos registros videográficos;
- Início de aprendizagem de instrumentos;
- As quatro Estações (pedra, fogo, água, ar)
- Aquecimento com morto – vivo, morto – Chico, e demais personagens.
- Morto – Chico com subida em personagens variados e pausa para “fotografar”;
- A relação (ainda não verificada) entre as estações e os orixás Iemanjá, Xangô, Omulu e Iansã;
- Aquecimento Galinha doida;
- Verificação de vídeos para autocorreção de movimentos;
- Jogo de fluxo central com personagens;
- Os primeiros registros vocais;
- Jogos com música e objetos;
- Implantação dos quadros de matrizes;
- Aquecer para despertar X aquecer para cansar;
- Aquecimento com ataque e defesa do Chico com o facão;
- Novas sessões com tempo-ritmo;
- A relação suar X não suar e o “suar à toa”;
- A aprovação no Myrian Muniz no ensaio 37;
- Atenção a novos princípios técnicos de treinamento a partir do boi: do índio para o “Daniel San”, da burrinha para a “caminhada de Orquestra”;

- Reflexões sobre a ponta da tábua.

Essa jornada rendeu 83 ensaios que foram interceptados pela ausência do texto final, ausência de depósito do prêmio Funarte, cansaço da equipe e diagnóstico de hérnia de disco em Nuno e protusão discal na lombar em Lauande.

4.5 2015/2016 (Fase V)

Durante esta fase os treinamentos foram suspensos e os diários foram totalmente dedicados à escrita dramaturgica e esboço de projeto de encenação. As reflexões deste autor podem ser traduzidas pelo diário do dia 05/01/2016:

O novo ano se inicia entre as lembranças das belezas de Carolina e as dores provocadas pela hérnia na lombar. A cada nova lembrança vem um frio gélido de desespero, ansiedade, sentimento de culpa e incompetência frente a um ato que deveria ser simples para um artista de teatro: MONTAR UM ESPETÁCULO COM FINANCIAMENTO!!!

Mas a minha “tragédia” pessoal se inicia quando os “deuses” decidem que eu preciso entender melhor o meu tempo e o meu lugar no espaço, e zombam das minhas tentativas de impor-me sobre seus desejos.

É como se me empurrassem para o RECONHECIMENTO DE MINHA HYBRIS, na tentativa de dobrar minha ORGULHOSA VAIDADE, forçando-me a perceber a quase insignificância de uma existência que se aflige com a simples inoperância de um plano de saúde!

5 URROU! URROU! A FASE VI CHEGOU!



Fonte: Acervo do autor. *Treinamento vocal*. Lauande Aires, Nuno Lilah Lisboa e Dênia Correia. 2017.

Chegamos a mais uma etapa de montagem. Agora com o texto finalizado e a inclusão da integrante Dênia Correia, que inicialmente, nos ajudaria como uma contrarregra cantora, apenas. Essa jornada durou 170 encontros, de 04 ou 05 horas, de segunda a sexta-feira, com algumas exceções aos sábados. Os trabalhos orientaram-se por:

- Organizar quadro de matrizes e recuperar movimentos experimentados em outras jornadas;
- Desenvolver princípios técnicos de aquecimento e preparação do ator/atriz;
- Desenvolver jogos dos atores com base no bumba;
- Aprofundar na composição e decomposição do movimento no todo ou de suas partes;
- Treinamento vocal para o canto;
- A aplicação prática e funcionalidade das ações físicas ao texto;
- Experimentação do coro e corifeu;
- A percepção dos giros;

- O trabalho das sete notas ou “uma escala estrutural do movimento”.

Sobre os três últimos itens, podemos destacar suas motivações de acordo com diários dos dias 22/11, 03/12 e 05/12/2016, respectivamente:

22- Depois da avaliação sugeri a leitura do texto. Lemos apenas a unidade I e retornamos com o diálogo. Selecionei o primeiro trecho das mutucas em coro para a leitura, marcação de respiração e análise. A conversa foi muito boa e relemos até memorizar todo texto. Segui com a proposta de coro/corifeu. Um grupo de jogadores com um corifeu à frente. O grupo devia seguir o texto e o corpo do corifeu buscando uma unidade ao conjunto. O resultado foi truncado, mas bastante interessante.

03- Há dois dias tenho pensado sobre a importância dos giros dentro do processo criativo. Os giros e a roda são utilizados na abertura dos trabalhos; nos movimentos de alongamento e aquecimento; nos procedimentos técnicos do Bumba; na dança coletiva. Os giros nos trazem o desafio do desequilíbrio dentro de um centro. Uma luta de gravidades.

Mas esse pensamento ficou bem mais forte após eu assistir um pequeno trecho do vídeo da casa Fanti-Ashanti. Ao ver a dança dos filhos de santo e a importância dos giros, pensei: serão os giros uma forma natural (e sobrenatural) de manifestação da vida e dos deuses?; quais os portais são abertos pelos giros?; Os giros, ao pressionarem a existência de um centro de força e concentração, liberam as energias presentes na coluna?; Os giros ativam o movimento universal e unificam o ator, dançarino, pajé, com as forças regentes do universo?; porque eu me sinto tão bem com os giros enquanto danço e normalmente eles me acionam foco, energia e imagens interiores?”

05- Tenho ficado bastante preocupado com as orientações sobre o movimento e sobre as dificuldades de compreensão de Nuno. As aulas de teclado e acordeon para Dênia me fizeram ver que, como encenador-diretor, preciso de ferramentas técnicas que ajudem o ator a superar suas dificuldades. Diante disso pensei em desenvolver a “escala estrutural do movimento” com vistas a fazer que cada interprete possa sair de uma nota só.

5.1 As Crises

*De tudo que eu pensava
Tudo acabava em três
Mas o tempo adicionara
E o três virara quatro
Que só depois de aleijado
Confirmara o anunciado
E voltara a virar três.*

Não sou o tipo de artista que cria envolvimento em áurea de prazer e leveza, que economiza e se economiza no ato de criação. Este momento, para mim, é um parto, e como tal, vem imbuído dos sintomas da gestação. A montagem deste espetáculo, com base no procedimento criativo *Teatro nos passos do boi* gerou uma série de sensações e sentimentos como ansiedade, culpa, incompetência, insatisfação, insônia, enjoos, que culminaram em quadros de crises individuais e coletivas.

A maior das crises pode ser apontada como a crise de produção de dramaturgia que demandou o maior tempo de pesquisa bibliográfica e de campo, além do alinhamento da escrita de uma obra por dois dramaturgos com referências e estilos distintos. A demora em identificar o que se queria dizer e o no cruzamento dos temas Tragédia grega, Bumba meu boi e Atenas brasileira, tornava o nosso sonho cada vez mais distante de uma concretude. A salvação do projeto ocorreu em 2016, durante minha circulação com o grupo Xama Teatro com o espetáculo *A carroça é Nossa*, por 37 cidades brasileiras, através do projeto SESC Palco Giratório.

Consciente de que eu já extrapolara todos os prazos para a realização do projeto, dediquei-me, nos intervalos de apresentações, a encontrar as alternativas de resolução dos impasses criativos, o que só foi possível após leitura e releituras de todas as versões já escritas e identificar que a mescla dos textos produzidos pelos dois autores eram coerentes e possíveis de serem ajustadas e justapostas.

As demais crises ocorreram devido ao meu acúmulo das funções: autor, encenador, diretor de atores, ator, compositor, cenográfico, aderecista, iluminador e contrarregra. Mesmo com o texto pronto, à medida que avançamos na fase final de montagem, via-me cada vez mais perdido entre o acúmulo de tarefas, o que comprometia o processo de criação do intérprete levando-me à fuga dos treinamentos por cansaço e falta de concentração.

As demais crises ocorreram todas no campo da atuação. Primeiro porque precisávamos de corpos saudáveis para dar conta da tarefa procedimental de pesquisar o Bumba meu boi do

Maranhão como material pré-expressivo e expressivo na construção de uma cena contemporânea. Depois, os nossos frágeis corpos começaram a manifestar suas fraquezas através de tonturas, enjoos, dormências, câimbras, contraturas, dores que evoluíram para lesões, rouquidão, hérnias e cirurgias. Essas dores causaram um rodízio de ausência de treinamentos, mesmo que alguns de nós estivéssemos na sala, mas incapacitados de realizar as atividades.

Segundo porque demoramos a acreditar na potência do número três. Desde cedo comecei a identificar o número três no processo manifestado pelas diversas tríades (início-meio-fim, pai-filho-espírito santo, mãe-filho-padrasto, catirina-chico-boi, antagonista-protagonista-deuteragonista, boi, mutuca, sotaque, etc). Quando Dênia entrou no processo, chegamos a comentar qual a função do número três se o grupo funcionava tão bem com o número quatro. Mas a partir 30º ensaio, todos os indícios anotados desde 2012 vieram a se confirmar e o número quatro tornou-se só uma pegadinha dos deuses para testar nossas habilidades e atenção.

A próxima crise veio com a incerteza de conseguir prosseguir com a montagem por falta de atores. Se por um lado, o grupo havia solucionado questões referentes à encenação e perca de mais um integrante, faltava-lhes perceber os fundamentos do procedimento que visava criar a partir dos personagens do Bumba e buscar as energias potenciais do brincante para a edificação de uma cena viva. Ocorria que estávamos desperdiçando o nosso tempo e suor no desenvolvimento de um corpo morto e formal, técnico e murcho, sem brilho e amorfo, caminhando inversamente na trilha de nosso projeto original. Nessa fase precisamos ser extremamente rigorosos e honestos para que se fizesse claros os problemas a serem resolvidos. Utilizei-me de toda rigidez camuflada e afirmei: Não sei mais o que fazer. Desse jeito eu não irei prosseguir.

Por fim, enquanto solucionavam-se questões relativas à cena, a cantora Dênia Correia, estreante no teatro, agravou uma rouquidão inesperada e ficamos do 100º ao 170º encontro sem ter certeza de sua recuperação e condições de suportar uma temporada tão longa como a nossa, num espetáculo de 100 minutos que envolvia fala e canto.

A superação das crises foi possível graças ao empenho de toda a equipe de atores e seus colaboradores convidados, revelando-nos que não cabe a produção de uma arte sem esforço, empenho, risco e investimento. O nosso boi urrou, gemeu, se levantou! Erguemos o nosso mimoso, aqui denominado *Atenas: mutucas, boi e Body*, e mostramos o seu brilho à cidade.

5.2 Sobre o treinamento

Mas qual o interesse em “inventar” um procedimento de preparação do ator e composição de personagens com tantos métodos já disponíveis na literatura, em vídeos e oficinas espalhadas pelo mundo a fora? Não são suficientes os ensinamentos da Commedia Dell’arte, as ações físicas de Constantini Stanislavsk, o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, a biomecânica de Vsevolod Emilevich Meyerhold, o teatro épico de Berthold Brecht, as notações de Laban, ou as múltiplas formas de teatro popular desenvolvidas por Augusto Boal em seu Teatro do Oprimido?

Sem desmerecer o conhecimento acumulado ao longo de séculos de tradição, precisei, nesse momento, atravessar e atravessar-me nas tradições populares do meu estado, como se buscasse um encontro mais íntimo com a memória escondida em meu corpo. A fora isso, questionei-me: até que ponto somos reféns de técnicas orientais e europeias e o quanto precisamos descobrir da corporeidade latina e brasileira.

Meu primeiro contato com o treinamento de ator ocorrera entre 2000-2006, quando me aproximei do ator e diretor Urias de Oliveira e dos procedimentos adotados pela Cia. Tapete Criações Cênicas. Através dele entrei em contato com o trabalho do Lume Teatro e Odin Teatret, quando, pela primeira vez, tive acesso à procedimentos objetivos de formação do ator/atriz. Foi, também, com Urias que tive contato com os diários de ensaio e chegava a hora de usá-los, de fato, pela primeira vez.

5.3 Treinamento *O ator brincante nos passos do boi* e seus “passos”



Fonte: Acervo do autor. *Treinamento físico e vocal*. Lauande Aires, Nuno Lisboa e Dênia Correia.

O treinamento diário para criação do espetáculo *Atenas*, que sintetiza e amplia as descobertas de *O Miolo da Estória*, iniciava-se com a limpeza da sala de ensaio, seguindo-se de rito de abertura, no qual os atores mantinham-se eretos em base à largura dos quadris, olhando-se nos olhos e tocando-se as palmas das mãos. Em seguida os dias de alternavam entre a execução livre de exercícios de alongamento ou dos cinco ritos tibetanos, ou seja, séries de exercícios de 05 movimentos desenvolvidos em 07, 14 ou 21 repetições. Ao final de cada série, devia-se pôr as mãos nos quadris e realizar duas inspirações/expirações profundas, a saber:

GIRAR: Corpo ereto. Abre-se os braços esticando-os em cruz até a altura dos ombros. Gira-se a cabeça até manter os olhos fixos na mão esquerda. Realizam-se os giros sobre o próprio eixo em sentido horário;

PUXAR: Deita-se com as palmas das mãos voltadas para o chão, lateralmente ao corpo. As pernas devem ficar esticadas e separadas da largura do quadril. Puxam-se as pernas ao mesmo tempo em que se levanta a cabeça, somente até o ponto em que o queixo toque o externo. Volta a posição inicial;

LANÇAR: ajoelha-se com as pernas abertas à largura do quadril e ponta dos pés apoiados ao chão. Mãos apoiam os quadris segurando as nádegas. Cabeça inclina até tocar o externo e lança o tronco para trás ao mesmo tempo em que expira;

MESA: senta-se com as pernas esticadas e abertas à largura do quadril. Mãos apoiadas ao lado do corpo na altura dos glúteos. Cabeça inclina para tocar o externo. Abdome ergue-se para formar uma mesa e a cabeça é lançada para trás. Os pés permanecem fixos e a planta do pé toca o chão quando o corpo se ergue. O corpo volta a posição original e recomeça;

MERGULHO: Pernas mais abertas que o quadril e apoio nas pontas dos pés. Desce-se o tórax até próximo ao chão e mantêm-se as mãos à largura dos ombros. Ergue-se o quadril o máximo possível e afunda-se as costas, alinhando-a à cabeça. Executa-se um mergulho que afunda o corpo como uma serpente, forçando a flexão dos braços, e volta à posição inicial.

Os ritos tibetanos ou ritos do rejuvenescimento nos auxiliaram na dinâmica coletiva de procedimentos e colaboraram com a abertura dos trabalhos físicos seguidos por séries de exercícios de alongamento e fortalecimento muscular com vistas à redução dos impactos musculares e articulares da dança. Durante o processo, recebemos a orientação profissional em Educação Física dos instrutores Abdomacir Sanches Santos e Edjane Campelo, ambos com formação em Educação física e com vasta experiência no ramo.

As séries elaboradas por esses profissionais incluíam exercícios de fortalecimento da coluna lombar; região abdominal; resistência cardiovascular; fortalecimento e proteção de articulações, principalmente, coluna e joelhos; alongamento geral e específico para nervo ciático. Dentre as séries mais executadas podemos destacar exercícios para coluna, tronco, pescoço, braços, pernas, virilhas, lombar, afundo, agachamentos, flexão de braços, infra abdominal, oblíquos e tesouras.

Após o período destinado ao alongamento e pré-aquecimento (40 a 50 min.), dava-se início à fase de aquecimento (15 a 20 min.) no qual podemos destacar, além de jogos com bolas e bastões, o próprio ato de dançar Bumba meu boi em quatro dos principais sotaques que tivemos acesso, alternando-se as principais personagens masculinas e femininas. Essa fase corresponde ao que nas oficinas denominamos *Sotaques do Maranhão*.

Quanto a necessidade de seu aprendizado, a dança gerava questionamentos do tipo;

- a) Precisamos aprender dançar o boi?
- b) Como experimentar a dança em dilatação no tempo e espaço?
- c) Como entender as possibilidades de deslocamento, equilíbrio, eixo e planos?

d) Quais as bases e sotaques que nos permitem trabalhar energias masculinas, femininas e neutras?

e) Como desenvolver jogos que proporcionem condicionamento físico, foco, prontidão e presença?

As respostas obtidas podem ser divididas em *jogos* e *procedimentos técnicos*, descritos nos sub tópicos que seguem.

5.3.1 Jogos

Os jogos desenvolvidos tomaram por base outros jogos experimentados em oficinas e na observação da brincadeira de Bumba meu boi, compondo-se de:

Morto X Vivo

(Morto X Chico, morto X Rajado, morto X Miolo ou morto X Todos) – Esse jogo de aquecimento tomou por base a brincadeira de mesmo nome. Vários jogadores deslocavam-se pela sala e todos tinham o poder do comando “morto ou vivo”. À medida que avançávamos, incluímos no lugar do “vivo” o nome das personagens do boi que deveriam dançar sua partitura base. Em algumas sessões chamávamos várias personagens. O poder do comando foi distribuído a todos para solucionar o pouco número de participantes, e, também, exercitar a autonomia, a noção de grupo e o acionamento imediato de matrizes.

Luta do Chico

Dois jogadores, um de frente para o outro. Os dois jogadores são “Chico” do boi de sotaque de matraca e enfrentam-se com seus facões imaginários representados pelos braços que talham e pontuam. O jogador atacado deverá defender-se apenas com a esquiva das partes do corpo ameaçada. Este jogo de aquecimento foi muito utilizado para trabalho de foco e agilidade/flexibilidade.

Bastão do Índio

Jogo de aquecimento com o personagem Índio do boi sotaque da baixada. Movimentação base com os joelhos levemente flexionados e tórax aberto. Em uma das mãos deve-se segurar um bastão, similar à lança do personagem. Os jogadores deslocam-se

aleatoriamente pela sala. O jogo pode acontecer com música gravada ou executada ao vivo. Os jogadores devem lançar o bastão enquanto se deslocam sem perder o pulso da música e mantendo o foco no lançar e receber.

Compra de Jogo

Jogo de aquecimento em sotaques de matraca e pindaré envolvendo três jogadores (Chico, Miolo e Rajado). O centro da roda é ocupado pelo Miolo e pelo Chico, enquanto o Rajado brinca sua partitura num círculo que envolve os outros dois. Em cada ciclo de tempo aleatório, o jogador que está no círculo assume um dos papéis do centro e troca de lugar “comprando o jogo do outro”.

Entrega de Chifres

Jogo de foco e deslocamento em sotaque de boi de Zabumba. O exercício foi realizado uma única sessão e carece de experimentação. Vários jogadores deslocam-se pela sala ao som de música gravada ou executada ao vivo. Tal qual o bastão, devem passar de mão em mão um chifre de Dionísio (chifre de boi usado no espetáculo), sem esbarrar e alterando seus planos enquanto gritam Êquiô, Hei! O chifre poderá conter líquido e o mesmo não deverá ser derramado.

Desconstrução de matrizes

Em um círculo um grupo de jogadores demonstra os movimentos referentes a cada personagem. Cada jogador 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. Não vale repetir matrizes. 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.

Jogos de Matriz

Exploração rítmico-espacial de cada jogador no espaço e inclusão da percepção do outro.

5.3.2 Procedimentos técnicos

Etapa que corresponde à pesquisa de elementos técnicos de preparação do ator, tais como estados de atenção e prontidão, eixos, resistência, controle do quadril, presentes na dança e personagens do Bumba meu boi. Destas, podemos destacar:

Dança livre

Utilizada como aquecimento, treinamento de dança e como forma de criação objetiva a partir do movimento específico de um personagem.

Corifeu

Exercício para aprendizado e apropriação de matriz de outro jogador.

Treinamento Caboclo de Pena

Exercícios 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.

Caminhada sem pena

Exercício de fortalecimento de pernas e centro do corpo com foco na potencialização da energia central. Cada jogador realizava uma caminhada com joelhos afundados e braços acima dos ombros com ou sem apoio de bastões. A caminhada tinha por objetivo manter o corpo em bloco e evitar a alteração do quadril durante cada passo dado.

Caboclo de Pena

Série de saltos com joelhos afundados. Cada jogador deveria se deslocar pela sala e realizar pausas com foco na precisão dos movimentos e suas linhas. As mãos deviam se manter estendidas em cada pausa e a respiração soar alto pela sala.

Treinamento Cazumba

Execução de danças 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.

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.

Galinha Doida

Exercício individual ou coletivo com base no personagem caboclo de pena. Cada jogador deveria executar sessões de deslocamento linear ou circular com o caminhar característico da personagem.

Daniel San

Exercício extraído do índio da baixada. Série de saltos com apoio sobre um único pé e finalização de todo corpo ao tocar o chão. Inspira-se no ar e expira-se na aterrissagem. Funciona bem com metrônomo e em grupo. O exercício busca precisão em bloco, resistência e equilíbrio através de saltos altos e longínquos.

Caminhada de Orquestra

Exercício de explosão a partir da burrinha de sotaque de orquestra. Série de deslocamentos em mini saltos longínquos com a maior velocidade possível dentro de um limite de tempo. Pode ser realizado em grupo ou duplas de competidores.

Trincheira

Série de movimentos do sotaque de orquestra dançados em grupo como forma de desenvolver resistência física e aquecimento.

Burrinha correndo

Exercício para trabalho de eixos e vetores com foco no centro do corpo em bloco.

Giratórias

Exercícios de giros de caboclo de pena e miolo com foco no equilíbrio, dilatação da percepção espacial, resistência, fortalecimento dos lados do cérebro e abertura de canais energéticos.

Vaqueiro de ferrão agachado

Exercício para fortalecimento de membros inferiores e ampliação de capacidade respiratória.

Galinha/Caboclo/Rajado

Série dançada correspondente a cada personagem em sotaque de boi de matraca. Exercício circular com foco no sentido de conjunto e resistência física.

Contagem

Este exercício individual tornou-se a principal ferramenta de desconstrução das matrizes, para posterior recriação. Cada jogador após selecionar um movimento de uma personagem do bumba deveria submetê-lo ao exercício de contagem (sussurrante ou mental) de tempo em compasso quaternário. O jogador tinha um tempo de três a cinco toadas para internalizar a contagem a seu movimento e utilizar da pausa como música, sem perder o tempo no compasso. Ao término das músicas o jogador deveria manter a atividade de pesquisa das pausas utilizando-se do ritmo interior e aprofundando a pesquisa do movimento. Quanto mais alteração rítmica melhor. Entende-se a pausa como música e a ela deve-se dar toda a tenção sob pena de deixar o trabalho no vazio dos pensamentos. O jogador deve submeter seu movimento destacado de alguma parte do corpo (base, tronco, cabeça, braços) ao extremo de suas sensações e apegar-se ao que lhe for mais verdadeiro. Ao final da sessão o jogador deverá reconhecer um movimento que será colocado no próximo jogo.

As Quatro Estações

Trabalho desenvolvido pós *Miolo da Estória* e em oficinas. Termo cunhado a partir de oficinas de capoeira, sugere uma passagem contínua de tempo. Em sala, cada jogador devia ocupar o espaço dividido em quatro partes, uma para cada estação. Após a seleção de matriz realizada na contagem, os jogadores deviam passar uma jornada de 05 min. em cada estação, sem pausas. Após terminada a sequência deviam escolher as melhores sensações em duas estações, e por último, escolher a estação final na qual deveriam permanecer por tempo livre acima de 10 minutos. Em cada estação os jogadores deveriam experimentar com suas matrizes a relação ser-estar dos elementos fogo, pedra, água e ar. Ao final da sessão obtinha-se o que nós chamávamos de “rascunho de matriz”. As estações foram organizadas com base na oficina *Quadro de Antagônicos*, procedimento desenvolvido pela *Pequena Companhia de Teatro* em São Luís.

Travessia de Caronte

Exercício individual ou em grupo destinado a mostra das partituras coletadas nas Quatro Estações.

As sete notas

Exercício com foco da dinamização do ritmo do jogador 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:

- 1) Ritmo- velocidade, andamento, pausas;
- 2) Duração – curto, médio, longo;
- 3) Intensidade – suave, vigoroso;
- 4) Temperatura – frio, quente, gelado, morno;
- 5) Tamanho – grande, médio, pequeno;
- 6) Fluência – livre ou bloqueada;
- 7) Qualidade – água, pedra, fogo, ar.

O chamado

Uma das últimas etapas de demonstração e jogos de matrizes antes de serem levadas às cenas, dava-se através do jogo denominado *O Chamado*. Cada jogador anotava todas as suas matrizes em um pedaço de cartolina e as espelhava pela sala. Ao centro da sala, o jogador permanecia neutro até que os demais chamassem pela matriz e o jogador a mostrasse. Segundo diário do dia 22/12/2016, em que se lê:

Cada ator deverá mostrar sua matriz de acordo com as fichas que serão chamadas pelos demais participantes. O objetivo é ver a diferença de energias e formas e a precisão na composição física e energética.

O jogo foi muito bom e estive muito concentrado. Na parte final, a cabeça começou a pensar porque achei que estavam pedindo mais movimentos do que o combinado. Foi muito bom ver a ação nos corpos dos colegas.

O jogo foi avaliado positivamente e provavelmente será inserido no nosso repertório de atividades. Ele me lembra a palavra GUARNICÊ por tratar-se de uma reunião não acabada de ações.

5.3.3 Sobre os termos e comandos

Durante nossa jornada de montagem, cunhamos alguns termos que nos ajudaram na orientação dos atores em seu processo de pesquisa, do qual destacamos:

A prolixia física e a pesquisa ativa

Termo desenvolvido a partir da percepção da falta de foco nas ações. Quando o trabalho de construção e depuração das matrizes, equivocadamente, cede lugar a improvisações rasas e imprecisas, sem coesão e finalização, da qual só advém acréscimos e nunca o seu extrato.

A *Prolixia Física* gerou a redundância do termo *Pesquisa Ativa*, ou seja, despertar no intérprete a necessidade de autogerir sua pesquisa, atentando para as regras do jogo e da consciência física. A pesquisa ativa tem por finalidade evitar que o ator fique “mastigando o mesmo chiclete”.

Abrir as janelas

Refere-se a forma de pesquisa do ator que busca lugares diferentes a cada jornada. Sobre essa nomenclatura destaco frase do 104º ensaio realizado dia 07/04/2017, no qual afirmo que “as janelas são portais que dão acesso ao labirinto do próprio corpo e suas sensações”.

Saltar da ponta da tábu

Este tornara-se o maior desafio destes interpretes! A expressão buscava orientar os atores que, após constatarem a existência de matrizes, elevando-as passos a passo através de jogos e exercícios, pudessem, em jogo livre ou coordenado, lançar-se, sem medo, na repetição física, exaustão e superação de suas limitações. Em 170 ensaios, somente na fase VI, poucas vezes pudemos presenciar o salto do trampolim de um dos colegas. Mas quando acontecia era uma inundação de luz e sentimentos na sala, e o melhor: o intérprete sabia que tinha saltado.

6 ESSA É MINHA DESPEDIDA: O CADERNO Nº 12



Fonte: Acervo do autor. *Cartaz de Atenas sobre foto de Beto Pio, 2011.*

No auge de minhas dúvidas sobre a aplicabilidade de nosso procedimento, assisti ao espetáculo *O Amor de Clotilde por um certo Leandro Dantas*, da companhia Ensaia Aqui e Acolá, de Recife, cujo treinamento de criação dava-se “apenas” em pular e pular corda. O espetáculo, além de muito bem resolvido dramaturgicamente e esteticamente, prendeu-me a atenção pela integridade física das ações de seus intérpretes. Desde então, criar dramaturgia, personagens e cenas a partir do Bumba meu boi deixou de parecer tão absurdo assim.

Passados oito anos desde a montagem de *O Miolo da Estória* e quase um ano após a estreia de *Atenas: mutucas, boi e Body*, podemos afirmar que o saldo foi positivo. Primeiro porque os procedimentos de criação (em desenvolvimento) geraram uma necessidade de pesquisa e experimentações, fé, perseverança e consistências ainda não experimentados por este artista, e deram-nos respostas significativas para o campo da criação e treinamento de ator. Segundo porque nos exigiu o mínimo de organização e disciplina, superação de limites, elaboração, planejamento e gestão de projetos culturais, fazendo-nos superar o sucateamento cultural local, inserindo-nos competitivamente na cena nacional através da aprovação de editais públicos e seleção de projetos. Terceiro que, para além da ressignificação da vida e carreira

artística, esses projetos, iniciados sem apoio financeiro, possibilitaram experiência na cadeia produtiva da cultura, gerando emprego e renda mesmo que em períodos curtos.

Em busca de conhecer um pouco sobre aquilo que apenas aparentemente me era familiar, o Bumba meu boi, fui seduzido por suas histórias, brilhos, movimentos, batuques, envolvido por seus mistérios e encantado pela força de seus brincantes e sua fé. Esse encanto nos fez chegar ao *Teatro Nos Passos do Boi*, *Trilogia do Boi*, *Dramaturgia do Anônimo*, *Sotaques do Maranhão*, *Ator Brincante nos Passos do Boi*. Tal um miolo que volta para casa com o boizinho nas costas após uma noitada, exaurido, porém feliz por cumprir sua obrigação, aprendemos a olhar para a frente sem lamuriar o peso que nos vem aos ombros e ter a certeza de que amanhã o nosso auto estará ao centro da roda. Aprendemos que no processo de formação do ator, não importa se ele opta por este ou aquele procedimento, mas que o conceba primordial, seja honesto, e que respeite as regras do próprio jogo.

6.1 Saldo das inquietações de um caminhante

O espetáculo *O Miolo da Estória* fez sua estreia em São Luís em 18 de setembro de 2010 e teve oportunidade de circulação em quase cinquenta cidades brasileiras e vinte estados, por meio do Festival de Monólogos Ana Maria Rêgo e Festival Nacional de Teatro de Piracicaba (2011), Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz (2012), Projeto SESC Palco Giratório (2013), Mostra SESC Amazônia das Artes e Semana de Teatro no Maranhão (2011 a 2014).

Apresenta a vida e 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 essa vida de operário em (des)construção de si, João sustenta o desejo de ainda vir a ser cantador no boi onde brinca e ocupar uma posição de destaque na vida. O seu drama 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. A trama apresenta o homem em conflito com a fé e suas relações sociais e sua encenação baseia-se no cruzamento dos mundos do brincante e do operário, utilizando-se de instrumentos musicais do folgado e ferramentas da construção civil como elementos plásticos e simbólicos da cena.

O espetáculo *Atenas: mutucas, boi e Body* é uma realização dos grupos maranhenses Petite Mort Teatro e Santa Ignorância Cia. de Artes. De autoria de Lauande Aires e Igor Nascimento, a peça de gênero tragédia trata das relações cotidianas da fictícia Vila de Atenas. No centro da trama está Rosário, responsável pelo bordado do principal festejo da comunidade. Mas, revoltada com as atitudes desta para com ela e seu filho, resolve desobrigar-se de uma promessa e impor um castigo à Vila. A encenação híbrida cruza referências realistas, simbólicas e construtivistas e coloca o espectador em variados espaços, em cortejo processional em três ambientes, numa estética que busca novos olhares sobre as cidades e as sucatas materiais e humanas que estas produzem.

Sua caracterização foi construída pela Tramando Teatro e Fantasia a partir do conceito “Costurar e descoser”, produzindo chapéus, figurinos e adereços com tecidos de rede, punhos, sobras de pano, miçangas, canutilhos, sacos de açúcar e de estopa.

O processo sonoro foi desenvolvido com trilhas gravadas e executadas ao vivo, compostas exclusivamente para a montagem, refletindo a forte influência boieira manifestada nos instrumentos e no canto, além do cruzamento desses instrumentos com a sanfona.

O espetáculo tem tempo de 100 minutos, oito horas de montagem, uma hora de aquecimento e duas horas de desmontagem. Atualmente está em circulação em dez capitais do norte do país através do projeto SESC Amazônia das Artes 2018.

Para a pesquisa *Teatro Nos Passos do Boi*, a cenografia constitui-se de uma dramaturgia paralela que dialoga com as demais, está diretamente ligada à valorização da teatralidade da cena através da ressignificação de objetos do mundo operário e do Bumba meu boi. *Em O Miolo da Estória*, o nosso operário-brincante construiu (literalmente) sua cena com enxada, pá, carrinho de mão, escada e capacetes, juntamente com maracás, pandeiros e chocalhos, conflitando-se os dois mundos e as realidades inerentes ao mesmo ser. A montagem de *Atenas* ampliou a potência da pesquisa cenográfica da companhia, pois, possibilitou, através do uso de sucatas, a ressignificação de muitos objetos em função dos temas escolhidos. Tendo como espaço dramático uma palafita, seu projeto de encenação e cenografia buscou cruzar elementos do Bumba meu boi, como bandeirinhas, chocalhos, pandeiritos, pandeirões e matracas à paletes, para-choques, máquina de costura, balanças, bancadas, vassouras, engradados de cerveja, pneus, lonas plásticas, placas de geladeira, manequins, jornais e demais sucatas, para criar um mundo em suspensão sobre as águas da Vila de Atenas.

6.2 A próxima montagem

Chegamos à ideia de dramaturgia do anônimo, que gerou as dramaturgias anteriores com base em referencial teórico de importantes pesquisadores da cultura popular, na observação e depoimento de brincantes. Os dois textos foram estruturados de acordo com o roteiro principal do auto: Guarnicê (preparação dos brincantes); Lá vai (aviso ao dono da casa de que o boi vai brincar); Licença (toada de permissão); Urrou (sacrifício e ressurreição do boi); despedida (fim da apresentação).

Preparamo-nos agora para dar início à percepção temática da próxima montagem que deverá fechar esse ciclo boieiro. Os procedimentos até então adotados já nos servem como importantes guias de criação e reforçam a necessidade de continuar a pesquisa para diminuir suas brechas. Ainda não sabemos por quais temas trilharemos, mas de acordo com prerrogativas estabelecidas logo após *O Miolo da Estória*, se a primeira montagem se erguera sobre o gênero dramático para palco italiano e *Atenas: mutucas, boi e Body*, em gênero trágico, para palco alternativo e processional, o terceiro espetáculo deverá construir-se em gênero cômico para a rua.

6.3 O 12º caderno e o canto final



Fonte: Acervo do autor. *Meus queridos diários*.

Como já comentado, a segunda montagem assentou-se sobre o número 3 (e seus múltiplos), que para a numerologia está associada à comunicação, expressividade, criatividade e representação da integração corpo, mente e espírito.

Entretanto a consulta aos diários de *Atenas* começou a me incomodar, pois, eu não conseguia identificar porque o número de cadernos divergia do assentamento da obra, erigida sobre 03 atores, 03 cenários, palavras trissilábicas ou com 03 letras, corpo técnico de 03 colaboradores, 03 televisores, 12 garrações de vinho, 06 chifres, 03 trocas de figurino, 03 temporadas de estreia. O número 11 referentes aos cadernos de atuação-direção estava incompatível com o contexto geral. Porque não doze? Doze era o número de garrações de vinho-luminárias no qual, organizados de forma circular, dava-se a cena da matança e a catarse da peça. O doze estava presente na cena por remeter aos 12 apóstolos e aos deuses do Olimpo. Doze corresponde as horas do relógio solar e a linha limite entre luz e sombras! Somente após a reunião do material para escrita deste trabalho fui capaz de perceber que o espetáculo, pensado desde 2011 (11!), como uma das ações para conclusão de curso, e por isso retardada em sua execução, fechava o ciclo do 03 com a finalização deste curso com o 12º caderno e início de pesquisa para o projeto que fechará a *Trilogia do Boi*.

Para finalizar, despeço-me com o canto final de João Miolo, protagonista de *O Miolo da Estória*, que após subir os degraus da capela de São Pedro canta, à capela, em sotaque de orquestra, com um carrinho de mão-boizinho sobre os ombros:

*Chegou a hora de bater o ponto
De falar o quanto posso suportar
Vim pra agradecer, mas tenho que dizer:
Ninguém poderá selar essa vontade de crescer.
Muitos dizem por aí que todo mundo é igual
Pra ninguém querer subir na vida mais um degrau!
Sei que meu santo não quer pra eu morrer numa colher
Essa é minha despedida, até quando Deus quiser!
Sei que meu santo não quer pra meu dom ficar no pé
Essa é minha despedida. Até quando Deus quiser!*



Fonte: Acervo do autor. *Arte que incendeia*. Foto: Beto Pio, 2011.

REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia – INL, fundação Nacional Pró- memória, 1982.

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8º ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v.1)

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

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 21ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2003.

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

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminhos. Só rastros**. Campinas – SP, 2010.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

VARLEY, Júlia. **Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret**. Trad. Juliana Zacanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

Referências ou “Assentamentos” da pesquisa para *O MIOLO DA ESTÓRIA E ATENAS: mutucas, boi e Body*

ARAÚJO, Maria Socorro. **Tu contas!Eu conto!** São Luis: SIOGE, 1986.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia – INL, fundação Nacional Pró- memória, 1982.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. . São Paulo: Brasiliense, 2006.

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

_____ **Festas. Fogos, fogueira e fé**. São Luis, 2011.

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

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2ª ed.São Paulo,SP: Perspectiva, 2004.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

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

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Ed. Pensamento-Cultrix, 2010.

_____ **As máscaras de deus**. 5ªed. São Paulo: Palas Athena, 2002.

_____ **O poder do mito**. 21ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2003.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo**: é o bumba-meu-boi do Maranhão. São Luis, 1995.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CALDAS, Ana. **O ator brincante**. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000447674>

CAMPOS, Mariza Vargas Mendes. **O ator e o jogo: reflexões acerca de seu trabalho.** Disponível em http://www.geocities.ws/coma_arte/textos/marizavargas.pdf LEWINSOHN.

CAMPOS, Cristiani Gonçalves. **Invisível visível: a performance dos miolos do bumba-meu-boi da floresta de São Luis do Maranhão.** Monografia. São Luis, 2008.

Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão: dossiê de registro. São Luis: IPHAN, 2011.

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

DOMENACH, Jean-Marie. **O retorno do trágico.** Rio de Janeiro: Ed. Moraes, 1968.

FERREIRA, Euclides Meneses. **Pajelança.** São Luis, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 48ª reimpressão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____ **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

GAZZOLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega.** São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____ **Pensar mítico e filosófico.** São Paulo: Edições Loyola, 2011.

GOMES, Clícia Adriana Gomes. **O espetacular e o risível em bois de zabumba.** Monografia. São Luis, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA, Zelinda Machado de Castro e. **Rezas, benzimentos e orações:** a fé do povo. São Luis, 2008.

WILLIAN, Raymond. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MATOS, Elisene Castro. **Cazumba:** a criatividade e a mística do personagem do bumba-meu-boi de Penalva e suas possíveis contribuições no ensino da arte. Monografia. São Luís, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOBREGA, Antônio. **Naturalmente**: teoria e jogo de uma dança brasileira. DVD. SESC.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 03 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010.

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

PELEGRINE, Sandra; FUNARI, Pedro. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

REIS, José Ribamar Sousa dos. **Bumba-meu-boi**: o maior espetáculo popular do Maranhão. 3ª Ed. São Luis: Edição do autor, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: ZAAR, 1985.

SANTOS NETO, Joaquim; RIBEIRO, Tânia. **Bumba-meu-boi**: som e movimento. São Luis, IPHAN, 2011.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VALLIN, Bèatrice Picon. (Org.) Saad Fátima. **A arte do teatro**: entre a tradição e vanguarda - Meyerhol e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: teatro do pequeno gesto: Letra e Imagem, 2006.

MANHÃES, Juliana. **A performance do corpo brincante**. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Juliana%20Bittencourt%20Manh%E3es%20-%20A%20performance%20do%20corpo%20brincante.pdf>

MARTINS, José de Sousa. **Linchamentos**: justiça popular no Brasil. São Paulo: Contexto, 2015.