

Ana Caldas Lewinsohn

O Ator Brincante;
no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho



CAMPINAS
2008

Ana Caldas Lewinsohn

**O Ator Brincante;
no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes do
Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção
de Título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da
Silva

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L584a	Lewinsohn, Ana Caldas. O Ator Brincante; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho. / Ana Caldas Lewinsohn. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Teatro de Rua. 2. Cavalo Marinho. 3. Ator Brincante. 4. Brincadeira. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: "The Playing Actor in the context of the Street Theatre and the "Cavalo Marinho".

Palavras-chave em inglês (Keywords): Street Theatre ; Mask Technique ; Cavalo Marinho ; Playing Actor ; Popular Play.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Prof. Dr. Raimundo Oswald Cavalcante Barroso.

Profª. Drª. Suzi Frankl Sperber.

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto (suplente).

Prof. Dr. Narciso Telles (suplente).

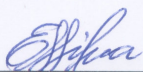
Data da Defesa: 19-01-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

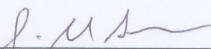
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

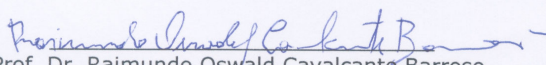
Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Ana Caldas Lewinsohn - RA 980604 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Membro Titular



Prof. Dr. Raimundo Oswald Cavalcante Barroso
Membro Titular

*A dois mestres da brincadeira:
Seu Martelo - 73 anos;
e meu filho, Rafael - 3 anos,
que nasceu junto com o início desta pesquisa.*

*A meus pais, Thomas e Graça,
pelo amor, generosidade e porto-seguro.*

Agradecimentos

Aos meus pais, Graça Caldas e Thomas Lewinsohn, por sempre me apoiarem e me estimularem em meus sonhos e desafios durante a vida; e pela orientação não formal desta pesquisa. A meu pai, pela tradução. À minha mãe, pela revisão minuciosa e amorosa. À minha irmã, Alessandra Caldas, que esteve sempre ao meu lado; às minhas avós, Rachel Lewinsohn e Edith Conde Caldas; e ao meu pequeno menino, Rafael Lewinsohn Fraguas, minha grande inspiração;

Ao meu orientador, Eusébio Lobo, que com sua amizade e confiança, esteve comigo do início ao fim desta pesquisa, suportando cada tropeço e me guiando para a construção de um trabalho artístico e humano;

Ao Grupo Peleja: Tainá Barreto, Lineu Guaraldo, Carolina Laranjeira, Daniel Campos e Beatriz Brusantin; aos músicos Alexandre Lemos e João Arruda; à diretora Ana Cristina Colla e a Eduardo Albergaria, meus companheiros do espetáculo "Gaiola de Moscas", que confiaram no meu trabalho e com os quais pude viver tantos momentos de amadurecimento e descobertas durante esse percurso com o Cavalo Marinho;

A Seu Martelo, Aguinaldo Roberto da Silva, Ivanice da Silva e Mestre Biu Alexandre, pelo acolhimento em Condado, pelas palavras de sabedoria e pela brincadeira;

A Cecílio Cosac Fraguas, por me apoiar em tantas fases importantes da minha vida, entendendo a demanda e cuidando de nosso filho nos momentos em que mais precisei;

Aos meus companheiros do Grupo do Santo: Tânia Grinberg, Carlos Gomes, Eduardo Brasil, Lílían Marques, Cecílio Cosac Fraguas e Lidiane Lobo, que fizeram parte das minhas inesquecíveis experiências com o Teatro de Rua;

Aos meus grandes amigos e companheiros de discussão sobre máscara: Rogério Lopes da Silva Paulino, Melissa Lopes, Vinícius Torres Machado e Elisa Rossin; a Rafael Ary, por ter me ajudado no início desse percurso; a Helder Vasconcelos, e Laura Tamiana, que sempre me acolheram em Recife e também fizeram o convite para o evento "Conexão Cavalo Marinho"; a Paula Vanina, pela amizade e discussões sobre a criança e o brincar;

A Bruno Marques Dutra, pelo companheirismo, amor e ajuda nos últimos momentos cruciais desta dissertação;

À Fapesp, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, por viabilizar essa pesquisa.

ARTE

*Das tripas,
coração.*

(Adélia Prado)

RESUMO

Esta dissertação investiga o ator do Teatro de Rua e o brincante de Cavalo Marinho, manifestação popular da Zona-da-Mata Norte no interior do Estado de Pernambuco. Para produzir este trabalho, foi realizada pesquisa de campo na cidade de Condado, além de outras pequenas cidades da região. O objetivo era identificar elementos e princípios da brincadeira do Cavalo Marinho que pudessem contribuir para o trabalho do ator do Teatro de Rua. Para isso, foi realizada uma observação aprofundada sobre a figura do Mateus do Cavalo Marinho, que se tornou a referência central desta pesquisa. Como um estudo de caso de recriação de aspectos do Cavalo Marinho em cena teatral, é descrito o processo de montagem do espetáculo “Gaiola de Moscas”, do Grupo Peleja, baseado no conto do escritor moçambicano Mia Couto. Em busca de uma reflexão sobre as proximidades, diferenças e contágios entre brincadeira e teatro, este trabalho aborda as características de cada uma dessas modalidades artísticas. Com base nesta discussão, é formulado o conceito de Ator Brincante, que representa tanto o brincante de Cavalo Marinho, como o ator do Teatro de Rua, numa qualidade que combina estabilidade e instabilidade ao vivenciar um estado cênico com um repertório codificado e ao mesmo tempo disponível, aberto ao inesperado.

Palavras-chave: Teatro de Rua; Cavalo Marinho, Ator Brincante, Brincadeira

ABSTRACT

This thesis investigates the Street Theatre and the *Cavalo Marinho* (“Sea Horse”), a popular play from the “Zona da Mata” in the northern hinterland of the State of Pernambuco, Brazil. To conduct this study, field work was carried out in Condado city and other nearby small towns and villages. The main goal was to identify elements and distinctive features of the play-acting that can contribute to the Street Theatre actor’s work. To this intent, the character of Mateus (“Matthew”) was chosen as the central reference for this study and was observed and analysed in depth. As a case study of recreating aspects of the Cavalo Marinho in a theatre play, I describe the development of “Gaiola de Moscas” (“The Fly Cage”), a play based on a short story by Mia Couto, a writer from Moçambique, and created by the Peleja group. To contemplate the similarities, differences and exchanges between popular play and theatre, this study analyses the features of these two artistic modes. Based on this discourse, I elaborate the concept of “Ator Brincante” (“playing actor”) which represents simultaneously the Cavalo Marinho player and the Street Theatre actor, combining stability and instability in a scenic condition where a codified repertoire is also constantly open to the unexpected.

KEY WORDS: Street Theatre, Cavalo Marinho, Playing Actor, Popular Play

SUMÁRIO

Introdução	01
 Capítulo 1. Brincadeiras Populares e Cavalo Marinho	 17
1.1. Uma breve autobiografia: o porquê	18
1.2. A brincadeira popular brasileira: o brincar	26
1.3. O Achado: Cavalo Marinho	33
 Capítulo 2. Criação a partir do Cavalo Marinho	 45
2.1. O espetáculo "Gaiola de Moscas", do Grupo Peleja	46
2.2. Olhar de Fora: assistência de direção	49
2.3. Olhar de Dentro: atriz-dançarina	63
2.4. Ritual ou Cena? Brincadeira ou Teatro? Diálogo de saberes	71
 Capítulo 3: O Ator Brincante	 81
3.1. A Brincadeira: o Teatro de Rua aprendendo com o Cavalo Marinho	82
3.2. Um Recorte: a figura do Mateus	106
3.3. A presença do Grotesco no Cavalo Marinho	113
3.4. O Ator Brincante	118
 Considerações Finais - ... e "apois"?	 125
 Referências Bibliográficas	 129
 Anexos	 141

Introdução



Vista ao redor da cidade de Condado, Pernambuco, janeiro de 2007. Foto: Ana Caldas Lewinsohn

*Escrever nem uma coisa
Nem outra -
A fim de dizer todas -
Ou, pelo menos, nenhuma.*

*Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar -
Tanto quanto escurecer acende os vagalumes.
(Manoel de Barros)*

A pesquisa que originou esta dissertação teve como ponto de partida a investigação de uma brincadeira popular de Pernambuco: o Cavalo Marinho. É uma variante do Bumba-meu-boi, encontrada na Zona-da-Mata Norte e realizada por brincantes,¹ que têm como meio de sobrevivência o árduo trabalho do corte da cana-de-açúcar. Existem muitas características e especificidades desse folguedo que me encantaram e me levaram a apreciá-lo mais de perto, com a intenção de observar, principalmente, os personagens com máscaras. O objetivo era de refletir sobre possíveis contribuições para a formação de um ator preparado e disponível para o Teatro de Rua.

A cultura popular brasileira apresenta grande diversidade de manifestações em que se consorciavam distintas etnias e culturas, que foram justapostas em condições históricas e econômicas igualmente diversas e muitas vezes distanciadas entre si, enriquecendo, assim, o universo das artes populares.

Dentre essas manifestações, os folguedos têm grande importância e despertam interesse por concentrarem em uma única festa diversas artes, saberes e tradições. O Bumba-meu-Boi é uma das festas populares mais difundidas pelo país. É encontrado em várias regiões, desde o Norte e Nordeste, até o Sul do Brasil, com algumas características comuns e variações de estrutura, música, figurino, "sotaque" (ritmo) e personagens. O elemento mais constante é o enredo, que trata da morte e ressurreição do boi em uma sátira da opressão dos negros pelos brancos.

¹ Os atores ou performers da manifestação do Cavalo Marinho se auto-denominam brincantes.

O folguedo Bumba-meu-Boi está descrito na literatura por folcloristas, antropólogos e etnógrafos. Destacam-se as obras de Luís da Câmara Cascudo (1944 e 1972), Mário de Andrade (1959) e Hermilo Borba Filho (1982). Outros pesquisadores como Alceu Maynard Araújo (1973), Edison Carneiro (1974), Antonio Augusto Arantes (1982), Rossini Tavares de Lima (2003) e Oswald Barroso (2007) também pesquisaram sobre o Bumba-meu-Boi, além de encontramos muitos outros relatos ou artigos de pesquisadores interessados nas manifestações populares brasileiras.

Poucos desses estudos, porém, são desenvolvidos na perspectiva do artista-pesquisador do corpo e do gestual examinando a contribuição dessas manifestações no trabalho do ator. A bailarina e coreógrafa Felicitas Barreto (1968), por exemplo, escreveu um livro sobre danças indígenas e folclóricas do Brasil, no qual descreve, sucintamente, algumas das festas brasileiras. Sua descrição da "coreografia" baseia-se nos elementos da cenografia e figurino, passando pelo enredo, mas não se detém no corpo, no gestual dos brincantes, mesmo sendo ela uma dançarina.

Por outro lado, a busca de elementos na tradição de culturas populares como uma importante fonte para a preparação do ator vem sendo realizada desde o início do século XX pela maioria dos pesquisadores consagrados de teatro, como Vsevelod Meyerhold (1912), Ariane Mnouschkine (1989), Dario Fo (1998), Peter Brook (1987), Eugenio Barba (1995), Antonin Artaud (1978), Jerzy Grotowski (1987), Jacques Lecoq (1987), entre outros.

Yoshi Oida (1992:44), ator que trabalha com Peter Brook, comenta a importância de aliar o conhecimento da cultura popular tradicional ao trabalho do ator:

Ainda hoje me pergunto o que fazer para ser um 'verdadeiro artista criativo'. Penso que seria possível definir como tal aquele que, experiente em uma determinada técnica tradicional, saiba colher-lhe a essência para explorar as ligações e os pontos de encontro com o mundo moderno. Um artista que se limita a adquirir uma técnica sem encontrar um significado contemporâneo a esta técnica, não pode se definir como um 'artista criativo'.

Também no Brasil, existe uma busca de elementos nas técnicas de tradições populares pelos pesquisadores de teatro. Recentemente, alguns pesquisadores de diversas instituições do país como Beti Rabetti (UNIRIO), Graziella Rodrigues (UNICAMP), Inês Alcaraz Marocco (UFRGS), Eusébio Lobo da Silva (UNICAMP) e Marlyse Meyer (UNICAMP) entre outros, vêm desenvolvendo diálogos entre o trabalho do artista cênico e as tradições populares. Em um de seus artigos, Graziella Rodrigues (1997:3) enfatiza sobre a importância desse diálogo: “Podemos dizer que em cada manifestação cultural brasileira evidencia-se uma dinâmica específica, trazendo-nos importantes fundamentos ao desenvolvimento do intérprete”.

Os principais estudos a respeito do folgado Cavalo Marinho são de pesquisadores acadêmicos. Maria Acselrad (2002, UFRJ), é uma referência nessa área, com sua dissertação de Mestrado, intitulada "Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho", na qual realiza uma reflexão sobre o folgado, além de descrevê-lo numa perspectiva histórica. Outros pesquisadores da UFPE e UFPB - Edval Marinho Araújo (1984), Gustavo Vilar Gonçalves (2001), Weber Pereira Moreno (1997), Marcia Maria Barbosa de Menezes (1986), Josane Cristina Santos Moreno (1998), Maria Helena Tenderini (2003) também realizaram estudos sobre o Cavalo Marinho, porém, nenhum deles sob o ponto de vista do teatro, voltado especificamente para o corpo dos brincantes.

Outra importante referência é o etnomusicólogo norte-americano John Murphy (1994) que, em sua tese de Doutorado "Performing a moral vision: an ethnography of Cavalo Marinho, a Brazilian musical drama", faz uma importante reflexão sobre a visão moral dos brincantes simbolicamente apresentada no folgado do Cavalo Marinho, sendo ao mesmo tempo uma crítica e um reforço das relações de poder na região canavieira de Pernambuco. Descreve a brincadeira tecendo também a história de vida de alguns brincantes. Além disso, por ser músico, traz ainda uma importante contribuição sobre a riqueza da música e ritmo do Cavalo Marinho, registrando em partituras as toadas (canções) e o modo de

tocar os instrumentos do Banco (lugar onde ficam sentados os músicos da brincadeira). Essa pesquisa, desenvolvida na Universidade de Columbia (EUA), foi publicada no Brasil, pela editora da UFMG, em 2008, com o título de “Cavalo-Marinho Pernambucano”. O seu artigo mais recente, *Cavalo-Marinho, a regional Variant of the Tradicional Bumba-meu-boi in Pernambuco* (no prelo, manuscrito, cedido pelo autor) apresenta uma descrição geral do folgado Cavalo Marinho.

Nos últimos dois anos o interesse de pesquisadores das Artes Cênicas pelo Cavalo Marinho ou folgados similares nas universidades cresceu substancialmente. Já é possível encontrar várias contribuições de pesquisas acadêmicas (dissertações e teses) defendidas a partir de 2006. Joana Abreu (2006), da UNB, por exemplo, pesquisou sobre o Bumba-Meu-Boi maranhense, fazendo um paralelo com o Cavalo Marinho, colocando a brincadeira popular como uma possível referência para os processos de formação do ator. Mariana S. Oliveira (2006), da UNIRIO, também fez reflexões criando diálogos entre a brincadeira e a cena teatral. Érico J. S. Oliveira (2006) publicou pelo SESC de Pernambuco sua tese de Doutorado desenvolvida na UFBA. Seu estudo sobre o Cavalo Marinho de Condado (PE) contém uma descrição minuciosa do folgado, incluindo a transcrição de toda a brincadeira com figuras ilustrativas.

Carolina Laranjeira (2008), atriz-dançarina do Grupo Peleja, de Campinas, SP, realizou sua pesquisa de Mestrado na UNICAMP com enfoque na dramaturgia e no corpo do Cavalo Marinho. Para isso investigou os processos de treinamento do Grupo Peleja e a construção do espetáculo "Gaiola de Moscas". Esse espetáculo trabalha com a recriação de elementos do Cavalo Marinho e é também objeto de estudo desta pesquisa, no viés da investigação sobre um estado de brincadeira para o ator.

Enquanto os trabalhos sobre os folgados populares brasileiros vêm crescendo, a bibliografia específica sobre Teatro de Rua no Brasil parece escassa face ao grande número de grupos que trabalham com essa modalidade na prática. Alguns estudos importantes foram iniciados nas universidades a partir dos anos 80.

André Carreira (2007), professor da UDESC, realizou na Universidad de Buenos Aires sua pesquisa de Doutorado sobre o Teatro de Rua no Brasil e na Argentina nos anos 80, início de democracia nos dois países. O trabalho de Carreira, publicado pela editora Hucitec, em 2007, analisou alguns grupos teatrais desses países mostrando a relação política e ideológica presentes na criação dos espetáculos em seu contexto sócio-histórico.

Eliene Benício de Souza (1993), professora da UFBA, realizou sua pesquisa de Mestrado na USP também sobre grupos teatrais dos anos 80, principalmente na região do Nordeste brasileiro. Em seu trabalho, analisa o caráter popular desses grupos, sua organização interna e processos criativos. Na introdução de seu estudo, encontramos um traçado histórico sobre o Teatro de Rua Ocidental (desde a Grécia) e em seguida um panorama sobre a história do Teatro de Rua no Brasil, desde os Jesuítas.

Narciso Telles (2008), professor da UFU, realizou suas pesquisas de Mestrado e Doutorado na UNIRIO, com publicação pelas editoras Nativa e Mediação, respectivamente. Ambas as pesquisas tratam do Teatro de Rua. Em seu Doutorado, "Teatro de Rua: dos grupos à sala de aula", aborda os aspectos artísticos pedagógicos do Teatro de Rua e a formação de seus atores. Telles examina como a formação desses atores de Teatro de Rua se dá em alguns grupos e como pode ser trabalhada na Universidade. Também organizou e publicou, em 2005, junto com a Ana Carneiro, o livro "Teatro de Rua – Olhares e Perspectivas". Trata-se de uma importante coletânea com diversos artigos de pesquisadores e artistas de rua como Amir Haddad (Tá na Rua), Fernando Villar (UNB, pesquisador do catalão Fura dels Baus), André Carreira, entre outros. Ana Carneiro (1981), por sua vez, realizou sua pesquisa de Mestrado também na UNIRIO, sobre o grupo Tá na Rua, do RJ, no qual é atriz desde a sua formação e é hoje uma das referências em Teatro de Rua no Brasil.

Fora da Academia também nos últimos anos encontramos alguns relatos com a memória de importantes grupos que trabalham com Teatro de Rua. O mais recente é um material comemorativo de 28 anos de trabalho do Tá na Rua,

organizado por Licko Turle e Jussara Trindade (2008), que contém registros de processos, entrevistas e artigos reunidos em um livro, uma revista e um DVD, distribuídos a instituições e grupos de teatro. Em 2003, sob a organização de Carlos Antônio Leite Brandão, foram publicados os diários de montagem do Grupo Galpão, MG, que contém o relato sobre o espetáculo “Romeu e Julieta”, dirigido por Gabriel Vilela. Este espetáculo circulou o mundo e se tornou referência em Teatro de Rua no Brasil. Rafael Vecchio (2007), publicou sua dissertação na UFRGS, sobre o grupo gaúcho Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, outra importante referência na área, que se caracteriza por seu trabalho fortemente ideológico-criativo e social junto à comunidade em que se insere.

Além desses estudos, podemos encontrar esparsas publicações de artigos em revistas como do Grupo LUME (2002); no livro “Etnocenologia, Textos Seleccionados” (1998), com organização de Cristine Greiner e Armindo Bião (UFBA) entre outros. Um “Manual Básico para o Teatro de Rua” (2005), foi publicado em Salvador por Marcos Cristiano, ator formado pela UFBA. Este livro foi escrito com uma linguagem muito acessível e contém “técnicas e estratégias” básicas para o Teatro de Rua, porém de uma forma pouco aprofundada por ser destinado ao ator principiante.

Outra importante publicação foi realizada pelo grupo Tablado de Arruar, em 2004 e contém a transcrição dos debates e palestras intitulados “Teatro de Rua em Movimento”, com a presença de Iná Camargo Costa, que discursou sobre a história do Teatro de Rua “da Idade Média ao Agitprop”, além de grupos como o Tá na Rua (RJ), União Olho Vivo (SP) e Ói Nós Aqui Traveiz (RS). O Movimento de Teatro de Rua de SP, MTR/SP, desde 2003, tem realizado alguns debates e entrevistas publicadas no sítio da Cooperativa Paulista de Teatro, na Internet, que demonstra ser outra fonte importante de informação e divulgação acerca do Teatro de Rua.

O livro “Teatro de Rua”, de Fabrício Crucciani e Clélia Faletti (1999), foi traduzido por Roberta Barni e publicado no Brasil pela editora Hucitec. Contém uma análise do Teatro de Rua em seus aspectos históricos, políticos e sociais. É a

única obra internacional sobre Teatro de Rua traduzida e publicada no Brasil. Infelizmente, outros importantes autores da área, como é o caso do pesquisador inglês Bim Manson e seu livro “Street Theatre and other Outdoor Performance” (1992), não foram ainda traduzidos. Em outras áreas do teatro encontramos inúmeras traduções dos principais pesquisadores de teatro mundiais, mas percebemos que no caso específico do Teatro de Rua as traduções e publicações de obras estrangeiras são quase nulas.

É possível, porém, observar um aspecto comum a todas essas publicações sobre o Teatro de Rua no Brasil: grande parte dessa bibliografia recente discute o Teatro de Rua envolvendo a questão social, política, espacial e histórica do contexto na qual se insere, pois são assuntos quase indissociáveis às formas de criação e de motivação das apresentações de rua. É também a busca por uma estética própria, em espaços ousados e fora da tradicional sala de espetáculos, que possibilite outras formas de diálogo com o público em geral e, principalmente, atingir outros públicos, que não freqüentam o teatro convencional.

Na bibliografia publicada no Brasil sobre Teatro de Rua, não encontrei quase nenhum estudo específico sobre o trabalho do ator. Espera-se, portanto, que essa pesquisa possa contribuir para o conhecimento específico da área, com o desejo de ampliar e aprofundar esse campo de trabalho. Dessa forma, observa-se uma lacuna na formação do ator de Teatro de Rua, no Brasil, face à ausência de disciplinas específicas nas universidades e nos cursos profissionalizantes, o que ajuda a explicar porque o processo de aprendizado é realizado, na maioria das vezes, intuitivamente.

A partir da investigação das manifestações do Cavalo Marinho, esta dissertação tem como foco o Teatro de Rua. A expectativa é também colaborar com a valorização da tradição popular brasileira como fonte de elementos que possam ser documentados e utilizados na preparação do ator e na criação artística.

A presente pesquisa teve como objetivos iniciais: observar, registrar e descrever os gestos das figuras (personagens) Mateus e Bastião do Cavalo

Marinho em Condado; analisar as semelhanças entre as figuras de Mateus e Bastião do Cavalo Marinho e os tipos Arlequim e Briguella da *Commedia dell'Arte*; integrar a revisão bibliográfica ao trabalho prático na construção de um esquete de rua como método de conferir as qualidades comunicativas e expressivas da criação, desdobrado depois no espetáculo "Gaiola de Moscas", do Grupo Peleja.

Para o desenvolvimento deste trabalho foi utilizado o método experimental, de natureza qualitativa, sob a perspectiva de observadora participante. Segundo Godoy (1996:22) "(...) a abordagem qualitativa, enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investidores a propor trabalhos que explorem novos enfoques". O método experimental se deu pelo exercício prático com elementos técnicos do Cavalo Marinho, que obteve, em seguida, uma análise qualitativa e comparativa dos resultados obtidos com base na pesquisa de campo, relacionados ao referencial teórico.

A pesquisa teórica foi realizada por meio de revisão bibliográfica dos autores apresentados anteriormente sobre Teatro de Rua e Cavalo Marinho, além de outras obras sobre máscara, treinamento do ator, improvisação e *Commedia dell'Arte*. A técnica da máscara teatral foi estudada com o intuito de refletir sobre ferramentas que auxiliam na preparação do ator do Teatro de Rua. O estudo da *Commedia dell'Arte* serviu como base para reflexões de possíveis cruzamentos entre essa linguagem e a do Cavalo Marinho. Em pesquisa de campo em Pernambuco observei diversas semelhanças entre essas modalidades que puderam ser evidenciadas em decorrência de uma experiência de alguns anos com o estudo prático e teórico de máscaras da *Commedia dell'Arte*.

Foi também realizada pesquisa documental em acervos de cultura popular em Pernambuco e coleta de dados na Fundação Joaquim Nabuco e na Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, onde tive acesso a outras dissertações, monografias e textos que tratavam diretamente do Cavalo Marinho.

A pesquisa de campo foi realizada entre 2006 e 2008 em Pernambuco. Em dezembro de 2006 e janeiro de 2007, nas cidades de Recife, Condado,

Camutanga, Olinda, Chã de Esconso, Itambé e Paudálio; em maio de 2008 na cidade de Condado e em dezembro de 2008 em Condado e Recife. As brincadeiras de Cavalo Marinho foram registradas em cerca de 17 horas de vídeo (mini-dv). Foram realizadas entrevistas com brincantes e mestres de Cavalo Marinho, gravadas em áudio (aproximadamente 16 horas) e algumas também em vídeo. Em diário de campo foi registrada a minha convivência com os brincantes, assim como minhas impressões sobre a brincadeira e anotações com descrição dos gestos das figuras, que utilizo em diferentes etapas deste trabalho.

Durante a pesquisa de campo, as figuras Mateus e Bastião foram escolhidas como recorte desse trabalho porque permanecem o tempo todo na brincadeira, que dura cerca de 10 horas, e por isso têm uma relação diferenciada com o público: de troca, cumplicidade e improviso.

Pude constatar, também a partir das observações de campo, que Mateus e Bastião têm um repertório codificado não só de gestos, mas que se estabelece na interação com as outras figuras: como agem e reagem com cada uma. De uma mesma forma, estabelecem uma relação direta singular com o público, na qual se evidencia um estado de abertura para o jogo, presente em toda brincadeira. Mateus acaba dominando a cena em relação a Bastião, por ser seu "líder" e conduzir quase toda a brincadeira. Dessa forma, naturalmente, o recorte acabou se concentrando mais na figura do Mateus e em seu estado cênico.

Como realização prática da pesquisa, a proposta inicial de criação de um esquete de rua foi ampliada a partir do meu contato com o Grupo Peleja em Campinas que desenvolvia um trabalho de pesquisa da dança do Cavalo Marinho. Esse trabalho foi desenvolvido com treinamentos de trupés², observando a qualidade de movimento e o estado de brincadeira que proporcionam no trabalho

² Trupés são os passos contidos na dança do Cavalo Marinho. Estes são codificados e passados de geração a geração e acompanham o ritmo da música, executada ao vivo.

do ator. A partir desse processo foi criado o espetáculo "Gaiola de Moscas", baseado no conto do escritor moçambicano Mia Couto³.

Inicialmente, a convite dos atores do grupo, realizei a assistência de direção desse espetáculo e posteriormente integrei o elenco participando como atriz-dançarina. Após a apresentação na I Mostra do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, "Dias de Vênus", em agosto de 2007, e alguns ensaios abertos fizemos debates com o público, que serviram como complemento para a reflexão sobre esse espetáculo.

O espetáculo "Gaiola de Moscas" foi apresentado em diversas cidades de São Paulo e participou em novembro de 2007 da IX Mostra SESC Cariri de Cultura, no Ceará, onde realizou uma troca fértil com outros grupos de teatro e de cultura popular. A partir dessa experiência, pude refletir sobre a utilização de elementos formais e codificados do Cavalo Marinho na cena teatral, o que muito contribuiu para esta pesquisa. Em dezembro de 2008, participamos do 20º FETEAC - Festival de Teatro do Agreste, em Caruaru e do "Conexão Cavalo Marinho", em Pernambuco, um evento de Artes Cênicas que agrupou apresentações de oito grupos tradicionais da Zona da Mata e seis espetáculos de teatro e dança que reencenam o universo deste folguedo. O Projeto Conexão Cavalo Marinho mostrou o resultado desses encontros, com a apresentação dos grupos tradicionais e do trabalho de artistas que tiveram a tradição como referência de criação.

Concebido pela produtora paulista Laura Tamiana e pelo músico, ator e dançarino pernambucano Helder Vasconcelos, o evento Conexão Cavalo Marinho apresentou sua programação no município de Condado (Zona da Mata Norte de Pernambuco), de 11 a 14 de dezembro de 2008, em praça pública. Foi concebido com o mesmo formato na temporada recifense, que aconteceu posteriormente no Teatro Hermilo Borba Filho, de 18 a 21 de dezembro. Em cada noite de festa, uma

³ Mia Couto é um escritor com importante destaque internacional, tendo recebido muitos prêmios de literatura, como o Prêmio União Latina de Literaturas Românicas 2007. O conto "Gaiola de Moscas" encontra-se no livro *Contos do Nascer da Terra*, Editorial Caminho, 2000, Portugal.

companhia ou artista mostrou um espetáculo, seguido de um grupo de Cavalo Marinho da Zona da Mata.

Os oito grupos de Cavalo Marinho que fizeram parte da programação foram: Boi Pintado, de Mestre Grimário (Chã do Esconço– PE); Boi Matuto, de Mestre Salustiano (Olinda–PE); Estrela de Ouro, de Mestre Biu Alexandre (Condado–PE); Estrela Brilhante, de Mestre Antonio Teles (Condado–PE); Cavalo Marinho Mestre Batista, de Mestre Mariano Teles (Chã de Camará–PE); Boi Brasileiro, de Mestre Biu Roque (Aliança–PE); Boi de Ouro, de Mestre Araújo (Pedra de Fogo–PB); Estrela do Oriente, de Mestre Inácio Lucindo (Ferreiros–PE).

Os grupos que trabalharam a recriação do Cavalo Marinho e que estiveram no evento foram: Grupo Grial (Recife-PE); Pedro Salustiano (Olinda-PE); Cia. Mundu Rodá (São Paulo-SP); Helder Vasconcelos (Recife-PE), e **Grupo Peleja (Campinas-SP)**, do qual participei. Os espetáculos desses artistas vêm sendo apresentados no Brasil e em outros países, mas raramente puderam ser vistos em Recife e na Zona da Mata, e tampouco pelos próprios grupos de Cavalo Marinho, daí a importância desse evento. Completando a programação, as “Conversas de Terreiro”, uma realizada em Recife e outra em Condado, reuniram mestres, artistas e público para uma conversa criativa.

Essa experiência foi uma das mais significativas durante a realização desta pesquisa. Durante esse evento, artistas populares e artistas recriadores das tradições populares, estiveram de “igual para igual”, apresentando junto, comendo junto; um assistindo a expressão artística do outro, reconhecendo as suas semelhanças e diferenças. Mostrar para mestres de Cavalo Marinho um resultado prático criado a partir do universo deles, de suas riquezas, foi uma experiência única e inesquecível. Era nítido o orgulho em seus olhos, o reconhecimento e o sentimento de valorização da brincadeira do Cavalo Marinho, que naquele momento foi colocado em destaque nos jornais, revistas e televisão.

Como resultado parcial da pesquisa, algumas reflexões foram apresentadas oralmente e publicadas na íntegra em Anais de congressos em 2007 e 2008, com os seguintes artigos: *Imprevisto na Rua: A Figura do Mateus na*

Brincadeira do Cavalo Marinho, no V Colóquio Internacional de Etnocenologia, em Salvador; *Ensinamentos do Brincante de Cavalo Marinho para o Ator de Rua*, no 13º Congresso Brasileiro de Folclore, em Fortaleza; *Entre o Ritual e a Cena, Limites e Mutações*, na IV Reunião Científica da ABRACE⁴, em Belo Horizonte; *O Grotesco na Máscara Teatral*, com co-autoria de Vinícius Torres Machado (USP), no XI Congresso Internacional da ABRALIC⁵, em São Paulo; *O Treinamento da Máscara na Formação do Ator de Rua*, na I Jornada Latino Americana de Estudos Teatrais, em Blumenau; e *Tête à Tête: O encontro do ator com o espectador no Teatro de Rua*, no V Congresso Brasileiro da ABRACE, em Belo Horizonte. Foram também produzidos dois vídeos curtos (um de 8 minutos e outro de 12), com imagens gravadas em Pernambuco e trechos da encenação do "Gaiola de Moscas", apresentando um paralelo entre momentos da brincadeira e o espetáculo.

A estrutura dos capítulos da dissertação está assim configurada:

No Capítulo 1, *Brincadeiras Populares e Cavalo Marinho*, faço um breve traçado de minha história pessoal no qual mostro os motivos pelos quais escolho as brincadeiras populares como objeto de pesquisa. Discuto, em seguida, algumas características do brincar e por fim inicio uma descrição da manifestação do Cavalo Marinho.

No Capítulo 2, *Criação a partir do Cavalo Marinho*, demonstro o modo como foram utilizados elementos do Cavalo Marinho em uma criação teatral, no espetáculo "Gaiola de Moscas", do Grupo Peleja, incluindo meu olhar de fora, como assistente de direção e meu olhar de dentro, como atriz-dançarina. Ao final desse capítulo realizo algumas reflexões sobre a distinção entre brincadeira e teatro, ritual e cena, buscando explorar suas intersecções e contágios.

No Capítulo 3, *O Ator Brincante*, abordo reflexões sobre alguns paralelos possíveis de se estabelecer entre o Cavalo Marinho e o Teatro de Rua. Neste capítulo é colocado em foco o estado de brincadeira da performance no

⁴ ABRACE: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

⁵ Associação Brasileira de Literatura Comparada.

Cavalo Marinho e como ela pode servir de base para uma reflexão acerca do estado de jogo para o ator do Teatro de Rua. Dessa forma, procurei trabalhar com o conceito de Ator Brincante, tanto no contexto do Cavalo Marinho, como no contexto do Teatro de Rua.

Nas *Considerações Finais - e "apois?"* relato alguns conceitos discutidos na dissertação evidenciando o percurso realizado para esta pesquisa. Enfatizo, assim, a busca por uma qualidade de atuação que combine estabilidade e instabilidade ao vivenciar um estado cênico.

Por fim, listo as referências bibliográficas utilizadas para esta pesquisa e os anexos com exemplos de diário de campo; exemplos de anotações de ensaio; roteiro realizado nas pesquisas de campo, a carta de uma espectadora do espetáculo do Grupo Peleja; e a transcrição do conto "A Gaiola de Moscas", de Mia Couto. Em anexo inclui, também, dois DVDs: a filmagem do espetáculo "Gaiola de Moscas", realizada pelo Laboratório Cisco, em 2007; e o Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado, PE, produzido por Jomar Junior.

O homem; as viagens

*O homem, bicho da Terra tão pequeno
chateia-se na Terra
lugar de muita miséria e pouca diversão,
faz um foguete, uma cápsula, um módulo
toca para a Lua
desce cauteloso na Lua
pisa na Lua
planta bandeirola na Lua
experimenta a Lua
coloniza a Lua
civiliza a Lua
humaniza a Lua.*

*Lua humanizada: tão igual à Terra.
O homem chateia-se na Lua.
Vamos para Marte — ordena a suas
máquinas.
Elas obedecem, o homem desce em Marte
pisa em Marte
experimenta
coloniza
civiliza
humaniza Marte com engenho e arte.*

*Marte humanizado, que lugar quadrado.
Vamos a outra parte?
Claro — diz o engenho
sofisticado e dócil.
Vamos a Vênus.
O homem põe o pé em Vênus,
vê o visto — é isto?
idem
idem
idem.*

*O homem funde a cuca se não for a Júpiter
proclamar justiça junto com injustiça
repetir a fossa
repetir o inquieto
repetitório.*

*Outros planetas restam para outras
colônias.
O espaço todo vira Terra-a-terra.
O homem chega ao Sol ou dá uma volta
só para terer?
Não-vê que ele inventa
roupa insiderável de viver no Sol.
Põe o pé e:
mas que chato é o Sol, falso touro
espanhol domado.*

*Restam outros sistemas fora
do solar a col-
onizar.
Ao acabarem todos
só resta ao homem
(estará equipado?)
a difícilima dangerousíssima viagem
de si a si mesmo:
pôr o pé no chão
do seu coração
experimentar
colonizar
civilizar
humanizar
o homem
descobrimdo em suas próprias inexploradas
entranhas
a perene, insuspeitada alegria
de con-viver.*

(Carlos Drummond de Andrade)

Capítulo 1. Brincadeiras Populares e Cavalo Marinho



Figura: Babau, Cidade de Tabajara, PE, 25/12/2007. Foto: Ana Caldas Lewinsohn

1.1. ***Uma breve autobiografia: o porquê***



Apresentação do espetáculo "Retrato na Janela", do Grupo do Santo. Salvaterra, Ilha do Marajó, PA. Dezembro de 2003

*Mas já que se há de escrever,
que ao menos não
se esmaguem com palavras
as entrelinhas*
(Clarice Lispector)

Uma pergunta me persegue durante muito tempo e sinto que se não registrá-la aqui, nada desse percurso vai fazer sentido. Desde que entrei pela primeira vez em contato com as brincadeiras populares e as danças brasileiras, sou muitas vezes questionada por outras pessoas sobre o porquê de estar tão interessada nessas áreas já que minha história familiar e localização geográfica não têm relação imediata com elas.

Tudo bem. Não sou nascida no terreiro. Não sou filha de brincantes. Nem neta. Nem bisneta. Nem tataraneta. Não moro em Pernambuco. Nem no Maranhão. Nem num interior. Não tenho contato desde a infância, com folguedos populares.

Sou nascida e ainda moradora de Barão Geraldo, Campinas, SP. Meus pais são acadêmicos, minha mãe, Graça Caldas, jornalista e meu pai, Thomas Lewinsohn, biólogo. A arte desde cedo esteve presente na minha vida. Sempre tive incentivo para a música. Minha primeira significativa manifestação artística foi aos oito anos. Na sala da casa dos meus pais havia uma estante bem alta, e em cima dela, dormia, há muitos anos, um violino. Depois de assistir orquestras

algumas vezes, decidi que queria tocar violino. Sabia que aquele, lá em casa, havia sido do meu avô paterno, Erwin Lewinsohn e, além disso, eu via uma magia naquele instrumento, achava que era complicadíssimo tocá-lo.

Sim, há artistas na família. Meu pai, além de biólogo, toca flauta e já tocou sax e piano. A irmã da minha avó paterna, Rachel Lewinsohn, é Fayga Ostrower, que foi uma importante artista plástica no Brasil e no exterior, sendo também teórica de arte com seus livros como *Universos da Arte* (1983), *Criatividade e Processos de Criação* (1987) e *Acasos e Criação Artística* (1990). Esses dois últimos muito me inspiram. Minhas referências de casa faziam parte, portanto, da chamada "arte erudita".

O violino que eu tocava em 1988 era com um repertório clássico. Isso durou até meus 16 anos, em 1996, quando, depois de uma breve passagem adolescente pela guitarra, fui intimada pelo meu professor, Zé Gramani, a tocar rabeca. Uma lembrança muito marcante na área teatral foi aos 12 anos, quando assisti pela primeira vez o espetáculo de rua "Romeu e Julieta", do Grupo Galpão, na praça Largo do Rosário em Campinas. Percebi naquele momento que ali existiam elementos que de alguma forma faziam parte de mim, que eu queria me expressar daquele "jeito". Tudo me encantava: os figurinos, as canções, os instrumentos, a relação com o público, a maquiagem, a veraneio, a roda, a forma não naturalista de interpretação, os elementos circenses.

Em 1997, aos 17 anos, já havia feito alguns cursos livres de teatro e encenado peças com participação em alguns festivais de teatro amador por Campinas e região. Nesse ano, logo antes de ingressar na graduação em Artes Cênicas na Unicamp, recebi na rua um panfleto de um curso que iria acontecer no Barracão Teatro, de *Commedia dell'Arte*. Lembro que mostrei para o meu pai, "empolgadíssima", e ele me perguntou se eu não achava que era uma linguagem muito específica. Sinceramente, eu nem sabia o que era, mas quis fazer. Cheguei no Barracão e me senti como se tivesse encontrado o paraíso. Lembrei-me do "jeito" de teatro que eu queria fazer e havia sonhado lá atrás, quando assisti ao "Romeu e Julieta" do Galpão, cinco anos antes.

Desde o meu ingresso no curso de Artes Cênicas da Unicamp, em 1998, venho buscando elementos que possam enriquecer minha formação teórica e prática para o Teatro de Rua, pois estava encantada com as possibilidades de troca com o público e de teatralidade que era possível se trabalhar na rua. Como uma forma de instrumentalização para o trabalho de atriz, estudei *Commedia dell'Arte* com Tiche Vianna e Esio Magalhães, do Barracão Teatro (Campinas), entre os anos de 1999 a 2004.

A *Commedia dell'Arte* foi pra mim uma Escola. Durante cinco anos estudei e pratiquei a *Commedia dell'Arte* através de cursos, grupos de estudos, espetáculos, treinos e confecção de máscaras. Buscávamos, no "Teatro ViraRua", grupo de estudos de *Commedia dell'Arte* dirigido por Esio Magalhães, encontrar os tipos urbanos e brasileiros de hoje, criando máscaras com base nos tipos italianos, porém adaptados à realidade brasileira. Apresentávamos principalmente na rua, acreditando em um diálogo com o público por meio do teatro popular.

Todos os espetáculos de rua em que participei, como atriz, tiveram como base a linguagem da máscara. Alguns eram de *Commedia dell'Arte*, outros apenas utilizavam a máscara como técnica para o jogo teatral na rua. Um desses espetáculos, "Retrato na Janela", dirigido por Tiche Vianna, teve sua criação com base em uma pesquisa de campo realizada em Diamantina, MG, no ano de 2000, pelo Grupo do Santo, do qual fui integrante e fundadora. Este espetáculo foi um dos que mais se destacou nesse percurso, ao participar de festivais como o FIT (Festival Internacional de Teatro), de Belo Horizonte (2002) e ganhar o Prêmio Encena Brasil, da FUNARTE, que financiou a turnê pelos estados do Pará e Maranhão, no ano de 2003.

Esta turnê permitiu que nos apresentássemos e conhecêssemos de perto grupos de tradições brasileiras de Tambor de Crioula, Cacuriá, Carimbó, entre outras. A troca e o contato entre esses grupos e o Grupo do Santo foi registrada em vídeo e em relatório de pesquisa, apresentados à FUNARTE e à Pró Reitoria de Extensão da Unicamp. No vilarejo de Bacabal, na Ilha do Marajó, PA, aconteceram trocas preciosas. Era um vilarejo formado por quilombolas.

Apresentamos nosso espetáculo e, em seguida, estimulados com o que oferecemos a eles, os moradores nos presentearam com uma roda de capoeira e com o Carimbó, dança típica da região. A troca foi muito intensa e inesquecível, suscitando algumas reflexões que estão, de certa forma, colocadas no decorrer dessa dissertação.

Não era a primeira vez que isso acontecia. Quando o espetáculo "Retrato na Janela" foi criado, em 2000, em Diamantina, sentimos a necessidade de voltar às casas das pessoas que nos receberam durante a pesquisa de campo, pois tínhamos vivido **experiências** muito generosas, grandiosas na alma. Resolvemos então, apresentar o espetáculo na rua, em frente à janela de cada um dos 13 moradores visitados, em agradecimento à acolhida que tivemos. Eis o porquê do espetáculo se chamar "Retrato na Janela".

Em um desses lugares, chamado Currálinho - cidadezinha perto de Diamantina -, apresentamos na praça e, em troca, fomos presenteados com uma apresentação da Folia de Reis daquela comunidade. Esta Folia não havia se apresentado no ano anterior devido a uma doença do cantador principal, Seu Tião, que sabia todas as canções. "A folia é coisa pra ter respeito, é coisa do começo dos tempo! (...) Só eu sei 'puxar', quando eu morrer a Folia morre!"⁶, dizia ele. A visita à casa de Seu Tião o estimulou a reunir a comunidade que ensaiou a semana toda para se apresentar para a gente, no domingo, 23 de julho de 2000. A troca foi riquíssima, uma experiência que marcou a identidade do grupo e ajudou a criar sua linguagem, sua forma de se comunicar com o público. Uma plena troca de relações humanas, antes de tudo. Era isso que o grupo buscava.

Nos sete anos de trabalho do Grupo do Santo (1998 a 2005), fizemos inúmeras apresentações na rua, em diferentes cidades brasileiras, ganhando experiência a partir da prática. Além das apresentações, mantínhamos um

⁶ Essa fala foi retirada do diário de campo de Cecilio Cosac Fraguas, membro do Grupo do Santo, que havia visitado, primeiramente, a casa do Seu Tião. Todos os diários de campo, descrição do processo criativo do espetáculo "Retrato na Janela" e reflexão da viagem, fazem parte do relatório apresentado à Pró Reitoria de Extensão da Unicamp, intitulado "Grupo do Santo em Diamantina", de 2000. Esse relatório pode ser encontrado no Centro de Memória da Unicamp, na Pró-Reitoria de Extensão (com os quais o Grupo era vinculado) e nos arquivos do grupo.

cotidiano de treino de acrobacia, jogos teatrais, técnica da máscara, exercícios com corda, bastão, treinamento energético⁷ e vocal, canto e toque de instrumentos musicais. Estávamos em busca de uma linguagem própria e popular.

Paralelamente ao trabalho do Grupo do Santo e Teatro ViraRua, lembro-me da primeira vez que tive contato direto, como participante, com as danças brasileiras. Em 1999, em um workshop com Raquel Trindade,⁸ no Depto. de Artes Cênicas da Unicamp, dancei, com imenso prazer, aqueles movimentos de Jongo que eram propostos por ela. Uma colega de turma, Adriana Resende, me olhou dançando e no final da aula disse: "Ana, você conhece o Saia Rodada?", "não", eu disse, "o que é ?", "é um grupo de danças brasileiras que ensaia aqui em Barão Geraldo. Acho que você tem a cara do grupo. Vale a pena dar uma olhada!". Mais ou menos um mês depois telefonei e me convidaram para ir a um ensaio.

Chego no ensaio, que é também uma aula. O grupo ensaiava no salão da Igreja da Vila Sta Isabel, em Barão Geraldo. As pessoas estavam chegando ainda. Sentei no chão para me alongar, veio uma pessoa conversar comigo. "Você é da dança?", ela me perguntou, "Não, sou do teatro", "Você tem cara de dançarina!". Finalmente chegaram carros de São Paulo, lotados, que traziam os músicos, seus instrumentos (caixas do divino, pandeiro, pandeirões, ganzás, tambores, matracas, cavaquinho etc) e Tião Carvalho⁹. Logo eles se arrumaram e começaram a tocar. Todos se levantaram e iniciaram a dança, livre pelo espaço.

⁷O treinamento energético do grupo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) é uma dança livre que se utiliza da exaustão física para poder codificar distintas qualidades de energia.

⁸ Raquel Trindade é artista plástica, coreógrafa e yalorixá de candomblé e mantém vivo o trabalho iniciado por seu pai de resgatar as danças, a religiosidade e os ritmos afro-brasileiros. Filha de Solano Trindade, (1908-1974), pesquisador e grande incentivador das tradições populares, criou inúmeros grupos folclóricos, teatrais e de apoio à cultura afro-brasileira. Com esses grupos, percorreu diversos países da Europa, e fez muito sucesso principalmente na Hungria, na Polônia e na Rússia.

⁹ Nascido em Cururupu (MA), o compositor, cantor, dançarino, ator e pesquisador Tião Carvalho desde menino começou seu aprendizado nas manifestações populares da cidade como o Bumba-meu-Boi, Tambor de Criola, Bambaê, entre outros. Em 1980 chegou a São Paulo e começou a realizar trabalhos com artistas como Klauss Viana, João do Vale, Sivuca, Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Zeca Baleiro, Graziela Rodrigues, Ná Ozzetti e Cássia Eller. Tião é também fundador e diretor do Grupo Cupuaçu, e realiza no Morro do Querosene, Butantã, São Paulo, as festas do Bumba-meu-boi. Foi diretor do Grupo Saia Rodada, que recebeu em 2001, o prêmio Estímulo de Dança pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Era um Caroco, dança típica do Maranhão. Eu, na época, não sabia o que era, nunca havia ouvido ou visto. Levantei-me também e iniciei uma tentativa de dança, observando e imitando os movimentos. Essa primeira experiência com o Grupo Saia Rodada, do qual fiz parte de 1999 a 2002, foi marcante e também me suscita até hoje questões em relação ao ensino de arte popular, que é diferente do ensino formal. Esse aspecto será discutido adiante, no Capítulo 3.

A partir desse primeiro contato com as danças brasileiras, iniciei uma relação de proximidade, de busca e de interesse primordial pela cultura tradicional. Durante o ano de 2002 participei no Teatro Escola Brincante, em São Paulo, do curso "A Arte do Brincante para Educadores"¹⁰, sob supervisão geral de Antônio Nóbrega. Ali se iniciou uma nova paixão: os brinquedos e brincadeiras da cultura tradicional infantil. Vi que havia muita semelhança entre a brincadeira tradicional infantil e a brincadeira no sentido dos folguedos populares e, o que unia essas duas manifestações naturais do homem era justamente o ato de brincar. Como diz Schiller "O homem só é inteiro quando brinca; e é somente quando brinca que ele existe na completa acepção da palavra: Homem" (Schiller *apud* Cruz, 2005:118). Mais adiante falarei a respeito desse **brincar**.

Mergulhada no universo da Cultura Popular, o primeiro contato que tive com Cavalo Marinho foi em 2001, no Riso da Terra - encontro de artistas populares em João Pessoa, PB -, e posteriormente no Instituto Teatro Escola Brincante; em diversas conversas com o artista Hélder Vasconcelos (do extinto grupo Mestre Ambrósio); e em outros cursos, em 2006, com os pesquisadores Juliana Pardo e Alicio Amaral. Um desses cursos contou com a participação especial do brincante "Martelo", do Cavalo Marinho de Condado, PE, figureiro que

¹⁰ A Arte do Brincante para Educadores é um curso anual, organizado em oito módulos mensais, e tem como objetivo instrumentalizar educadores para a prática pedagógica de atividades referenciadas na cultura popular brasileira. O curso é formado pelos seguintes módulos: Danças Brasileiras (Rosane Almeida), Cultura Infantil, Música da Cultura Infantil (Lydia Hortélio), Poesia e Romanceiro Popular (Bráulio Tavares), Musicalização Brasileira (Eugênia Nóbrega), Confecção de Bonecos e Figuras (Sandro Roberto dos Santos), Educação e Sensibilidade (Maria Amélia Pereira - Péo) e Artesania - Confecção de Brinquedos e Adereços (Adelson Murta).

“veste” o Mateus mais famoso hoje em atividade e que se tornou, mais tarde, a minha principal referência na observação do Cavalo Marinho.

Para a realização desse presente trabalho, estive em pesquisa de campo no final de 2006 e início de 2007 e em dois momentos do ano de 2008. Nesse tempo pude vivenciar mais de perto a brincadeira do Cavalo Marinho, no seu próprio contexto.

Minha experiência com as danças brasileiras e com brincadeiras populares nos diversos grupos de pesquisa que fui integrante, além da minha experiência com o brincar tradicional infantil, por meio de um trabalho do qual fui fundadora e permaneci por seis anos, no grupo Cinco Marias¹¹, fizeram-me buscar a resposta para a tal pergunta: por que as brincadeiras populares?

Depois desse percurso, em que a arte, a música, a dança e o teatro estiveram sempre interligados, chego a duas respostas complementares. Mas vale lembrar que respostas, de fato, não existem, assim como a verdade. Penso que essa questão talvez seja uma busca para toda a vida e, sendo assim, tempo a tempo a resposta vai se transformando, ganhando complexidades e amadurecimentos. Pois bem:

Em primeiro lugar, o que é mais fácil responder, é que a brincadeira popular traz alguns elementos que simplesmente me encantam demasiadamente: por sua linguagem lúdica e por dialogar com o imaginário popular e fantástico; por ser parte de nossas raízes brasileiras - mesmo que híbridas -; por, na maioria das vezes, não haver a separação entre as artes e haver assim uma junção de dança, canto, teatro, música, plasticidade; e, finalmente, por ser popular no sentido de estar ao alcance de todos, por dialogar nas ruas diretamente com quem quiser fazer parte; entre outros.

Em segundo lugar, vejo que há um motivo sutil, subjetivo, e talvez até espiritual. Essa é uma suposição muito recente e pessoal, mas que nessa busca incessante por encontrar respostas e formular sempre novas perguntas, certa vez

¹¹ O grupo Cinco Marias, criado em 2002, em Campinas, trabalha com pesquisa e difusão de brinquedos e brincadeiras da cultura brasileira infantil por meio de oficinas para crianças, jovens e adultos e principalmente na formação continuada de professores.

me surgiu em mente. Nunca tive uma formação religiosa. Na casa de meus pais não se cultiva práticas de religiões ou práticas espirituais holísticas. Nesse sentido, a ausência de crer em algo maior, acabou me levando para essas vivências de brincadeiras populares em que existe muita proximidade com o ritual e, muitas vezes, sinto-me renovada, transformada, sinto um "religar" com a natureza. Acabei buscando esse universo porque nele encontro uma sensação de pertencimento, de raiz, de plenitude, de comunhão com o mundo, de coletivo -, sensações que, talvez, venham suprir essa falta. Naturalmente, não só em mim, esse sentido de "religação" existe.

Por fim, acredito que, na vida profissional e pessoal, podemos trilhar livremente nosso caminho, desde que ele nos signifique, nos complete de alguma forma. E, aos curiosos, respondo: não importa que não tenhamos nascido nessa ou naquela tradição, pois, como diz Eugenio Barba (1994)¹²:

Nós devemos decidir, profissionalmente, a qual história nós pertencemos e quem são nossos ancestrais, dentro de que valores nós nos reconhecemos. Eles podem ser de épocas ou de culturas distantes, mas o significado de seu trabalho nos é próximo.

¹² Transcrição de trecho do artigo: "Tradições e Fundadores da Tradição". Trad. Cláudio Possani. 8ª Sessão Aberta da ISTA, Londrina, FILO 1994. Publicado na Revista Marsyas, nº33.

1.2. ***A brincadeira popular brasileira - o brincar***



Boi no amanhecer - 01/01/07, Condado, PE. Foto: Ana Lewinsohn

*Quando você brinca, você se
esquece de si mesmo
e faz parte do todo.
Na hora, você não tem
consciência disso, você é feliz,
vive uma inteireza.
Brincar é, para mim,
o último reduto de
espontaneidade que
a humanidade tem.
(Lydia Hortêlio, 2004)*

A brincadeira popular - abarcando as brincadeiras tradicionais da infância e as danças e folguedos brasileiros - entra em cena nessa pesquisa como uma busca por uma linguagem, um estilo próprio de se fazer teatro e, no caso, Teatro de Rua. Não pretendo necessariamente me apropriar das técnicas, danças, músicas ou toques codificados existentes na brincadeira, mas, sobretudo, aprender com as leis que regem a brincadeira, preenchidas de um estado brincante.

Escolho a palavra brincadeira para discursar sobre o Cavalo Marinho, justamente por se tratar do verbo brincar. Essa não é, naturalmente, uma escolha minha somente, ela parte principalmente do próprio modo de se expressar das pessoas que pertencem a esse universo por se autodenominarem brincantes e utilizarem a expressão "vamos brincar Cavalo Marinho". Há muita sabedoria nessa frase. Oswald Barroso, pesquisador de Bois e Reisados do Ceará, assim discute essa questão:

Mais do que apresentar ou que representar, o termo brincar parece mais adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma de brincadeira infantil. Mas de uma brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis), na qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma outra vida, uma vida de faz-de-conta, improvisando livremente (Barroso, 2004: 84-5 *apud* Oliveira, 2006: 45).

O termo "dançarino brincante" é reconhecido também dentro da CBO - Classificação Brasileira de Ocupações¹³, do Ministério do Trabalho, como uma ocupação profissional. A partir dessa informação podemos inclusive acrescentar que os brincantes de Cavalo Marinho, além de realizarem o trabalho com o corte da cana, podem também ser reconhecidos em sua profissão como dançarinos brincantes.

O ato de brincar, partindo do início, da infância, é natural ao ser humano. Brincar, quando somos pequenos, é um ato espontâneo, é por meio dele que a criança se comunica com o mundo. É a linguagem natural da criança, na

¹³ Na página da Internet <http://www.mtecbo.gov.br/busca/descricao.asp?codigo=3761>, do Ministério do Trabalho, encontramos as descrições de Dançarino tradicional e Dançarino Popular (sinônimos de **Dançarino Brincante**), com as seguintes informações: **Dançarino tradicional** - Bailarino de danças folclóricas, Dançarino brincante, Dançarino de danças de raiz, Dançarino de danças folclóricas, Dançarino de danças rituais, Folgazão, Sambista. **Dançarino popular** - Bailarinos de danças parafolclóricas, Bailarinos étnicos, Bailarinos populares, Dançarino de rua, Dançarino de salão, Dançarinos de danças parafolclóricas, Dançarinos étnicos, Dançarinos populares. **Dançarinos tradicionais e populares - Descrição sumária:** Os dançarinos tradicionais e populares dançam, sozinhos, em pares ou em grupo com fins ritualísticos, performáticos e espetaculares, pesquisam e estudam, reinterpretem danças tradicionais e populares; criam espetáculos, ministram aulas e inserem seu acervo cultural em diferentes contextos (sociais, pedagógicos e terapêuticos). **Formação e experiência:** As ocupações da família são, em geral, aprendidas na prática, junto às comunidades tradicionais e aos grupos que executam as danças populares e tradicionais, muitas vezes desde muito cedo, por meio da participação em festejos, rituais e apresentações. O aprendizado costuma se dar também de forma tradicional, ou seja, via transmissão direta do mestre ao discípulo, como vem sendo feito há gerações. Particularmente no caso das danças populares, o aprendizado costuma se dar por intermédio de cursos informais, de duração variada, em geral, ministrados por dançarinos de renome na sua técnica ou tradição. **Condições gerais de exercício:** Os profissionais dançam em lugares públicos, em festas populares, folguedos, rituais religiosos e apresentações e também em salões, teatros, estúdios de TV etc., em geral, em grupos, portando vestes, paramentos e objetos apropriados à representação ou dança. São, na quase totalidade, autônomos, e seu calendário de trabalho tende à irregularidade, pois está atrelado àquele das festas, folguedos, rituais e apresentações. Por isso, os profissionais costumam desempenhar outra ocupação simultaneamente. Além de atuarem em atividades recreativas e culturais, podem aplicar conhecimentos e performances da dança popular e tradicional no ensino, em programas sociais voltados para adolescentes e crianças e em trabalhos terapêuticos diversos.

qual ela experimenta, experiencia [sic], cresce, aprende, cria, troca, vivencia, se relaciona com a natureza e com os outros. O brincar permite a criança um estado de inteireza, permite um espaço livre onde são colocadas todas as suas subjetividades de maneira lúdica. "No ato de brincar existe uma capacidade de interiorização sem esforço que sinaliza a verdadeira concentração" (Pereira, 1996:29).

A criança, ao brincar, não se concentra por obrigação. Ela se concentra porque está natural e inteiramente envolvida com a brincadeira. Ou seja, seu mundo interno está em diálogo profundo com o mundo externo. O ato de brincar provoca uma entrega, um deixar-se **ser**. Maria Amélia Pereira, Péo,¹⁴ minha mestra junto a Lydia Hortélio¹⁵ nas questões da infância, assim defende o brincar:

No brincar, o indivíduo, o espaço e possíveis objetos da brincadeira saem da esfera exclusivamente utilitária, e esta situação inclui diferentes graus de subjetividade. (...) Nesse justo momento há um relaxamento das defesas conscientes e se dão passos para experiências subjetivas que se encontram em níveis mais profundos, dissolvendo as divisões entre o que está dentro e o que está fora, comunicando a experiência do ser. O brincar opera nesta unidade subjetiva. O brincar, entendido como atitude do corpo e da mente, determina uma conduta pensante.

Nesse mesmo sentido do brincar na infância, as brincadeiras e manifestações populares extrapolam os valores utilitários, se encontram no ambiente das festas, onde se abre uma fenda no cotidiano. No momento da brincadeira, o tempo ganha outra dimensão, as relações ganham outro significado, todo o espaço é transformado e os participantes se colocam, ou são colocados em um outro **estado**.

¹⁴ Maria Amélia Pereira é pedagoga com formação em Cinesiologia pelo Sedes Sapientiae, orientadora e fundadora do Centro de Estudos Casa Redonda e da Associação da Aldeia de Carapicuíba (OCA), SP. A frase transcrita encontra-se em seu artigo "Derrubaram os últimos jardins para construir prédios" na Revista PUC VIVA, URL: http://www.apropucsp.org.br/revista/r14_r08.htm

¹⁵ Lydia Hortélio é musicista e pesquisadora do ensino de música da cultura brasileira e cultura da criança. Estudou no Brasil, Alemanha, Portugal e Suíça. Tem participado de vários projetos de educação, buscando favorecer a inteireza e o movimento da criança.

Esse estado de brincadeira pertence a um corpo que independentemente do seu cansaço físico e emocional da rotina, entra em uma outra esfera na qual é capaz de suportar muitos limites, passando horas em pé, dançando, cantando, tocando, brincando. Uma característica própria da brincadeira é justamente essa de causar uma ruptura na normalidade, criando um mundo paralelo, com outras leis, ou sem lei nenhuma, eliminando as hierarquias, assim como no carnaval da Idade Média e Renascimento, a que se refere Bakhtin (1999:9):

Essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência.

Outro elemento encontrado nas brincadeiras populares é o riso, um riso festivo, que é patrimônio do povo porque todos riem e é universal porque atinge a todas as pessoas (Bakhtin, 1999). Na brincadeira os que riem estão incluídos e, nesse sentido, o riso popular, apesar de muitas vezes ser fruto de sátiras, coloca todas as classes no mesmo nível, podendo ser alvos de risadas. No Cavalo Marinho, assim como na *Commedia dell'Arte*, é possível perceber a existência da sátira tanto dos patrões como dos empregados.

A proximidade com o ritual, não torna a brincadeira uma coisa mais séria, mas pelo contrário, nela existe uma mistura dinâmica entre o mundo sagrado e o profano, que circulam muito naturalmente. A princípio, as brincadeiras nasceram de rituais muito objetivos, de comemoração de plantio, nascimento, ou louvor aos santos reis do oriente, como é o caso do Cavalo Marinho, que no início tinha uma data certa para começar e outra para terminar.

Mesmo que hoje em dia a forma rigorosa do ritual tenha se diluído devido às mudanças naturais do mundo contemporâneo e da necessidade dos grupos de dialogarem com elas, preserva-se em muitas das brincadeiras um

tempo ritual que é espaçado, extenso, repetitivo. Uma brincadeira de Cavalo Marinho chega a durar uma noite inteira e as toadas (canções), ritmos e dança são muito repetitivos, causando mudanças significativas e transformações no corpo tanto de quem faz, como no de quem assiste. No Cavalo Marinho, assim como no carnaval, os espectadores não assistem, mas o **vivem**, uma vez que a brincadeira existe para o todo o povo (Bakhtin, 1999).

A brincadeira, portanto, não existe num palco, como no teatro convencional, ela se encontra na rua, no meio do povo - que é parte -, ela existe num espaço entre, que não está localizada precisamente aqui ou ali, mas **entre** os brincantes e a platéia, e é, nesse sentido, popular (Oliveira, 2006). Esse espaço **entre**, em outro sentido próximo, remete-se, também, ao de liminaridade que podemos encontrar nos rituais, assim como nas brincadeiras, pois, de acordo com Victor Turner (1974:117):

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (...) É como se fossem reduzidas ou oprimidas até uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida.

A brincadeira, mesmo sendo fruto da tradição, é, por natureza, sempre renovadora e transformadora, dinâmica. Não devemos olhar a tradição como algo estático, preso no tempo (Arantes, 1982), mas como parte de uma cultura viva que está em constante mudança, mesmo que em sua interioridade, sempre em busca do novo. A brincadeira muda junto com quem a faz, que mesmo estando repetindo ações codificadas, sempre estará acrescentando algo e portanto transformando-a. No caso do Cavalo Marinho essa mudança é muito clara, porque apesar de existir uma estrutura comum entre um grupo e outro, que é passado de geração a geração, todo ano surgem figuras novas e desaparecem outras, dialogando estreitamente com o mundo atual.

É nesse sentido que muitos folcloristas, antropólogos e artistas lutam para eliminar da palavra tradição tudo o que nela existe de morto, como afirma Ariano Suassuna (1998)¹⁶:

Saúdo todos aqueles que sabem que a tradição verdadeira não pode jamais ser confundida com repetição ou rotina; que nelas nós não cultuamos as cinzas dos antepassados, mas sim a chama imortal que os animava.

Suassuna expressa de maneira enfática sua posição política diante das tradições, que são, aliás, fontes inesgotáveis para as suas produções literárias. A brincadeira popular, nascida da tradição e em constante transformação, é vista também como festa, festa de rua, festa popular, festejos. Festar, não é simplesmente romper com a rotina, mas exceder a sua lógica, colocando os seus participantes num "breve ritual da transgressão" (Brandão, 1989).

O homem, em todas as épocas e culturas, sempre teve a necessidade de criar momentos festivos, ou ritualísticos, que simbolizem e comemorem momentos importantes de sua própria evolução (crescimento), da natureza, da história da humanidade, ou da história mítica e divina.

A rua é, nesse caso, o espaço escolhido para realizar as festas populares, porque é nela que se encontram todas as camadas sociais. As brincadeiras, que nascem dessas festas-rituais, são espaços onde se coloca livremente a voz do povo, e de acordo com Damatta (1981:69), "serviriam como mecanismos visando a unificação geral do sistema e sempre teriam um caráter inclusivo".

Carlos Rodrigues Brandão, posteriormente, irá retomar a discussão de Roberto Damatta sobre a rua, afirmando a festa como um local simbólico de troca e de união, criando assim um sentido da festa para a vida do homem:

¹⁶ Transcrição retirada da apostila do curso "A Arte do Brincante para Educadores", 2002, do Instituto Teatro Escola Brincante.

A vida passa, passamos. Tudo muda, e tudo é o mesmo: mudamos, somos agora o que não éramos ainda, mas somos os mesmos, diversos: ao mesmo tempo um outro e eu. Envelheço, "vejo em mim o tempo do mundo passar", e isso pesa. Mas eis que os símbolos dos sistemas de festas de que sou parte, ou alvo, aos poucos me ensinam a substituir a pura energia do desejo do prazer ou o temor de seu fim em mim pela serena vontade de conviver em paz comigo mesmo, entre todos, e possuir a compreensão de tudo. Eis que a festa reestabelece laços. Sou eu que se festeja, porque eu *sou* daqueles ou daquilo que me *faz* a festa (BRANDÃO, 1989:9).

Esses espaços festivos, as brincadeiras populares, são universos onde se expressam diversas culturas, das mais variadas e ricas formas, com simbologias infinitas e complexas. Por terem nascido de tradição ou ainda fazerem parte delas, as brincadeiras conservam um caráter de transmissão de saberes, de técnicas, de expressões e de mundos imaginários. Este é, portanto, um campo muito fértil para a pesquisa e troca do artista cênico. No caso específico do Teatro de Rua, o estudo dessas tradições ganha ainda mais importância, pois torna-se oportuno se embeber de uma fonte que já tem uma longa história na rua, como afirma o dramaturgo Luiz Alberto de Abreu (2004)¹⁷:

O Teatro de Rua não é uma invenção contemporânea como alguém mais desavisado poderia imaginar. E mais do que inventar o espetáculo de rua, talvez fosse mais interessante recuperar as formas tradicionais desse espetáculo, estudar sua forma e dar-lhe voz e forças contemporâneas. O que Mário de Andrade chamou de danças dramáticas brasileiras revelam, sob a pele do olhar folclórico, uma complexa forma dramatúrgica que tem muito a nos ensinar sobre o espetáculo de rua. (...) Um olhar profundo e demorado sobre nossa própria tradição de manifestações teatrais de rua pode, com certeza, nos ajudar a responder as questões impertinentes que esse teatro nos coloca.

Todas as brincadeiras populares têm suas peculiaridades, singularidades. É muito difícil escolher uma para se aprofundar diante de tamanha beleza e riqueza de elementos encontrados na maioria das manifestações tradicionais brasileiras. Mas, na necessidade de olhar mais de perto, para que as

¹⁷ "Teatro de Rua, Questões Impertinentes", em URL: <http://www.teatroderuaelt.blogspot.com>

trocas e observações não ficassem na superfície, escolhi o Cavalo Marinho, apesar de bem distante, lá em Pernambuco, pois o encantamento me move até o outro lado do Brasil e explicarei porquê.

1.3. **O Achado: Cavalo Marinho**



Figuras: Mateus, Caboclo de Orubá e Bastião
25/12/2006 - Cidade Tabajara, PE. Foto: Ana C. Lewinsohn

*Chuva chovia,
trovão trovejava
Chuva, chovia,
trovão trovejava
No alto da serra as
estrelas encruzava
No alto da serra as
estrelas encruzava
Nos are armei meu
balanço
Nos are eu me
abalançava
Nos are armei meu
balanço
Nos are eu me
abalançava
Arreia Cabôco, pra
me ajudar
Arreia Cabôco, pra
me ajudar
Cabôco da mata,
nagô, juremá
Cabôco da mata,
nagô, juremá¹⁸*

Nas minhas andanças pelas brincadeiras populares, encontrei o Cavalo Marinho e, ao encontrá-lo, fiquei extasiada e extremamente surpresa, pensando: "meu deus!!! Isso aqui é uma *Commedia dell'Arte* brasileira!!!". Em minhas observações iniciais do Cavalo Marinho, chamaram-me a atenção alguns

¹⁸ Toada do Caboclo de Orubá - figura do Cavalo Marinho *Estrela de Ouro* - Condado.

elementos comuns à linguagem de máscaras - corpo de cada figura codificado com um eixo composto de gestos característicos, tipos sociais, improviso, relação direta com o público e dramaturgia composta de quadros independentes. Por esse motivo, resolvi pesquisá-lo mais a fundo, sem imaginar a tamanha complexidade e riqueza de universos que encontraria depois.

O Cavalo Marinho é uma brincadeira popular - uma forma de Teatro de Rua - que reúne também, tal como o Bumba-meu-boi, música, dança e poesia. O folguedo acontece, principalmente, na região da Zona da Mata do Pernambuco e mantém-se vivo, seguindo uma tradição que apresenta modificações ao longo de sua história.

A disposição espacial é uma roda fixa, formada pelo Banco – como são chamados os músicos – e pelo público ao redor, que interage no espetáculo. O fio condutor da brincadeira é traçado pela música e pelo canto, executados pelo Banco, formado por uma rabeca, um pandeiro, uma ou duas bajes (reco-reco) e um mineiro (ganzá). Normalmente, quem toca o pandeiro canta as toadas e os outros sempre respondem em coro. Duas das figuras do Cavalo Marinho, Mateus e Bastião, também enriquecem a música, percutindo uma bexiga de boi em seu próprio corpo, do início ao fim da brincadeira.

Os brincantes são, em sua maioria, cortadores ou ex-cortadores de cana. Vivem em cidades que nasceram após a transformação dos engenhos em usinas. Esse processo de novas formas de agrupamentos urbanos, fez com que os brincantes, que até então eram moradores desses engenhos, fossem morar nas "ruas" (como eles chamam a cidade), uma vez que muitas de suas casas nos engenhos foram destruídas. Houve, portanto, um deslocamento geográfico, territorial, que imprimiu novos comportamentos nos brincantes, adaptados agora à nova realidade.

Outra mudança importante ocorreu na relação de trabalho. Os brincantes, cortadores de cana, que até então eram empregados fixos nos engenhos, passaram a ser contratados por safra. Além disso, se antes havia uma garantia de moradia e salário, por menor que fosse, hoje em dia ganham menos,

trabalham mais, não têm garantias e são obrigados a buscar alternativas como: compra de terrenos, construção de suas próprias casas ou viverem de aluguel nas periferias dessas pequenas e recentes cidades.

Na cidade, a pobreza econômica é, portanto, bem mais presente em suas vidas do que na vida no campo. É importante observar, no entanto, que a brincadeira do Cavalo Marinho e do Maracatu Rural¹⁹ - grande parte dos brincantes participam das duas -, necessitam de muito dinheiro para acontecer face às necessidades de construção de cenários e figurinos, bonecos, adereços e compra de instrumentos musicais. O figurino de um caboclo de lança, do Maracatu, por exemplo, precisa de uma série de tecidos especiais, uma enorme quantidade de adereços, além dos sinos, caríssimos, que fazem com que o preço de cada roupa seja bem acima de dois salários mínimos vigentes no Brasil, ou seja, R\$ 820,00, em outubro de 2007.

Em visita à casa de um dos brincantes, pude observar condições muito precárias. Não havia sequer uma geladeira, mas mesmo assim, conservava inúmeros figurinos e objetos das brincadeiras, que juntos somariam uma enorme valia em dinheiro. Independente de sua condição econômica havia, claramente, o orgulho, a alegria, presente no gestual, na fala, nos olhos, de ser um brincante.

Percebe-se, visivelmente, portanto, que a grande alegria e motivação de vida dessas pessoas é a brincadeira. E a brincadeira não acontece por acaso, como mágica. Envolve todo um planejamento, que é parte inerente ao processo de criação do Cavalo Marinho. Começa com a preparação e confecção desses objetos (feitos por eles mesmos) até chegar o momento das apresentações. Existe uma vontade quase incontrolável, instintiva, que faz com que os brincantes se integrem e se entreguem à brincadeira e nela permaneçam se renovando constantemente, num processo de retro-alimentação criativa.

¹⁹ O Maracatu Rural, ou Maracatu de Baque Solto, é uma brincadeira de carnaval que acontece também na Zona-da-Mata norte de Pernambuco. Os brincantes que se destacam são os caboclos de lança, que têm uma indumentária que chega a pesar 25 kg, dando-lhes grande imponência. Dançam com suas lanças de mais de 2 metros de comprimento, feitas de madeira com uma ponta fina, toda enfeitada por fitas de tecido.

A brincadeira do Cavalo Marinho, que antes acontecia nos próprios engenhos, hoje ocorre nas ruas, nas festas de aniversário ou de padroeiras da cidade. De acordo com a tradição, iniciariam as apresentações no último sábado de julho, dia de Santana, e iriam até 6 de janeiro, dia de Reis. Porém, hoje em dia é comum a contratação da brincadeira do Cavalo Marinho em outros eventos durante o resto do ano.

Quando a brincadeira acontece na sua totalidade, ela dura uma noite inteira: começa cerca de oito horas da noite e vai até o sol raiar, lá pelas seis da manhã. O folguedo é formado por alguns brincantes que se revezam em suas funções de figureiros e galantes, além dos músicos. Os galantes realizam as coreografias e os trupés²⁰ soltos, que preenchem os espaços de tempo entre a saída de uma figura e a entrada de outra. Os galantes, em conjunto, executam pelo espaço da roda várias coreografias, de extrema beleza, com seus cantos e loas (versos). Geralmente, quem começa a brincar o Cavalo Marinho, entra como galante, principalmente os mais jovens e as crianças.

Os figureiros são aqueles que representam as figuras mascaradas, que são os personagens da brincadeira. Algumas funções na brincadeira são executadas por brincantes fixos, ou seja, não há troca de papéis nas figuras do Mateus e do Bastião, que permanecem em cena a noite inteira.

Mas é a figura do Capitão que comanda o tempo das cenas com o seu apito, permanecendo também sempre em cena. A figura do Capitão muitas vezes é executada pelo mestre do Cavalo Marinho. Ultimamente, porém, devido à falta de figureiros em alguns grupos, é comum o exercício múltiplo de vários papéis, a troca simultânea de personagens: o brincante que estava de Capitão sai para botar²¹ alguma figura que só ele sabe como encenar, e passa seu apito para um galante ou figureiro comandar aquela parte da brincadeira.

²⁰ Trupés são os passos da brincadeira. No Cavalo Marinho existe uma grande variação de trupés de considerável complexidade, que sempre marcam o ritmo da música e são executados pela parte inferior do corpo (quadril, pernas e pés), deixando os braços mais livres.

²¹ Os brincantes utilizam a expressão “botar figura” quando se referem a encená-la.

Além de apresentar o "auto do boi", o Cavalo Marinho conta a história de muitas figuras que habitam a vida imaginária e cotidiana da população. O enredo da brincadeira é um baile que o Capitão Marinho vai oferecer aos Santos Reis do Oriente. O Capitão contrata duas figuras, Mateus e Bastião, para tomar conta do terreiro, enquanto viaja. Os dois parceiros "tomam conta, e não dão conta" - como dizem. Quando o Capitão retorna, acontecem diferentes coreografias, como a "Dança dos Arcos" e "São Gonçalo", dançadas pelos galantes e mestradas pelo Capitão - que também dança, conduzindo a coreografia.

A partir daí inicia-se um entra-e-sai de diversas figuras e a última



Aguinaldo e Helder - figuras: Vêia do Bambu e Veio Joaquim
Dia 25/12/06 - Cidade Tabajara, PE. Foto: Ana C. Lewinsohn

encenação da noite é o aparecimento do Boi. Tudo é executado com muita graça e alegria, num clima festivo. Meyerhold, citado em Solivetti (1981), destaca essa qualidade de brincadeira quando explica a necessidade do ator interpretar numa dimensão de alegria, como na infância,

mesmo em cenas em que se deva morrer.

Mocó - brincante de Cavalo Marinho -, comenta sobre a presença do riso no folguedo: "A graça é fazer o povo rir, procurando na teoria, que é importante para botar bem a figura. Eu boto uma tal de uma Velha que se o cabra tiver com três dias de raiva, ele ri. Ela é safada demais" (*apud* Maria Acselrad, 2002:115). O riso é um importante componente da brincadeira e sinal de aprovação, um retorno que expressa o contentamento do público com a

competência do trabalho. Existe na graça um prazer de desmontar, surpreender, transformar o público.

No Cavalo Marinho, as máscaras humanas representam categorias sociais e portanto poderíamos chamá-las também de tipos, equivalentes aos tipos fixos existentes na *Commedia dell'Arte* italiana.

A personagem mascarada existe desde que a gente a reconhece. E a gente a reconhece porque ela exprime qualquer pessoa e ao mesmo tempo todas as outras pessoas que se assemelham a ela. Ela torna-se essencial. É isto que a valida aos nossos olhos, o que ela nos faz descobrir de humano numa certa classe. (MNOUCHKINE, 1989:6).

A Véia do Bambu, comentada anteriormente pelo brincante Mocó, assim como as outras figuras mascaradas do Cavalo Marinho, podem ser consideradas como personagens-tipo. A máscara normalmente representa um tipo, mas pode também representar um arquétipo ou animal, ou mesmo um ser fantástico, imaginário ou ainda uma figura abstrata. Segundo Pavis (1999:410) tipo é um:

Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça. (...) O espectador não tem a menor dificuldade em identificar o tipo em questão de acordo com o traço psicológico, um meio social ou uma atividade.

Os tipos poderiam ser, no meu entender, as representações de categorias sociais: uma prostituta, um comerciante, um caipira, um judeu etc. Os arquétipos seriam as representações humanas universais, primitivas - a mãe, o pai, o filho, o velho, a criança -, ou até mesmo a verdade, a mentira, a beleza, a bondade, a vida, a morte. Por fim, os seres fantásticos seriam quaisquer figuras da invenção humana que podemos criar ou encontrar em lendas e mitos: o lobisomem, o minotauro, o babau, o saci, o diabo.

Uma máscara, ao entrar em cena, por representar uma categoria é, em geral, facilmente reconhecida pela platéia. A utilização de tipos no Cavalo Marinho

auxilia, portanto, o fácil reconhecimento de seus personagens e de sua categoria social provocando o riso, pois, como afirma Bergson (1980:78): “o personagem cômico é um tipo: (...) rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e em tudo isso consiste a comicidade de caráter”.

O jogo da máscara com o público é aberto. O público é seu cúmplice, sabe de tudo o que acontece, de todas as alterações de estado da máscara, pois ela lhe comunica tudo claramente, a cada instante. Reage quase como uma criança, que ao descobrir cada novidade olha os pais e mostra, com o corpo, o que viu, o que fez, o que sentiu. É através desse compartilhar que o público vai entendendo quem é quem, pois por meio de suas ações e reações começa a desenhar o tipo que está a sua frente.

As figuras

São múltiplas e diversificadas as figuras encenadas no Cavalo Marinho, com alterações de região para região. É comum escutarmos de diversos brincantes que existem mais de 70 figuras, incluindo as que não são mais representadas.

Cada parte da brincadeira tem sua toada característica, fazendo com



Figura: Ema, 25/12/06, Cidade Tabajara, PE.
Foto: Ana C. Lewinsohn

que a música seja um dos principais fios condutores do espetáculo. As figuras - em sua maioria mascaradas -, são encenadas por quem sabe “botá-las”. Assim, muitas figuras não são mais encenadas hoje, porque não há mais quem as saiba representá-las. As figuras representam seres

humanos, animais (Ema, Burrinha, Boi) e seres fantásticos – como o Diabo, o Babau e a Morte.

O Capitão dialoga com as figuras que entram e saem da roda, após realizarem sua cena. Mateus e Bastião são parceiros, entram na roda e nela permanecem até o dia amanhecer. Fazem a função de protetores da roda, lidando com todas as interferências que acontecem durante a noite, como os bêbados, cachorros e crianças. Sempre de uma maneira cômica, os dois fazem a função de palhaços da brincadeira.

A mais antiga descrição conhecida do folguedo data de 11 de janeiro de 1840, com autoria de Miguel do Sacramento Lopes Gama (1840:11), de Recife. Ele apresenta uma pequena descrição de figuras:

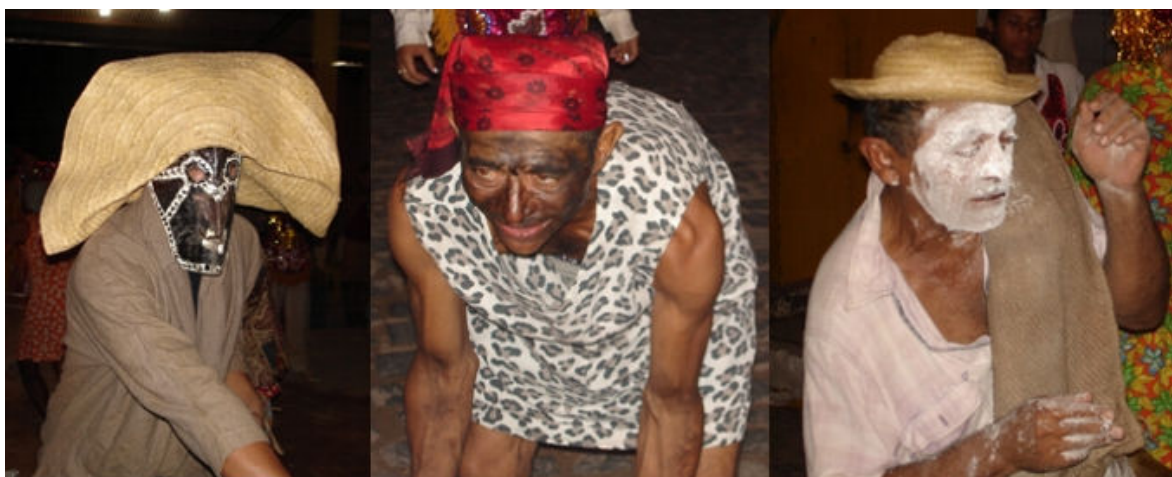
Um negro metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadócio, enfiado pelo fundo dum panacu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardado, sob lençóis, denomina-se burrinha: um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a caipora; há além disto outro capadócio que se chama Pai Mateus. O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus.

Das figuras humanas, Mateus e Bastião se destacam, por criarem uma relação diferenciada com o público, já que são os únicos que permanecem na brincadeira a noite inteira. Não é qualquer um que pode ser Mateus, figura que exige muita agilidade, concentração, imaginação e um domínio muito grande da brincadeira. Já o Bastião não precisa ser uma figura tão perspicaz. Pelo contrário, sendo mais apático, consegue arrancar boas gargalhadas da platéia, estabelecendo uma relação de cumplicidade e tensão complementar com seu parceiro.

As figuras, na sua maioria, são representadas com máscaras fabricadas em couro pelos próprios brincantes do folguedo ou então com o rosto pintado de preto (carvão) ou branco (goma de mandioca), efeitos que acabam também funcionando como uma máscara. Mariano Telles, brincador que costuma fazer as

máscaras de diversos grupos de Cavalo Marinho, assim define o trabalho com a máscara:

(...) a máscara se movimentando tá como viva. De fato, a pessoa tá viva. Porque o cabra dançando nela, dá vida pra ela. Porque tá unida com a pessoa. Tá em movimento. Mas se tirar e botar num canto, ela fica quieta se amostrando. Porque foi um serviço bem feito, bem detalhado. Mas viva é outra coisa. (*apud* ACSERALD, 2002:48).



Máscara em couro / rosto pintado com carvão / rosto pintado com goma de mandioca
Fotos: Ana Caldas Lewinsohn (Condado e Cidade de Tabajara, 2006 e 2007)

Os brincantes do Cavalo Marinho, quando vestem suas figuras, apresentam grande presença cênica. E o fato de utilizarem a máscara, amplia os seus corpos, que são extremamente precisos. Como afirma Dario Fo:

A máscara requer um conjunto singular de gestos e estilos, (...) porque o corpo inteiro deve atuar como uma armação para a máscara, mudando sua estabilidade. Enquanto atua com a máscara, os gestos do ator devem ser grandiosos e exagerados (FO, 1989:4).

Quando o ator veste qualquer máscara, imediatamente seu corpo se evidencia. Ele se torna grande; todas as expressões faciais que estão escondidas por trás da máscara são transferidas para o corpo como um todo. Tudo fica mais visível e, por isso, a máscara pede uma movimentação grandiosa, não

necessariamente exagerada, mas longe de ser naturalista, já que o próprio objeto sobre o rosto coloca o ator e a cena numa outra dimensão, fora da realidade, mais próxima do imaginário. Dessa forma, podemos notar que o trabalho com máscara faz com que o corpo do ator entre em um registro maior, dilatado, expandido, que se faz presente, mesmo no mínimo movimento, ou estando parado.

A máscara, por ser um objeto artificial, foge instantaneamente do naturalismo colocando os atores numa exigência de um corpo expressivo. A máscara possibilita qualquer extrapolação em cena, isso é até desejável. Seus gestos e suas ações podem e devem ser distantes do cotidiano e devem ser criativos, inventivos. Meyerhold (1912:10), em sua defesa da teatralidade descreve as características da marionete para propor um trabalho semelhante ao ator no teatro:

A marionete não queria identificar-se completamente ao homem, porque o mundo que ela representa é o maravilhoso mundo da ficção, porque o homem que ela representa é um homem inventado, porque o estrado em que ela evolui é a mesa de harmonia onde se encontram as cordas de sua arte. Sobre os estrados, é assim e não de outra maneira, não de acordo com as leis da natureza, mas porque essa é a sua vontade, e porque o que ela quer não é copiar, mas criar. Quando uma marionete chora, sua mão utiliza um lenço que não toca seus olhos, quando a marionete mata, bate tão delicadamente em seu adversário que a ponta da espada nem toca o seu peito, quando a marionete dá uma bofetada, a face da vítima não perde a sua maquiagem, e, nos abraços das marionetes apaixonadas reina uma tal circunspeção que o espectador, admirando suas carícias delicadas e cheias de respeito, não pensa em perguntar a seu vizinho em que vão dar esses abraços.

A busca por uma teatralidade também para outras formas de Teatro de Rua, como podemos observar no Cavalo Marinho, faz muito sentido pela necessidade que o espaço público exige de destacar a cena do cotidiano. Uma cena comum e naturalista na rua poderá ter pouca chance de ser percebida como expressão artística, ao menos que seja evidenciado o seu espaço com algum suporte de cenário ou objeto cênico. A rua pede que o ator se faça presente, se mostre, se diferencie do resto da população para deixar claro que se trata de uma

cena, diferentemente da "caixa preta" onde toda a construção e iluminação fazem com que o público direcione o olhar unicamente para o palco. Dessa forma, na rua, os gestos grandiosos, precisos e estilizados e situações pouco cotidianas ajudam a criar e evidenciar o espaço cênico, como verificamos claramente nas figuras codificadas do Cavalo Marinho.

O jogo entre as figuras e o público, de grande comicidade, aproxima o Cavalo Marinho de diversos elementos que encontramos na linguagem de máscaras como a *Commedia dell'Arte*. Alguns autores notam e comentam essa relação, como Marlyse Meyer e outros:

O Bumba-meu-boi, que não deixa de apresentar algumas analogias com a *Commedia dell'Arte*, consiste numa série de pequenos quadros independentes, caracterizados pelo aparecimento sucessivo de diferentes personagens que dançam ou que representam um tema marcado por determinada canção. (...) Um, Mateus, tem sempre o rosto pintado de preto (mesmo quando negro é o ator); o segundo recebe nomes diversos segundo as regiões - Birico, Fidélis, Sebastião e, em alguns lugares, Arreliquino. Estes dois, considerados responsáveis pela guarda do Boi, usam máscaras, às vezes. O primeiro vaqueiro, cujo nome acabou designando o gênero, é sabido, astucioso, matreiro, cheio de imaginação; o segundo é acanhado, preguiçoso, imita em tudo seu colega e não tem nenhuma iniciativa. Não podemos deixar de lembrar, ao vê-los, o célebre par Arlequim - Brighella (MEYER, 1991:58).

Helena Katz:

Como muitos espetáculos populares têm cenas de brigas e confusões, alguns estudiosos relacionam esta presença a uma ligação com as velhas farsas populares, tipo *Commedia dell'Arte*. Os diálogos, que misturam improvisação e tradicionalismo, também se assemelham à técnica da velha comédia popular italiana. No Bumba-meu-boi há um sentido crítico implícito na dramatização (KATZ, 1989:77).

Ou Hermilo Borba Filho:

(...) no caso do nosso espetáculo, eles se juntaram para a formação de cenas isoladas, culminando com a apresentação do Boi, mantendo uma linha muito tênue, a do Capitão, que é servido em suas peripécias por

Mateus, Bastião e Arlequim; os diálogos - mistura de improvisação e tradicionalismo - assemelhando-se à técnica empregada pelos comediantes da velha comédia popular italiana (BORBA FILHO, 1982:5)

Assim como verificamos nos roteiros remanescentes da *Commedia dell'Arte*, no Cavalo Marinho a dramaturgia é constituída de partes isoladas, o que favorece as apresentações de rua. A criação de um roteiro constituído de blocos independentes e maleáveis permite, de um lado, a improvisação e acolhimento das interferências externas, e de outro, o acompanhamento e entendimento do espetáculo por um público que pode chegar a qualquer momento da apresentação.

O Cavalo Marinho é, portanto, sem dúvida alguma, um teatro popular, nascido na tradição, em forma de brincadeira de rua, que contém diversos elementos que podem ser pesquisados e aproveitados pelo ator. No caso do Teatro de Rua, esses elementos ensinam muitos princípios, que podem e devem ser dialogados com a formação do ator. No capítulo 3, *O Ator Brincante*, tratarei a respeito desses elementos mais especificamente, mas, antes disso, no capítulo 2, *Criação a partir do Cavalo Marinho*, descrevo um exemplo de recriação de elementos do Cavalo Marinho na construção de um espetáculo.

Capítulo 2. Criação a partir do Cavalo Marinho



Espectáculo "Gaiola de Moscas", do Grupo Peleja
Praça Padre Cícero, Juazeiro do Norte, Cariri, CE - 12 de novembro de 2007. Foto: Nívea Uchôa

2.1. **O espetáculo "Gaiola de Moscas", do Grupo Peleja**

*Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera
(Adélia Prado)*

O grupo Peleja existe desde 2002 e é integrado por atores-dançarinos com formações diversas, tanto na área de Ciências Humanas, quanto em Música, Dança e Circo²². O grupo investiga a tradição pernambucana de Cavalo Marinho e as técnicas de ator propostas pelo Grupo Lume, da Unicamp. O Grupo Peleja iniciou sua pesquisa sob a orientação de Jesser de Souza - ator-pesquisador do Lume - e posteriormente trabalhou de forma independente com a prática de treinamentos de Cavalo Marinho, treinamento energético do Lume e uma constância de pesquisa de campo em Pernambuco, onde o grupo vivenciou de forma participativa a brincadeira do Cavalo Marinho.

A partir de 2004, o Grupo Peleja começou a demonstrar publicamente alguns exercícios criados em sala de trabalho e elaborados de forma cênica. Em uma dessas apresentações, em 2005, a atriz-pesquisadora Ana Cristina Colla, do Lume, assistiu uma performance com base no jogo do Mergulhão²³ do Cavalo Marinho e lembrou-se de um conto do escritor moçambicano Mia Couto, visualizando um momento de luta da história, na cena apresentada pelo Grupo Peleja. Ana Cristina então propôs ao Grupo Peleja a montagem do conto "Gaiola de Moscas". Dessa forma, o jogo do Mergulhão se tornou a semente do espetáculo, como afirma Carolina Laranjeira, atriz-dançarina do Grupo Peleja:

²² O Grupo Peleja já teve diversas formações. Inicialmente era composto por um grande número de pessoas, que foi ao longo dos anos diminuindo até chegar em sua formação mais estável com Daniel Campos, Lineu Guaraldo, Carolina Laranjeira, Tainá Barreto e Beatriz Brusantin. Três dos integrantes atualmente pesquisam o Cavalo Marinho na Pós-Graduação no Instituto de Artes da Unicamp sob diversas perspectivas (Ana Caldas Lewinsohn, Lineu Guaraldo e Carolina Laranjeira, que defendeu em agosto de 2008 sua dissertação "Corpo, Cavalo Marinho e Dramaturgia a partir da Investigação do Grupo Peleja"). Beatriz Brusantin, hoje não integra mais o grupo, mas continua pesquisando Cavalo Marinho em Pernambuco, no seu Doutorado em História na Unicamp. Daniel Campos também não é mais integrante do Grupo Peleja.

²³ O Jogo do Mergulhão é a primeira coisa que acontece numa sambada de Cavalo Marinho. É uma disputa entre os brincantes, com um trupé característico, marcado pelo ritmo da brincadeira. Nele podemos observar a destreza e habilidade corpórea dos brincantes.

O que era um jogo transformou-se em treino, que por sua vez recriou-se na cena para voltar à sala de ensaio e finalmente ser preenchido de um sentido ligado ao texto, tornando-se parte de um espetáculo (LARANJEIRA, 2008:123).

No início do meu primeiro ano de Mestrado, em 2006, quando soube desse processo de criação do espetáculo do Grupo Peleja, com base no Cavalo Marinho, pedi para assistir a um ensaio. O espetáculo, apesar de ainda bem cru, já estava delineado, havia um começo, meio e fim e faltava somente uma entrada e um fechamento. Ana Cristina, nesse dia, me pediu para dizer as impressões do ensaio. Lembro que fiquei bem motivada com o que vi. Era a primeira vez que assistia o Cavalo Marinho - ou partes do Cavalo Marinho - "recriado" e transformado em cena teatral. Essa possibilidade, da maneira como o grupo havia trabalhado, me parecia bem interessante. Estava se delineando o espetáculo "Gaiola de Moscas".

O espetáculo tem como base os trupés do Cavalo Marinho - utilizado tanto na construção do corpo de cada personagem como também nas coreografias. Outro pilar é a história do conto do escritor Mia Couto, apresentada pelos atores-dançarinos que se alternam nas funções de personagens e narradores. A música executada ao vivo por dois músicos, é um misto do toque do Cavalo Marinho com diversas outras expressões musicais. A música sustenta uma determinada pulsação no espetáculo e é também responsável por criar diferentes climas e pontuar ações.

O que mais me chamou a atenção foi o fato do Cavalo Marinho estar presente como uma "pulsação" do espetáculo, mantendo aspectos da brincadeira, porém sem a pretensão de imitá-lo. Mesmo assim, alguns aspectos formais, como os trupés e o ritmo, eram presentes. Estes sustentavam o espetáculo do começo ao fim, misturados com outros elementos de dança trazidas do frevo, por exemplo, ou criadas pelo grupo.

Nunca me interessei por pesquisar as danças brasileiras com o fim de reproduzí-las. Sempre pensei que não haveria sentido algum para fazer igual, já que a brincadeira original, no seu contexto, seria sempre mais interessante, mais viva, mais completa e permeada de história e simbologias concretas.

Peter Brook (2005:219), ao descrever o processo de investigação e criação do seu espetáculo "*O Mahabharata*", inspirado na tradição indiana, reflete sobre a questão da apropriação da cultura de outros povos para a construção de cena. Considera que o que pretendiam, no caso da tradição da Índia, vivenciada em pesquisa de campo por ele e seus atores, não era **imitar**, mas **sugerir**:

Não temos a presunção de apresentar o simbolismo da filosofia hindu. Na música, bem como nos figurinos e nos movimentos, tentamos sugerir o sabor da Índia sem pretendemos ser aquilo que não somos. (...) Desse modo, estamos procurando celebrar uma obra que somente a Índia poderia ter criado, mas que gera ecos para toda a humanidade.

Da mesma forma, o processo de criação do Grupo Peleja, portanto, me interessou por trabalhar com o folguedo de uma forma singular, não folclorizada, não imitativa, mas que buscou experimentar em cena "o sabor" do Cavalo Marinho. As minhas observações, colocadas nesse dia de ensaio, pertenciam, portanto, ao universo da cena, do teatro, da máscara, do espaço, das relações, das transições, pertencentes ao meu universo de formação profissional. Em seguida, fui convidada, pela diretora e pelo grupo, a realizar a assistência de direção do espetáculo "*Gaiola de Moscas*", que teve estréia em setembro de 2006. Em maio de 2007 passei também a integrar o espetáculo como atriz-dançarina.

2.2. *Olhar de Fora: assistência de direção*



Gaiola de Moscas - Ensaio aberto 14/09/2006 - LUME Teatro, Campinas, SP
Foto: Vitor Daminani

No momento que iniciei o trabalho de assistência de direção, a diretora Ana Cristina estava no final de sua gravidez. Era extremamente importante, por isso, uma outra visão de fora que pudesse acompanhar o final do processo até a estréia. Trabalhei em conjunto com a Ana Cristina somente por duas semanas, pois em seguida ela teve que se ausentar para o nascimento de sua filha, por isso acabei ficando sozinha com o grupo.

Ana Cristina me solicitou algumas coisas bem concretas: trabalhar principalmente a voz dos atores-dançarinos e as cenas de diálogo, com base na técnica da máscara. Os atores-dançarinos, na realidade, tinham formação em

Dança (três integrantes), em Antropologia (um integrante) e História (um integrante). Portanto, nos anos de trabalho com o Grupo Peleja com treinamentos corporais, os atores-dançarinos haviam experimentado o uso da voz em cena muito pouco e isso parecia ser uma novidade, com a exceção de Daniel Campos, que tinha uma experiência com o canto popular nas diversas manifestações que participava, como o Tambor de Crioula²⁴, no qual cantava toadas e improvisava versos.

Pouco tempo depois, quando fiquei sozinha com o grupo, tive que trabalhar, além da voz e de partes da técnica da máscara, o espetáculo como um todo, no sentido de tornar as ações individuais, coletivas e espaciais, mais limpas e claras. Não havia, também, uma "entrada" e um "fechamento" do espetáculo construídos. Ana Cristina pediu que esses dois momentos fossem criados pensando em atores brincantes, que chegavam naquele lugar para contar uma história e, no final, se despediam. Precisávamos construir, então, uma "chegança" e uma "despedida", dentro do que poderíamos chamar de metateatro.²⁵

Essa alternância, que acontece durante todo o espetáculo, evidencia o metateatro quando os atores dançarinos assumem três funções: de narradores, personagens e ainda os atores-dançarinos eles mesmos, na entrada e saída do espetáculo. Assim como podemos perceber no Cavalo Marinho, a transição entre essas três funções, ou qualidades de atuação, ocorre de forma orgânica, não são passagens bruscas. Os atores-dançarinos transitam para lá e para cá de forma natural.

Nos ensaios, no entanto, muitas vezes surgiam dúvidas, como: "agora sou eu, sou o personagem, sou o narrador, ou o que?". Eu mesma, vindo de fora,

²⁴ Tambor de Crioula é uma manifestação popular que envolve dança e música, encontrada principalmente no Maranhão. Em geral, as mulheres dançam e cantam, em roda, entrando individualmente e trocando de lugar com a umbigada, ou "punga"; enquanto os homens cantam e tocam os três tambores, de tamanhos diferentes, que são feitos de troncos de árvore cavados por dentro cobertos por uma pele que é afinada com o calor do fogo.

²⁵ De acordo com Pavis (1999: 240) o metateatro seria um "teatro cuja problemática é centrada no teatro que 'fala', portanto, de si mesmo, se 'auto-representa'. Não é necessário - como para o *teatro dentro do teatro* - que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. (...) O metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma".

inclusive, ficava em dúvida em certos momentos. Isso foi ficando claro na medida em que o espetáculo foi finalizado e havia uma visão do todo, quando pudemos perceber que a chegada e a despedida eram executadas pelos atores-dançarinos - eles mesmos - e o "recheio" do espetáculo era alternado entre os personagens e narradores.

Era interessante observar, que quando os atores-dançarinos - eles mesmos - estavam em cena, não eram exatamente a Carol, o Daniel, o Lineu, a Tainá e a Bia, mas essas pessoas em estado cênico, de brincadeira, projetados, ampliados, dilatados, com "caras e bocas". Não havia uma construção de um personagem formal, mas os próprios atores-dançarinos se tornaram personagens deles mesmos quando entravam em cena e precisavam representar uma situação. Da mesma forma, o Grupo Peleja, na sua chegada, se tornava também "quase uma ficção": um grupo que chega brincando e cantando, para contar uma história. Afinal, como essa chegada também faz parte da construção do espetáculo, ela se inclui na ficção, tornando-se metateatro.

No início, no primeiro ensaio que assisti, lembro que estranhei algumas "caras e bocas", como se elas não me convencessem da necessidade de estarem ali. Depois percebi que, os momentos em que estranhava eram justamente quando essas composições faciais ficavam no plano da forma, quando não eram orgânicas. Mas o que as tornariam orgânicas e por que às vezes elas ficavam somente na forma? Essa inquietação existia como visão de fora e, mais tarde, quando passei a integrar o elenco como atriz-dançarina, pude vivenciá-la e compreendê-la de dentro, com um outro olhar.

As figuras, ou personagens que entravam em cena, nessa chegada, eram misturas de matrizes recolhidas do treinamento energético com os trupés do Cavalo Marinho e com os próprios atores-dançarinos. Poderia se supor, então, que essa organicidade se escapava quando o elo entre esses três elementos se perdia, ou quando tentava se refazer as matrizes numa preocupação com a forma. A lembrança do que foi criado, anteriormente, de um modo orgânico no

treinamento energético, ao ser recuperado corria o risco de ser simplesmente reproduzido mecanicamente e não re-vivenciado e **atualizado**.

Essa problemática não se restringe a esse espetáculo do Grupo Peleja, mas ao trabalho do ator e dançarino de uma forma geral. Como repetir o que foi criado de modo espontâneo, criativo e vivo, mantendo essa organicidade, sem cair em um formalismo ou reprodução mecânica? Como recuperar a cada ensaio e a cada apresentação o frescor da primeira vez, sempre atualizando cada ação? Essa questão, apesar de extremamente pertinente, não será debatida aqui em profundidade, pois desviaria o enfoque desta pesquisa. Trago, porém, alguns dos elementos dessa temática a partir da leitura da obra de Renato Ferracini (2006).

Em seu livro *Café com Queijo: Corpos em Criação*, Ferracini aborda a temática da repetição dialogando com alguns filósofos. Para isso, trabalha conceitos como *memória*, *virtual* e *vivência*. Resumidamente, poderíamos considerar uma relação entre esses conceitos, que pode nos ajudar a compreender esta questão: a memória é uma atualização do passado, uma recriação do passado no momento presente (Bergson, 1990). A memória acumula vivências de forma virtual. A vivência é acumulada de forma potencial, podendo ser retomada e atualizada (Gadamer, 2005). O virtual, por sua vez, existe e é real, mas está em outro plano (no plano da memória) (Lévy, 1996). O virtual não está atualizado, porém, quando se atualiza, por meio da memória, o virtual se recria. Toda atualização é, portanto, uma recriação. Dessa forma, na repetição, não vamos fazer **de novo**, mas vamos fazer **novo**, atualizando, recriando a cada vez, a cada momento.

Poderíamos, então, considerar que a repetição de uma ação cênica será orgânica, viva, pulsante, quando a ação original for fruto de uma vivência acumulada em forma virtual, na memória, que pode ser sempre acessada e recriada, atualizada, revivida a cada ensaio.

Na construção do espetáculo "Gaiola de Moscas" desde o início, um clima de brincadeira se instaurava, muito em função das escolhas realizadas. A atmosfera de brincadeira se dava também pela música executada ao vivo - a

maior parte delas com o ritmo do Cavalo Marinho e pelas transições entre papéis e forma de conduzir o espectador na história.

Para criar a "chegança" ou a entrada do espetáculo foram experimentadas algumas músicas, todas da cultura popular brasileira. Havia uma idéia de transformar a letra da música, numa composição que pudesse falar do contexto do espetáculo, daquele grupo que chegava para apresentar uma história. Após algumas tentativas, acabamos aderindo uma sugestão minha, de um refrão de um coco, anônimo, que diz sobre uma chegada:

*Olelê conchin
Olelê conchá
Nós viemos de longe
Queremos chegar*

Esse coco tem uma história interessante: curiosamente, ao contrário das cantigas, canções, toadas e versos que nós, pesquisadores sempre atentos da cultura popular, costumamos recolher em nossas andanças pelo Brasil longínquo (interior do Nordeste, interior de Minas, interior do Norte etc), esse versinho foi-me ensinado, no entanto, aqui em Campinas, no centro da cidade. Após uma apresentação nossa do Grupo do Santo, do espetáculo "Retrato na Janela", no ano de 2002, numa praça, uma mulher se aproximou e, motivada pelas canções que acabávamos de mostrar em cena, me cantou essa pequena música. Simples e bela, como muitas das canções do cancioneiro popular, essa música ficou guardada. Algumas vezes cantávamos, no Grupo do Santo, como parte de aquecimento vocal, mas nunca chegou a ser usada em cena, de fato.

Eis então chegada a sua hora: colocamos a canção, no espetáculo "Gaiola de Moscas", em forma de cortejo. O grupo vinha se aproximando de longe, os músicos vinham em conjunto, os atores-dançarinos com instrumentos de percussão para acompanhar: um pandeiro, uma bage, um agogô de coco e um *cowbell*. Para complementar a pequena estrofe, foram criados, em conjunto, pelos atores-dançarinos do Grupo Peleja, em 2006, mais duas estrofes de chegada:

*Tiro história de riba
E história do céu
Se não cabe no bolso
Tiro do chapéu*

*Tem história bonita
Você vai gostar
Tem história pra rir
E também pra chorar*

Como se sabe, essa é uma prática muito comum nas manifestações populares: uma estrofe que se repete muitas vezes, como um refrão e, no meio, se improvisa versos com a mesma melodia do refrão. Encontramos essa prática no Tambor de Crioula, já mencionado anteriormente, em cantigas de roda, samba de roda e outras tantas manifestações brasileiras. No Maracatu Rural, ou Maracatu de Baque Solto, também brincado pela maioria dos bincantes de Cavalo Marinho, existe um sistema muito mais complexo de disputa de versos, que vai se tornando mais e mais difícil com o chegar da madrugada, na chamada Sambada de Maracatu, onde dois grupos competem.

No caso do espetáculo "Gaiola de Moscas", os versos não são improvisados. Mas a mistura desses elementos - cortejo, música ao vivo, atores-dançarinos que cantam e tocam - com "pitadas" da tradição e criações do grupo, do coletivo, fazem do espetáculo uma singularidade com traços do popular. E é isso que o faz ter um caráter de brincadeira. Mesmo não havendo improvisos nesses versos, há algumas partes do espetáculo em aberto, nas quais mantém-se um espaço para que novidades apareçam em diálogo com o momento presente e com o público daquele dia.

A cena mais significativa nesse sentido é realizada pelo personagem "Pinta Boca", interpretado por Daniel Campos e hoje por Eduardo Albergaria. Daniel Campos criou e modelou o "Pinta Boca" inspirado no Mateus do Cavalo Marinho. Alguns gestos e corporeidade do Mateus são facilmente reconhecidos no

Pinta Boca, mas, mais uma vez, sem a pretensão de reproduzί-lo, de imitá-lo, mas de recriá-lo numa composίção singular e própria.



Pinta Boca, por Daniel Campos. "Gaiola de Moscas" - Ensaio aberto 14/09/2006 - LUME Teatro, Campinas, SP. Foto: Vitor Daminani

O elemento mais importante presente nessa construção é um estado de humor, de brincadeira, de sarcasmo, de ridículo, de sacanagem. Pretende causar o riso e para isso tem, também, uma grande liberdade de improviso na relação com o público. Nesse momento do espetáculo, o ator-dançarino se desloca do espaço cênico e se aproxima concretamente do espectador, numa relação direta e que acontece diferentemente a cada apresentação, dependendo das reações das pessoas do público com quem ele brinca.

Mais uma vez, vemos uma mistura de elementos da tradição, com elementos do conto de Mia Couto e a criação do ator-dançarino. Essa mistura, essa fusão, essa transposição é o que parece ser mais rico e interessante no trabalho do Grupo Peleja em seu processo de produção e apresentação cênica a partir da recriação de elementos do Cavalo Marinho.

O trabalho que realizei com os atores-dançarinos com relação à técnica da máscara, principalmente nas cenas de diálogo, foi bem enriquecedor para o espetáculo. Os diálogos eram todos construídos com os personagens se olhando e, portanto, tudo parecia pequeno, destoava com o resto da estética do espetáculo, de grandes deslocamentos e desenhos em grupo pelo espaço. Ou seja, as partes dançadas e coreografadas estavam mais bem resolvidas, enquanto as cenas mais teatrais ficavam aquém.

No Cavalo Marinho, muitas das figuras entram e dialogam com o Capitão, bem próximos do banco, sem que o público entenda o que estão dizendo. Assim, fica mais evidente suas ações e menos as suas palavras. Como no interior de Pernambuco o público do Cavalo Marinho é um público cativo, que assiste freqüentemente as apresentações, as pessoas já conhecem a história de cada figura e o que vieram fazer ali, esperam para ver o **como**, que é diferente a cada brincadeira. Esse não é o caso do "Gaiola de Moscas". Ao contrário das brincadeiras populares, que são vivenciadas repetidas vezes pelo público, o espectador das salas de teatro costuma assistir, em média, uma vez cada espetáculo. Nesse sentido era interessante ampliar o jogo e os diálogos, deixar mais clara a relação, as falas, as ações e reações.

Assim, iniciei um trabalho nas cenas de diálogos utilizando a triangulação - ferramenta da técnica da máscara. A triangulação é um recurso que une a tríade ator, espectador e o foco (o que vê, sobre o que está comentando). O ator vê o objeto ou outro ator, olha para o público informando o que viu, volta a olhar o objeto ou outro ator. Dessa forma, a triangulação permite que o público seja incluído na história, pois o ator joga com ele quando mostra sua reação a cada ação que acontece na cena. Todas as modificações de estado são pontuadas para a platéia, mostrando como cada personagem reage a cada fala que escuta ou a cada ação que sofre: se gosta, se não gosta, se fica triste, com raiva, feliz, com medo etc.

A triangulação pressupõe a seguinte regra: o ator que está com "a bola", ou seja, quando é sua vez de agir, está dialogando diretamente com a

platéia. Fala ou age de frente para o público, em relação direta, mesmo que seja subentendido que ele está em diálogo, na realidade, com o outro ator, que o observa. O outro ator, por sua vez, vai reagindo concretamente em seu corpo a cada estímulo que lhe é dado, de acordo com suas características e de acordo com a fábula. Ao final de sua ação, o ator "passa a bola" para o outro, direcionando-lhe o olhar, com o corpo todo e repleto de intenção, o que faz com que o outro ator, que recebeu a ação, reaja imediatamente para o público, evidenciando a mudança de estado. Em seguida, inverte-se o jogo, este agora está "com a bola", agindo, para a platéia e o outro o observa. Podemos encontrar essa forma de atuação não só na técnica da máscara, mas em muitas formas de teatro cômico, nos quais a relação com o público é direta e compartilha-se as opiniões, ações, reações, tornando a platéia parte integrante do acontecimento, cúmplice e próximo à ficção.

Exercícios de triangulação e outros exercícios codificados dentro da linguagem da máscara teatral fazem parte de uma metodologia elaborada por alguns pesquisadores de teatro desde o início do séc. XX. Dentre os artistas que lideraram a retomada da máscara no início do séc. XX, encontramos Gordon Craig²⁶, Meyerhold e Copeau²⁷, que foi o primeiro a tentar sistematizar a máscara como uma linguagem do teatro ocidental. Esta pesquisa, que posteriormente foi desenvolvida por Streller²⁸, Dario Fo, Lecoq²⁹ e Sartori³⁰, se espalha por diversos lugares e chega ao Brasil.

Essa metodologia inicia-se com a máscara neutra e posteriormente trabalha-se com a máscara expressiva, como as da *Commedia dell'Arte*. A máscara neutra cobre todo o rosto e imediatamente evidencia todo o resto do

²⁶ Gordon Craig, ator e diretor inglês do início do séc XX, elaborou conceitos fundamentais da encenação moderna.

²⁷ Jacques Copeau foi um importante diretor e ator do teatro francês na primeira metade do séc XX.

²⁸ Giorgio Streller foi diretor de teatro Italiano, responsável pela montagem mais conhecida de *commedia dell'arte* do séc XX, *Arlequino servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni.

²⁹ Jacques Lecoq foi ator, mímico, professor e criador da *L'Ecole internationale de théâtre Jacques Lecoq*, fundada em 1956, em Paris.

³⁰ Amleto Sartori, mascareiro e escultor italiano, foi responsável por recriar, nos anos 20, os modelos das máscaras de *Commedia dell'Arte*.

corpo, fazendo com que o ator ganhe uma consciência corporal sobre cada mínimo gesto e movimento que realiza. É utilizada como instrumento para trabalhar no ator um estado "primeiro", limpo, de calma. De acordo com Lecoq (2002:36):

A máscara neutra é um objeto com características especiais e próprias. É um rosto que chamamos neutro, uma máscara perfeitamente equilibrada que produz uma sensação física de calma. Esse objeto, quando colocado sobre o rosto, deve permitir a pessoa experimentar o estado de neutralidade pré-ação, um estado receptivo a tudo o que existe ao nosso redor, sem nenhum conflito interior. Essa máscara é um ponto de referência, uma máscara básica, uma máscara que sustenta todas as outras máscaras. (...) A máscara neutra coloca o ator em um estado de perfeito equilíbrio e economia de movimento.³¹

Para se alcançar essa economia de movimento, essa limpeza, exercita-se com a máscara neutra a divisão de uma ação em movimentos e gestos precisos, que postos em seqüência completarão seu sentido. Com a máscara neutra, cada posicionamento do joelho, cotovelo, das extremidades, da coluna, do pescoço, poderá expressar algo e conduzir o olhar do espectador para algum significado. Se quiser realizar uma simples ação de se agachar, pegar uma bola e arremessá-la, por exemplo, o ator terá que se autodisciplinar para que faça com limpeza cada movimento e não expresse junto estados d'alma (alegria, tristeza etc) ou trejeitos do próprio ator que possam sugerir algum personagem. Portanto o exercício da máscara neutra demonstra ser, *a priori*, um instrumento muito funcional para se trabalhar a precisão e a limpeza dos movimentos não desejados, como podemos conferir em Bari Rolfe, discípula de Lecoq nos Estados Unidos:

³¹ Tradução minha: *The neutral mask is an object with its own special characteristics. It is a face which we call neutral, a perfectly balanced mask which produces a physical sensation of calm. This object, when placed on the face, should enable one to experience the state of neutrality prior to action, a state of receptiveness to everything around us, with no inner conflict. This mask is a reference point, a basic mask, a fulcrum mask for all the other masks. (...) A neutral mask puts the actor in a state of perfect balance and economy of movement.*

No começo, o ator quer compensar os traços estáticos da máscara com movimentos agitados, entretanto a imobilidade ajuda pois a máscara tem uma presença imponente (...). O ator, aceitando o fato da máscara investir cada gesto com importância, tende a eliminar movimentos não essenciais. (ROLFE, 1977:13 *apud* LOPES, 1190:66).

Nos exercícios com a máscara neutra, um dos primeiros ensinamentos é a técnica da triangulação. No trabalho com o espetáculo "Gaiola de Moscas", não existiu tempo hábil para se trabalhar com a máscara neutra, mas a introdução do recurso da triangulação fez com que cada ação fosse trabalhada de uma forma mais precisa, cada fala fosse pontuada com a reação concreta e física no outro ator-dançarino. As ações, nos diálogos, estavam quase emendadas umas nas outras, num fluxo contínuo. Mesmo que esse fluxo gerasse uma certa fluência às ações, elas ficavam imprecisas, um pouco sujas e quase naturais. O direcionamento de separar cada ação e reação e pontuá-las (com gestos precisos no corpo e na ação vocal), fez com que essas cenas saíssem do plano naturalista e ganhassem um desenho, uma teatralidade em outra dimensão.

Para crescer ainda mais essa brincadeira, pedi que os músicos, Alexandre Lemos e João Arruda, pontuassem cada final de fala, com sons curtos e precisos e com timbres diferentes que dependeriam da intenção da ação. A maior parte desses efeitos foi realizado pela percussão. Aos poucos, as cenas de diálogo ganharam clareza, precisão e grandiosidade. Entretanto, no início os atores-dançarinos apresentavam certa dificuldade com a regra da triangulação: enquanto eu falo ou ajo, olho para o espectador, quando termino, jogo a "bola" para o outro; enquanto ele fala e age, eu olho para ele e reajo. Essa dificuldade existia, naturalmente, por ser uma regra imposta não naturalista, artificial, que deixaria a cena com um maior grau de teatralidade. Mas, depois de entendida a regra no corpo, após inúmeras repetições, as cenas de fato ganharam a qualidade desejada para o espetáculo, que, ao meu ver, estavam mais de acordo com o estilo proposto.

Observei que, mais uma vez, a junção de diferentes técnicas e elementos formais do Cavalo Marinho (como os trupés que compunham os

diálogos), com ferramentas da máscara, criava uma expressão cênica única. Isso só fazia sentido se fosse realmente incorporado no corpo dos atores-dançarinos e assim tornado orgânico.

O trabalho com a voz no espetáculo era um desafio. Além da falta de experiência dos atores-dançarinos de utilizar a voz na cena, temos que considerar que a necessidade de ao mesmo tempo cantar, dançar, atuar, falar e às vezes tocar um instrumento, gerava um grau de dificuldade ainda maior. Isso se potencializava nesses corpos, talvez por não serem nascidos na tradição popular, onde os brincantes atuam dessa forma naturalmente desde a infância. Nossa formação - ao contrário dos brincantes - é segmentada, fragmentada, dividida em disciplinas: expressão corporal, voz, canto para o ator, dança etc. Isso no caso da formação em Artes Cênicas, pois em Artes Corporais (Dança), nem existe, na maioria dos casos, a disciplina de voz. Já o contexto de formação dos brincantes é na própria brincadeira, por meio da observação e repetição, da vivência, da experiência. É uma formação integral, unificada. Sendo assim, os atores-dançarinos do Grupo Peleja enfrentavam uma novidade ao ter que lidar com todos esses elementos ao mesmo tempo.

Por um lado, ter que enfrentar essas dificuldades gerava um estado interessante. A necessidade de se concentrar nessas atitudes concretas, fazia com que os atores-dançarinos escapassem dos clichês, que poderiam aparecer se estivessem se expressando em "solo conhecido" e confortável, como muitas vezes acontece. Dessa forma, obrigatoriamente, algo novo surgia.

Infelizmente, o número de ensaios para a pré-estréia era pequeno e não havia tempo hábil para realizarmos um treinamento vocal, nos moldes dos que eu praticava dentro do Grupo do Santo. Este treinamento, voltado para a rua, era composto de elementos transmitidos por uma assessoria de voz por Carlos Simioni, do Lume, com cantos de músicas da cultura popular junto a toques de instrumentos. No Grupo Peleja tivemos que trabalhar a voz nas próprias cenas, pensando nas diferentes intensidades e nuances que poderiam dar cor a cada

momento e personagem. Era necessária uma voz que partisse do corpo, que não ficasse caricaturada e nem cotidiana.

O espetáculo "Gaiola de Moscas" é permeado de música e dança, de uma movimentação que preenche o espaço e os olhos de quem vê. Por esta razão, em algumas cenas, o texto era emitido mais como uma sonoridade, como um clima, uma situação sonora. Não era, de fato, necessário que fosse entendida cada palavra. O mais importante era tecer as falas com uma "cantinela" - expressão utilizada por Ana Cristina para descrever a qualidade de voz singular que cada ator-dançarino deveria desenvolver e explorar no espetáculo. Nos momentos de narração e diálogo, entretanto, havia a necessidade de entendimento total, já que funcionava como um guia da história do conto. Nessas cenas foram trabalhadas mais insistentemente a projeção, a dicção e a qualidade da voz.

As cenas narrativas foram construídas com todos os atores-dançarinos que dividiam a função de contar a história. As narrações, que em princípio foram tiradas do texto sem quaisquer modificações, foram aos poucos ganhando pequenas contribuições, nascidas de improviso. Tanto no momento das narrativas como no resto do espetáculo, privilegiamos a relação direta com o espectador, ou seja, a fala era direcionada para o público. Essa relação é evidente, real, não fingimos que o público não está ali, mas consideramos sua presença e dialogamos com ele, num processo imaginário de retroalimentação do estado cênico. Em alguns momentos, o espaço para o improviso, nesse diálogo, é maior e, em outros, o improviso acontece de uma maneira mais sutil, apenas no **como** se realiza uma ação ou outra e não no que se realiza, diferente a cada dia.

Vale a pena lembrar e ressaltar que o que mais me encantou no espetáculo "Gaiola de Moscas" foi a forma que o Grupo Peleja trabalhou com a tradição do Cavalo Marinho. É interessante observar que, na platéia, nas apresentações, podemos verificar que quem não conhece o folguedo não percebe a conexão do espetáculo com o Cavalo Marinho, não vê uma referência, uma ilustração, ou uma reprodução. Vê apenas um espetáculo diferente, com uma

dança que percorre toda a narrativa. Chega às vezes a questionar: "mas isso é dança ou teatro?". Muitas pessoas insistem ainda em querer classificar e categorizar as expressões artísticas, como se isso fosse fazê-las entender mais a respeito do que acabam de assistir. Não me excludo dessa situação, mas busco compreendê-la, para que possa às vezes me deixar levar pelo fluxo de sentidos e sensações. O que importa, de fato, é o mundo imaginário que pretendemos colocar diante daqueles que assistem e o diálogo verdadeiro com uma troca de experiências.

Já a parte do público que teve algum contato com o Cavalo Marinho, consegue identificar os trupés e o ritmo. Mesmo assim, o espetáculo "Gaiola de Moscas" é tão distante de uma sambada de Cavalo Marinho, que esse reconhecimento, mais uma vez, não coloca a obra, a meu ver, na categoria de folclórica ou parafolclórica. O que pretende se manter, do Cavalo Marinho, por meio da utilização de certos elementos, é o estado de brincadeira que estes provocam, tanto no corpo dos atores-dançarinos, como no espetáculo como um todo.

2.3. *Olhar de Dentro: participação como atriz-dançarina*



Espetáculo "Gaiola de Moscas", Ana Caldas Lewinsohn -Teatro Fundação Casa Grande em Nova Olinda e Praça Padre Cícero Juazeiro do Norte, Cariri, CE - novembro de 2007. Fotos: Rayson

O espetáculo "Gaiola de Moscas" fez sua estréia oficial para o PAC (Programa de Ação Cultural do governo do Estado de São Paulo), do qual recebeu prêmio, em fevereiro de 2007, no Feverestival Teatral, em Barão Geraldo, Campinas, SP. Em seguida circulou por alguns SESCs do Estado de São Paulo e, em maio de 2007, uma das atrizes-dançarinas do espetáculo, Beatriz Brusantin, se mudou para Recife para pesquisar mais de perto os objetos de estudo do seu Doutorado em História, que seriam justamente o Cavalo Marinho e o Maracatu

Rural. Foi quando o Grupo Peleja, convidou-me para integrar o elenco do espetáculo, como explicado anteriormente.

Essa foi a primeira vez que passei do olhar de fora para o olhar de dentro, ou melhor, da prática de fora do espetáculo, para a prática de dentro. Já havia dirigido alunos meus em outros espetáculos e, naturalmente, participado também de inúmeros espetáculos como atriz. Mas a experiência de migrar de um plano para o outro foi uma novidade e um desafio. Imagino que, assim como qualquer diretor, ou assistente de direção, acabei percebendo "na pele" que: "ver de fora e indicar é fácil, entrar e fazer, nem tão fácil assim...!".

Lembro que uma das minhas primeiras preocupações ao assumir o posto de atriz-dançarina, foi quanto às matrizes corporais que integravam diversas cenas e desenhavam os personagens. Essas matrizes foram criadas no Grupo Peleja em treinamentos energéticos e treinamentos de Cavalo Marinho, ao longo de muito tempo. Tinham surgido em decorrência de uma pesquisa pessoal com base em um trabalho prático que havia durado, pelo menos, dois anos. Como criar, portanto, matrizes minhas, num processo de substituição? Como criar matrizes num processo instantâneo, longe de todo o processo de pesquisa coletivo que o grupo havia passado? Qual o limite entre imitar as ações e matrizes de uma outra atriz-dançarina e criar o meu jeito de fazê-las ou recriá-las? Até que ponto deveria reproduzi-las, com uma preocupação de que essas ações e matrizes se tornassem orgânicas e pudessem estar na qualidade expressiva dos outros atores-dançarinos?

À medida que fui ensaiando, primeiramente sozinha com a Beatriz e, em seguida, com o grupo todo, fui aos poucos conquistando essa organicidade. Percebi que essas inquietações eram fruto de uma racionalidade e que, na prática, tudo ia ganhando forma naturalmente, por meio da repetição das ações cênicas. Se inicialmente a imitação de uma forma ou outra parecia estranha ao meu corpo, a constância de fazê-la repetidas vezes fez com que essas formas encontrassem uma expressão própria.

Para o ator, geralmente, é muito claro quando fazemos algo que não reverbera ainda, que não é orgânico, que não parte de dentro do corpo e fica mecânico. Quem vê de fora e tem experiência também percebe essa condição instantaneamente. Ainda não me é claro qual o processo para que uma condição de ação mecânica caminhe em direção à ação orgânica. Esse é o grande desafio do ator. Não basta só acreditar, como costumamos ouvir: "se você acredita naquilo que faz, os outros irão acreditar também". O contrário pode, porém, ser constatado, pois se não acreditarmos no que fazemos, ninguém irá acreditar. Mas, acreditar somente, não garante a organicidade.

Em um caso como esse, de substituição, não era eu que havia criado aquelas ações. Cabia a mim somente recriá-las com vida. A vida nas ações, nessa situação, nasceu a partir de uma incessante repetição, nasceu da freqüência dos ensaios. À medida que ia ganhando familiaridade com aquelas matrizes, elas iam se tornando minhas também e, ao se tornarem minhas, eu as recriava. Esse recriar se deu de diversas maneiras: às vezes mais evidente, mais visível, modificando as formas e estruturas corporais ou condução das ações e, em outros momentos, de forma muito sutil, apenas no modo de fazê-las.

A dificuldade que os atores-dançarinos encontraram, na montagem do espetáculo, na fala e na voz, eu encontrei na dança. Minha experiência no teatro fez com que a voz, em conjunto com as ações de dançar, tocar e atuar, não fosse um problema. No entanto, a junção da dança como elemento fundamental e de base do espetáculo era uma dificuldade maior. Mesmo tendo experiência com danças brasileiras, não tinha o treino constante, por anos, dos trupés de Cavalo Marinho, como era o caso do Grupo Peleja. Havia aprendido e treinado esses trupés em uma oficina, em 2002, depois mais tarde em 2005, mas não havia essa constância, essa familiaridade com os trupés, que fizesse com que pudesse brincar com eles em liberdade.

Assim, o treino dos trupés, em momentos separados dos ensaios, foi fundamental para que eu pudesse acompanhar o ritmo do espetáculo e o "pique" que ele me exigia. Os trupés de Cavalo Marinho, como já dito anteriormente, são

complexos em sua realização e exigem um corpo disponível e habilidoso. Da mesma forma que com o trabalho com as ações, esses trupés em cena, ganharam mais vida conforme eu os treinava, os repetia, incessantemente.

Foi então que comecei a perceber, no meu corpo, que o estado de brincadeira nascia justamente a partir da familiaridade com os códigos, que gerava uma possibilidade de brincar com eles. Isso me faz lembrar de uma palestra que assisti no ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas) de 2008, com Béatrice Picon-Vallin. Ao discorrer sobre a história do teatro e o teatro contemporâneo, ela fez algumas considerações:

"A inovação só é possível a partir de uma tradição. (...) Não se pode saber para onde vamos se não soubermos de onde viemos. (...) Precisamos retomar o que já fizeram para fazer uma ruptura; continuar de outra forma; ou ir para outro ponto. (...) O Teatro vive da tensão entre três temporalidades: o passado - tempo da herança -; o presente - tempo vivido -; e o futuro - tempo da transmissão".³²

Ou seja, percebi que a repetição, a imitação dos códigos da tradição - no caso os trupés do Cavalo Marinho - é um procedimento fundamental para a recriação de elementos dessa tradição em outra forma estética e poética. Poderíamos dizer, então, que a construção de um estado de brincadeira, não se dá senão pela própria vivência da brincadeira. Essa discussão nos leva para a seguinte reflexão: será que os aspectos formais da brincadeira contêm, também, o próprio estado de brincadeira?

Poderíamos refletir, ainda, sobre a importância da pesquisa de campo, da experiência com a brincadeira dentro do seu contexto para ajudar a construir ou motivar esse estado brincante. Isso nos levaria a supor que não somente a repetição da forma geraria o estado brincante, mas que o contato presencial com a realidade da brincadeira contribui também, de forma enfática, para esse processo. Essa suposição surge de minha própria experiência com os elementos do Cavalo Marinho deslocados de seu contexto. Faz uma diferença incrível ter

³² Anotações minhas da palestra, dia 29 de março de 2008, no ECUM, em São Paulo.

participado das diversas oficinas antes e depois do contato direto com o Cavalo Marinho em pesquisa de campo.

Depois de ter passado um tempo em Condado, interior de Pernambuco, de ter convivido com a realidade dos brincantes, de ter presenciado diversas brincadeiras na madrugada, de ter almoçado na casa de Aguinaldo - brincante, filho do Mestre Biu Alexandre -, de ter conhecido o roçado de Seu Martelo - Mateus do Cavalo Marinho Estrela de Ouro -, de ter ajudado a bordar uma gola de maracatu com Mestre Biu Alexandre e ter voltado ao amanhecer numa van com os brincantes após uma sambada de Cavalo Marinho, entre tantas outras vivências, posso dizer que a minha relação com os elementos da brincadeira é consideravelmente outra. Vivenciei, experienciei a brincadeira e a proximidade com o modo de vida dos brincantes.

Hoje, cada vez que ouço o ritmo de Cavalo Marinho, uma melodia da rabeca, ou vejo qualquer imagem que me remeta àquela realidade, a minha memória emotiva, sensorial e muscular, aflora. Sou, de alguma forma, instantaneamente conectada com aquele mundo, com aquela festa e com aquelas experiências, com aquele estado de brincadeira.

Retomo aqui o conceito de **vivência** do filósofo Gadamer, reportando-me a minha experiência pessoal de campo em Pernambuco, ao perceber sua importância enquanto algo significativo, pleno de sentido na relação que pude experienciar com o Cavalo Marinho e, como consequência, como pude atualizar essa memória na forma de ações cênicas no espetáculo. Para Gadamer (2005:112-113):

Quando algo é denominado ou avaliado como uma vivência, isso ocorre pelo fato de sua significação estar associada a uma totalidade de sentido. O que vale como vivência destaca-se tanto de outras vivências, nas quais se vivencia algo diferente, como do restante do decurso da vida, onde não se vivencia "nada". O que vale como uma vivência não é mais algo que flui e se esvai na torrente da vida da consciência, mas é visto como unidade e com isso ganha uma nova maneira de ser uno. (...) O que denominamos enfaticamente de vivência significa pois algo de inesquecível e insubstituível, basicamente inesgotável para a determinação compreensiva de seu significado.

Observando a realidade dos brincantes ao brincar Cavalo Marinho e a minha experiência como espectadora que vive no coletivo a brincadeira em sua plenitude, fica claro que estes são momentos que independem do cotidiano e têm significação própria e única.

As imagens de Condado percorrem meu imaginário, fazem agora parte da minha história, de minhas vivências e representam uma das experiências mais significativas que pude viver até hoje, em plenitude. A brincadeira do Cavalo Marinho e o brincar provocam esse estado pleno, entregue, vivo, no qual nada mais importa a não ser aquele momento ali presente. Impossível me desvencilhar hoje dessas sensações. Foram incorporadas à minha memória, às minhas sensações agora impregnadas de cheiros, imagens, sons e olhares.

Ao mesmo tempo, reconheço também, que o treino de trupés de Cavalo Marinho antes dessa experiência, também traz em si esse estado de brincadeira, porém, em outra dimensão. Mesmo assim, poderíamos afirmar que à medida que entramos mais e mais no universo e contexto daquilo que pesquisamos, nossa expressão e criação ganha níveis de complexidade, de intimidade, camadas de relação e diálogo com essas vivências.

O momento mais gratificante do processo com o espetáculo "Gaiola de Moscas" foi o da troca com o público. É na relação presente e concreta que verificamos as potências e lacunas do nosso espetáculo. Vi que a dimensão de uma brincadeira se dá mais efetivamente na troca com a platéia. Existe um grau do brincar que se estabelece na nossa própria relação com o que fazemos - um estado brincante, que se soma à relação com os outros integrantes do grupo, a partir da relação e do coletivo, do jogo, que se soma, ainda, à relação com a platéia e enfim atinge sua máxima potência. Dessa forma, o que treinávamos e ensaiávamos em sala, ao ser apresentado e confrontado com o público, se aproximava de uma dimensão de brincadeira, de um teatro brincado, de **atores brincantes**.

No Cariri, Ceará, em novembro de 2007, realizamos uma de nossas apresentações na rua, na cidade de Juazeiro do Norte. Para isso, tivemos que fazer algumas alterações no espetáculo, que mesmo tendo uma linguagem bem flexível podendo ser apresentado em diversas ocasiões e espaços, precisava de alguns ajustes.

O trabalho principal dessa adaptação para a rua ficou centrado em dois eixos: a voz e o deslocamento dos atores-dançarinos no espaço. A voz, naturalmente, precisou de uma preparação para a rua, pensando em uma maior projeção tanto na fala como no canto, evitando, no entanto, o grito. Por isso passamos a ensaiar às vezes em espaços abertos, para entender no corpo a mudança que ocorria instantaneamente no volume da voz ao sairmos da sala de ensaio. Isso gerou uma dificuldade nos atores-dançarinos que não tinham prática vocal, pois a falta de um treino de projeção de voz, com o uso do diafragma, acaba prejudicando e machucando a garganta.

Quanto ao uso do espaço, tivemos que alterar toda a encenação, pois foi construída com base na relação frontal com o público dentro da sala de espetáculo. Essa construção, nas ruas, não permitia dialogar com as pessoas que se acomodariam nas laterais. Passamos a trabalhar, então, com a estrutura de uma semi-arena, optando por colocar os músicos no fundo (antes eles ficavam na lateral) para servir como uma “barreira” atrás e tentar acomodar as pessoas da platéia na frente e ao redor, dos lados. Essa mudança foi determinante nos deslocamentos, diálogos e narrativas de quase todo o espetáculo, alternando as marcações espaciais. Esse processo resultou numa composição interessante que funcionou muito bem na rua.

Dividimos as falas e ações das cenas que eram muito frontais para que dialogassem também com as laterais, ou seja, havia alternância entre um diálogo com o público à frente do espetáculo e outro com as laterais. No caso das coreografias, não tivemos de alterar nada, pois elas já ocupavam o espaço como um todo e preenchiam os diversos ângulos de onde poderia ser assistido o espetáculo. Uma última alteração espacial foi deslocar as cenas que estavam

muito à frente para o fundo, já que os atores-dançarinos, ao realizar ações perto do público frontal, ficariam de costas para o público das laterais. Esse deslocamento para o fundo já era suficiente para solucionar esse problema.

Mais do que remarcar as posições de uma maneira rígida, durante a apresentação, tentamos dialogar com a realidade do momento, com as pessoas presentes que estavam nos assistindo. Assim, como o espetáculo "Gaiola de Moscas" possibilita uma abertura para improvisos, acabamos também realizando pequenas alterações diante do espectador, face às necessidades que apareciam na hora da apresentação. Essa maleabilidade do espetáculo contribuiu para que ganhasse um caráter de brincadeira.

Em dezembro de 2008 tivemos uma experiência semelhante quando apresentamos na rua, na cidade de Condado, no evento "Conexão Cavalo Marinho"³³, que uniu a tradição com apresentações de espetáculos de dança e teatro. Na praça da EMAPA, em frente à escola de Condado, foi colocada uma estrutura com iluminação e arquibancadas para as apresentações. Nesse caso, apresentamos na rua com o suporte de microfones de lapela, já que o público atingia quase 1.000 espectadores. Foi uma experiência bem diferenciada, a platéia era imensa e muito agitada, mesmo que entusiasmada com o acontecimento, que ocorria pela primeira vez naquela cidade, com aquele formato. Lidar com tantas interferências foi um aprendizado, um exercício de escuta, calma e de fabricação constante do estado expressivo durante a apresentação.

Esse processo de adaptação do "Gaiola de Moscas" para a rua me fez refletir sobre o processo de adaptação das brincadeiras tradicionais, quando suas brincadeiras são vendidas para o palco em diversos eventos fora de seu contexto original. A situação é quase inversa a que vivíamos e nem por isso menos complexa, pois exigia ruptura, mudanças, adaptações às práticas já incorporadas. Perderiam o caráter ritualístico? Ou de brincadeira? Quais seriam os limites entre uma expressão e outra nessas situações de adaptação, de mudança? Por que insistimos em querer classificar? Talvez para entender melhor cada expressão

³³ Mais informações sobre o evento podem ser encontradas na URL: conexaocavalomarinho.blogspot.com/

como uma singularidade, mas, ao classificar, não estaríamos limitando as possibilidades vivas de transformação que qualquer expressão artística contém? Quando classificamos as brincadeiras populares como tradição, não estamos as enrijecendo, pois no fundo gostaríamos que elas não sofressem mudanças? São questões pertinentes que aparecem como problemática. Mesmo correndo o risco de não encontrar ainda respostas, a discussão é válida e merece reflexões futuras.

2.4. *Ritual ou Cena? Brincadeira ou Teatro? Diálogo de saberes*

Ritual e cena. Existe mesmo um limiar entre essas duas formas de expressão? Supondo uma resposta afirmativa, quais seriam os elementos responsáveis por diferenciá-las?

Desde as primeiras manifestações das Artes Cênicas de que temos notícia até hoje, podemos verificar a existência de suas relações intrínsecas com rituais, porém, na cultura ocidental o senso comum insiste em afirmar que o teatro nasceu nos ritos dionisíacos da Grécia. Basta uma pequena investigação na tão acessível *Internet*, para se perceber a ingenuidade desta afirmação, como menciona com humor Ariano Suassuna (2005): "Os manuais de teatro dizem que o teatro brasileiro teve origem na Grécia. Para mim fica claro que o teatro da Grécia é que teve origem na Grécia".

Na verdade, o teatro, como uma forma de expressão onde uma pessoa pretende ser outra, é tão velho quanto a humanidade. Segundo Margot Berthold (2000:1):

O encanto mágico do teatro, num sentido mais amplo, está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público sem revelar seu segredo pessoal. O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta - todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra

realidade, mais verdadeira. Converter essa conjuração em 'teatro' pressupõe duas coisas: a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre.

A partir desse pensamento de Berthold começamos a vislumbrar possíveis elementos que poderiam diferenciar o ritual da cena. Uma hipótese, portanto, seria a seguinte síntese: em uma cena, o artista sai do seu cotidiano para comunicar algo para alguém, e esse alguém, seria o espectador. O ritual, por sua vez, não exige necessariamente a presença de espectadores para que aconteça. É importante esclarecer, antes de tudo, a que estou me referindo quando menciono a palavra cena. Escolhi esta palavra como um "guarda-chuva" que englobaria todas as artes que poderíamos chamar de 'Artes Cênicas', como a Dança, o Teatro e a Performance.

A tentativa de distinção entre ritual e cena é uma importante reflexão quando desejamos nos aprofundar em estudos sobre rituais que estão hoje na iminência de tornarem-se cena, e cenas que beiram o ritual. Aqui, utilizarei como base para esta discussão, a trilogia elaborada pela Prof^a. Dr^a. Cássia Navas, explanada na sua disciplina "Dança, escrita e dramaturgia" do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp em 2006. Para ela, a trilogia apresenta as seguintes classificações:

Cultura Corporal: como o corpo se move, a partir dos pressupostos biológicos e culturais. Cada povo, cada pessoa tem determinados movimentos, gestos e modos de realizar as ações de acordo com a sua família, sociedade, região, época, genética e história pessoal. Uma mulher de uma tribo indígena Asurini do Xingu, por exemplo, que tem como hábito realizar ações cotidianas como cozinhar e varrer na posição de cócoras terá uma Cultura Corporal extremamente diferente de uma bem sucedida executiva da cidade de São Paulo, que vive 70% ou mais do seu dia trabalhando sentada em uma cadeira na frente do computador.

Cultura da Dança: manifestações populares em que o objetivo maior não é a comunicação de conteúdos de forma organizada. Nesta classificação se incluem as danças indígenas, ritos religiosos, danças populares urbanas (como o Hip Hop, por exemplo) e outras danças populares, como o Cavalo Marinho, o frevo ou o maracatu.

Cultura Coreográfica: manifestações artísticas onde o objetivo maior é comunicar conteúdos. Aqui se incluem espetáculos, esquetes e performances realizados por artistas e grupos profissionais das Artes Cênicas.

O ritual pode ser também denominado, a partir dessa trilogia, como Cultura da Dança e a cena como Cultura Coreográfica. Como um ponto de partida para refletir sobre a fronteira entre essas duas representações, tratarei aqui dos dois objetos de estudo dessa pesquisa: o Cavalo Marinho e o espetáculo "Gaiola de Moscas".

O espetáculo "Gaiola de Moscas", que tem como inspiração o Cavalo Marinho e o conto de Mia Couto, ao se apropriar de elementos concretos do folguedo na composição das cenas, ganha uma certa dimensão de brincadeira, mesmo estando no lugar formal do teatro. O espetáculo, de acordo com a trilogia de Cássia Navas, poderia ser definido como Cultura Coreográfica, mas por também abarcar uma série de elementos da cultura popular, acaba sendo permeado da Cultura da Dança, tornando-se, portanto, híbrido.

Em outras palavras: por se utilizar técnicas e vivências do Cavalo Marinho para compor um espetáculo, essa cena acaba se aproximando, em alguns aspectos, do ritual, seja na qualidade de relação que se estabelece com o público a partir desse clima de brincadeira e de improviso, seja na entrada em forma de cortejo, forma esta que encontramos também em tantas outras manifestações populares, tais como Folia de Reis, Congada etc.

Desloquemos agora o nosso olhar para o Cavalo Marinho. Como acontece tradicionalmente sempre no ciclo natalino, em homenagem aos Santos Reis do Oriente, e tendo a duração de uma noite inteira, podemos também chamá-lo de Ritual. Além disso, por ser realizado por pessoas não profissionais da Cena,

o Cavalo Marinho, dentro da trilogia de Cássia Navas, se enquadraria na Cultura da Dança. Isto significa apenas que essas pessoas não se sustentam financeiramente desse trabalho, porém, devemos reconhecer que a qualidade cênica apresentada pela música executada, pelos corpos em ação e pelo improviso oral, é de nível profissional.

Nos dias de hoje, no entanto, a brincadeira acontece em diferentes situações. O mestre, na maioria das vezes, só aceita fazer uma sambada - como chamam o brinquedo do Cavalo Marinho -, se houver pagamento. Geralmente, a prefeitura das cidades do interior, onde estão localizados os brincantes, contrata a brincadeira dentro das comemorações de final de ano. Nem sempre acontece em um terreiro - local mais adequado à brincadeira -, podendo ser vista nos mais diversos lugares, como em pequenos parques de diversão, ou festas da cidade. Nesse caso, é possível que se contrate apenas uma parte da sambada: uma hora, duas, três, dependendo do dinheiro que se investe.

Um forte exemplo dessa situação é a do Cavalo Marinho do Mestre Salustiano, falecido em 31 de agosto de 2008, que saiu do interior para se fixar bem perto de Recife. Mestre Salu, como era conhecido, fundou na Cidade de Tabajara, Olinda, a Casa da Rabeca, sede dos seus grupos de Cavalo Marinho e de Maracatu Rural, onde ministrava cursos e realizava apresentações e encontros com outros grupos. Com a repercussão de seu trabalho, passou a apresentar brincadeiras mais curtas, muitas vezes fora de Pernambuco, em outros estados do Brasil, e até em outros países como na França, nos Estados Unidos e Cuba.

Outro exemplo dessa situação foi uma brincadeira do Cavalo Marinho Boi Pintado, do Mestre Grimário, de Chã de Esconso, que assisti no dia 27 de janeiro de 2007 em Paudálio, PE. Essa apresentação foi vendida para uma festa da cidade e após a apresentação havia uma importante sambada de Maracatu Rural no Engenho Cumbi (Nazaré da Mata), na qual haveria uma disputa entre o Maracatu Piaba de Ouro (de Mestre Salu) e o Maracatu Cambinda Brasileira (Maracatu Rural mais antigo em atividade, que tem sede no Engenho Cumbi). Acompanhei as duas apresentações. O Cavalo Marinho do Mestre Grimário, além

de ter sido vendido por um período de uma hora somente, foi bem corrido pois os brincantes queriam estar e participar da Sambada de Maracatu que, esta sim, varou a madrugada "adentro", com caráter de ritual, na íntegra.

Pude observar que na apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Grimário ocorreram mudanças na estrutura que afetaram, de certa forma, o caráter de brincadeira em si. A primeira mudança foi que os músicos - o banco - se localizavam no palco, bem no alto, utilizando microfones. Eles ficavam bem distantes da brincadeira, que acontecia no chão e somente esse fato já muda radicalmente a relação entre que ocorre na brincadeira, que é de extrema proximidade, intimidade e jogo. Outra mudança é em relação ao tempo da brincadeira, que é enxugada de 6, 8, 10 horas para uma hora de apresentação. Isso fez com que o brinquedo ficasse, a meu ver, mais formal, no sentido de se privilegiar a forma e não o acontecimento, a vivência plena daquilo que se faz. Era como "cumprir tabela", faltava preenchimento, inteireza, vida.

Nessas situações, onde a brincadeira não acontece na sua totalidade, estando fora de seu habitat ou quando é preciso "enxugá-la", ou seja, escolher e recortar partes, realizar uma "colagem" e criar um *pot pourri* para venda, num processo de mercantilização da Cultura Popular, a Cultura da Dança acaba entrando um pouco na Cultura Coreográfica; o ritual, beirando a cena. Quando é necessário escolher os elementos para criar essa apresentação, inicia-se um processo de conscientização do que se quer comunicar. Haveria aí perda de elementos e a apresentação se reconfiguraria?

Como fazer a escolha dos recortes, das partes, sem prejudicar o todo, sem perder a originalidade do folguedo? Essa escolha será realizada pensando em quais prioridades? No que é mais prazeroso brincar? Em qual parte tem menos brincantes (no caso de uma viagem, para baratear os custos)? No que é mais "chamativo" e "exótico" para o público? Difícil saber... São questões para se pensar.

Fato indiscutível é que, alterando todos esses elementos, a brincadeira se transforma, em algum nível, seja ele mais sutil ou mais evidente. O que restará

da brincadeira original? Será que mesmo modificada, mantém seu caráter de brincadeira ou de ritual? Conserva o pulso da brincadeira e o estado vivo dos brincantes, que tanto encanta os pesquisadores de Cavalo Marinho?

Provavelmente, em uma observação rápida, poderá parecer a mesma coisa. Mas, se prestarmos atenção nos níveis mais sutis, provavelmente ficaria difícil, se não impossível, manter o mesmo estado corporal (unidade de mente e corpo) de uma brincadeira original. É muito diferente a brincadeira acontecendo no seu tempo prolongado, no seu lugar, compartilhada com o seu povo, de uma brincadeira "enxugada", organizada no palco, com luz, para curiosos muitas vezes imóveis, sentados na platéia, quando a participação das pessoas nas ruas é parte do próprio espetáculo, da própria brincadeira, porque a realimenta continuamente.

Mas se pensamos nos brincantes como atores, como criadores de uma estética e poética próprias, por que às vezes caímos na postura de querer estagnar sua cultura, mantendo a tradição isolada das transformações naturais do mundo? Sim, eles têm todo o direito de vender sua arte assim como nós vendemos a nossa. A questão que me fez pensar é se, ao vender a brincadeira, dessa forma descaracterizada (em tempo e espaço), a qualidade de atuação dos brincantes não se modifica e perde seu caráter mais especial.

Talvez o que eu tenha observado, no caso do Cavalo Marinho do Mestre Grimário, seja decorrente de uma falta de prática dos brincantes em relação a uma brincadeira de curta duração. Como a brincadeira em seu contexto original dura uma noite inteira, notamos que cada etapa tem importância na criação do estado brincante e o tempo estendido é significativo na transformação gradual daqueles corpos que vão se esquentando durante a madrugada.

Porém, se pensarmos nos seres humanos como seres que se adaptam facilmente a novas realidades, podemos supor que é somente uma questão de prática. Ou seja, se o grupo de Cavalo Marinho do Mestre Grimário - ou qualquer outro - tiver uma constância de apresentações de curta duração, é bem capaz que os brincantes passem a acessar o estado brincante com a qualidade da brincadeira nessas apresentações. Assim, se a qualidade da brincadeira se

manter, não há porque querermos que ela não se transforme e não ganhe outras dimensões, inclusive porque dialoga com o desejo dos próprios brincantes de se apresentarem em lugares diferentes e viajem para mostrar seu trabalho, como qualquer outro artista. É importante perceber, nesses casos, que essa transformação da brincadeira, a coloca no lugar de espetáculo, de cena, trata-se de uma re-localização.

José Jorge de Carvalho (2004:8), antropólogo da UNB, discute sobre essas metamorfoses das culturas tradicionais e problematiza as diferenças das situações de brincadeira acrescentando uma discussão política com relação ao poder da indústria cultural e as diversas consequências provenientes dessa transformação quanto ao tempo de duração do folguedo. Excepcionalmente, reproduzo abaixo um trecho longo da obra de Carvalho em função de sua pertinência e importância para melhor compreensão do que venho debatendo:

"No caso mais freqüente, os rituais tradicionais sofrem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculo comercial. Um cavalo marinho, por exemplo, que dura 12 horas em uma rua de um bairro periférico do Recife, é mutilado para uma apresentação de uma hora em um circuito público de lazer controlado pela Secretaria de Turismo. (...)

Em muitos casos, o grupo de artistas populares é pago para apresentar um espetáculo para turistas em um tempo menor do que o mínimo necessário para que os próprios artistas saiam da performance satisfeitos de haverem cumprido com a missão expressiva a que se dispuseram internamente, ou seja, o grupo de performers recebe uma aparente mais-valia (melhor remuneração por menos tempo de trabalho) que, porém, opera uma inversão na ideologia da produção capitalista motivadora das ações do mediador e do produtor. Em tais casos, em que a performance é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido, os produtores compram o tempo dos artistas do grupo tradicional para matar justamente o dom do tempo que eles almejavam oferecer, em linguagem estética, a seus expectadores. Em vez da lógica produtivista de quanto mais tempo mais dinheiro, os artistas recebem um dinheiro extra justamente para não se expressar, para não ocupar o tempo dos consumidores que pagam para ser entretidos, enfim, para serem silenciados.

A performance, em tais casos, deixa de ser simplesmente resumida ou condensada para ser morta, por ausência de tempo de vida. É o tempo espesso, aberto e vivo do sagrado que morre. E o que aparece para o

consumidor como canto, dança, poesia e drama tradicional afro-brasileiro é de fato um simulacro natimorto que assombra como um fantasma do mundo maquínico da produção capitalista. O pagamento do espetáculo, que sela a compra e a garantia de um tempo de lazer para o consumidor branco, significa retirar o tempo de que o artista popular (quase sempre negro) necessita para exibir sua arte humanizante. O que me leva a refletir que talvez o próprio tempo seja um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo contemporâneo.

Meu interesse principal aqui é registrar o impacto do tempo do entretenimento na vida do artista popular, que funciona como um emissor (nesse caso, objetificado pela demanda externa da indústria cultural) dessa relação estética. O impacto no receptor que compra esse espetáculo não pode ser menos dramático. Ao aceitar consumir um espetáculo reduzido, ele compra também, em um movimento de duplo vínculo esquizogênico, o vazio do tempo de que não dispõe para absorver uma performance rica, complexa e longa. Esse vazio temporal não é inerte e apenas intensifica o efeito de simulacro (no sentido baudrillardiano de diminuição do contato com a realidade) que já corrói a vida do espectador que precisa compensar sua ausência de tempo para abrir-se à experiência de uma performance (em geral sagrada) integral e integrada.

Esse mesmo vazio que o espectador adquire (ou absorve, ou incorpora) retorna mimeticamente para o artista popular, esvaziando-o parcialmente da aura que procura preservar quando realiza a performance completa de sua arte. O espectador dispõe de pouco tempo para ser entretido e por isso paga por um simulacro de arte performática tradicional. Por outro lado, o grupo dispõe de (muito?) tempo para realizar sua arte e, paradoxalmente, é pago para não exercitar a missão expressiva do ritual que perpetua."

Como espectadora, admiradora e pesquisadora do Cavalo Marinho, percebo a imensa diferença entre experienciar a brincadeira na sua totalidade, durante toda a madrugada, englobando seu caráter ritualístico de longa duração, e assistir a uma apresentação curta desse mesmo folguedo, durante uma hora. Não há como dizer que é a mesma coisa. Ao mesmo tempo, sinto dificuldade em criar um juízo de valores dessas diferentes situações. É uma discussão complexa e polêmica. É preciso, talvez, assumir esse paradoxo, assumir essa dificuldade, esse lugar quase inclassificável, híbrido, no qual as diversas classificações se entrecruzam, se misturam, se contaminam.

Patrice Pavis (2008) denomina o processo de contaminação das diversas culturas como interculturalidade, que seria caracterizada por uma "mistura explosiva" e uma "dialética de trocas entre as culturas". Sendo assim, quase não existiria mais uma cultura "pura" que seja livre de influências diversas, diretas e indiretas:

Não é mais tão fácil distinguir o que vem de uma cultura fonte e o que provém de uma cultura alvo. Cada pólo é como se já estivesse infiltrado por outro e não se pode determinar, com certeza, uma troca linear e unidirecional entre pólo da cultura fonte e pólo da cultura alvo (PAVIS, *in* BIÃO e GREINER (org.), 1998: 148)

Agora, observando por outro ângulo, podemos voltar ao caso do Grupo Peleja: quando nós, atores-dançarinos executamos os trupés do Cavalo Marinho no espetáculo "Gaiola de Moscas". Certamente é muito diferente dos brincantes executando esses mesmos passos. Uma Cultura Corporal com aprendizados de circo, balé clássico, dança contemporânea, teatro, é naturalmente muito diferente de uma Cultura Corporal de cortadores de cana, que criam esses passos justamente porque neles contém essa mesma cultura. Isto porque o eixo corporal apresentado pelos brincantes é muito similar ao eixo deles em trabalho, cortando cana-de-açúcar, que se misturam num processo de simbiose cênica. Já no caso dos grupos que aprendem com os folguedos e incorporaram elementos ao seu trabalho, o espetáculo assume uma nova dimensão, nem pior, nem melhor, simplesmente diferente de seu contexto original. Trata-se, portanto, de uma linguagem cênica que Pavis classificaria como "espetáculo intercultural".

Observamos, porém, que a partir de um convívio com a realidade da brincadeira, através de nossa pesquisa de campo em Pernambuco, nós, no espetáculo "Gaiola de Moscas" tentamos não só abarcar a formalização dos trupés, mas também um pouco do estado de brincadeira que essa formalização provoca, invadindo, positivamente, o universo do ritual e da brincadeira.

É importante ressaltar que não se trata aqui de atrelar valores a essas diferentes situações, mas simplesmente de reconhecer, delimitar as diferenças e

refletir sobre elas. O mundo em que vivemos está em constante transformação e, junto com ele, as tradições caminham para mudanças praticamente inevitáveis e, por vezes, podem até morrer.

Não foram poucas as vezes em que se alertava sobre o processo de extinção do Cavalo Marinho. Mas o que fazer? Como evitar o processo de aculturação, de transfiguração? Como separar todo um mundo tecnológico, capitalista e midiático, das tradições populares, colocando-as em tubos de ensaio, para que não se contaminem? Repito: não se trata disso. A cultura tradicional é dinâmica e o que dela nos interessa é a vida, a pulsação, a vontade verdadeira de fazer acontecer.

Ritual se transformando em cena, Cultura da Dança em Cultura Coreográfica, cena se aproximando do ritual, Cultura Coreográfica beirando a Cultura da Dança... Esse diálogo pode também ser saudável. Significa que uma forma reconhece a importância da outra e dela pode se nutrir. O ritual e a cena, como expressão simbólica, nunca deixarão de ser necessidades humanas. Afinal, como diz sabiamente a poetisa Adélia Prado (2006):

Sem ilusão, ninguém vive. O símbolo nos liga a um centro de significação, me acalma. No momento que eu entendo o mistério do símbolo, eu destruo as proteções. (...) O que dá sentido à vida, vale mais que a vida.



Rua típica da cidade de Condado, PE. Foto: Ana Lewinsohn

Capítulo 3. O Ator Brincante



Sede do Cavalo Marinho Estrela de Ouro - Condado, PE, janeiro de 2007
Foto: Ana Caldas Lewinsohn

3.1. *A Brincadeira: o Teatro de Rua aprendendo com o Cavalo Marinho*

3.1.1. **Sobre o aprendizado**

O trabalho de campo realizado ao longo dessa pesquisa foi extremamente fértil em vários sentidos. Posso considerar que três formas de experiência compuseram as viagens de campo e que todas têm o mesmo valor: a observação de brincadeiras, as entrevistas e a convivência cotidiana com os brincantes. Todas essas experiências e o cruzamento possível de se fazer entre elas, serviram de base para as reflexões dessa pesquisa, como um verdadeiro aprendizado.

Ao realizar uma série de entrevistas com integrantes do Cavalo Marinho da Zona-da-Mata norte de Pernambuco no Brasil, mais especificamente na pequenina cidade de Condado, observei uma postura curiosa dos brincantes em relação ao processo de aprendizagem deste folguedo. Queria saber como aprenderam a brincar o Cavalo Marinho e ouvia sempre uma mesma resposta: "aprendi olhando, olhando os outros" (Martelo, 2007)³⁴. Da mesma forma, sempre



Mestre Biu Alexandre na sua casa. Condado, PE
28/12/2006 - Foto: Ana C. Lewinsohn

que perguntava sobre como ensinavam os outros a brincar, também era comum uma mesma reação, como a do Mestre Biu Alexandre (2006)³⁵:

Eu não ensino nada a ninguém. A ninguém, nem a filho, nem a neto, nem a você se vier aprender comigo, não vai aprender, eu não ensino. Você sabe que palavra é essa, dá pra entender? Pra eu ensinar uma coisa a você, o que que eu vou fazer com você? Pra lhe

³⁴ Entrevista à autora no dia 02 de janeiro de 2007, Condado, Pernambuco.

³⁵ Entrevista à autora no dia 28 de dezembro de 2006, Condado, Pernambuco.

ensinar e você aprender comigo, o que que eu vou fazer com você? Vou pegar suas pernas e dançar! Não é assim? Aí to ensinando? O que a gente faz é dar orientação. Aí tá certo. Se Aguinaldo disser: "olhe pai, ensinei aquela menina ali", eu digo: "você mentiu". É porque ele não sabe? Ele sabe. Mas ensinar não. (...) A gente brinca, a gente dá aquela explicação, faz, a gente dança, que é pra pessoa ver. Mas ensinar ninguém tem esse direito de ensinar ninguém. Certo ou errado? Se estiver errado pode dizer, que eu não me incomodo não.

Esse posicionamento, que a princípio poderia passar despercebido, acabou colocando-me frente a algumas reflexões a respeito do processo de aprendizado, do trabalho do ator e da criação teatral. Diferentemente de outras áreas como as de Ciências Duras, conhecidas como mais objetivas, a de Artes é, por sua natureza, um campo que mistura a subjetividade e a objetividade, ambas tendo igual importância. Nesse sentido, quando pensamos em métodos de ensino de arte ou modos de criação artística, nos deparamos com uma infinidade de possibilidades. Isso se deve ao fato da criação artística lidar, particularmente, com o mundo de forma mais subjetiva e de seu produto não ter que ser comprovado cientificamente da mesma maneira que outras áreas do conhecimento, como observa Fayga Ostrower:

O impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser. É possível que delas o indivíduo nunca se dê conta, permanecendo inconscientes, refratárias até a tentativa de se querer defini-las em termos de conteúdos psíquicos, nas motivações que levaram o indivíduo a agir. Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina (Ostrower, 1987:55).

O aprendizado através da observação contém uma série de elementos. Podemos tentar identificá-los e, para isso, me coloco como sujeito observador para que possa, por meio de minhas próprias vivências, elencar esses elementos. Quando uma pessoa deseja apreender algo por meio da observação, sendo esta uma expressão artística, ela precisa se colocar numa postura aberta e alerta para que capte as concretudes e as sutilezas do que está sendo observado. Ou seja:

precisa, ao mesmo tempo, prestar atenção nas formalizações e tentar perceber o que faz com que essas formalizações se tornem vivas. Isto porque, se tentar reproduzir num momento seguinte, exclusivamente as formas, pode ser que algo lhes falte. O que será que falta e como essa lacuna pode ser preenchida?

Provavelmente, o que falta não é um elemento que pode ser reproduzido, ou seja, não há como tentar imitá-lo. Esse elemento, que chamarei aqui de **estado** depende de cada um. O **estado** mistura a forma e uma intenção, gerada por uma motivação. Ou seja, ao observar uma expressão artística, existe uma motivação para isso, uma força subjetiva que atravessa o observador e faz com que ele se afete com essa expressão e por isso queira apreendê-la. Da mesma forma, há uma força que gera o **estado** do artista observado, e é a partir do encontro dessas forças, dessa relação criada pela observação, que o observador deve perceber que força nova é essa, e guardá-la para que seja um motor gerador de um novo **estado** e, conscientemente, juntá-lo à forma apreendida quando quiser reproduzi-la em re-criações.

O aprendizado por meio da observação direta, participante, requer um posicionamento muito ativo do observador, numa prontidão permanente. Dessa forma, apreenderá o quanto se dispuser, o quanto se colocar aberto e motivado, o quanto trabalhar a repetição das formalizações. Nesse sentido, como diz sabiamente Mestre Biu Alexandre (2006), não há realmente alguém ensinando, como numa situação de ensino formal, mais comum, em que há uma transmissão do "be-a-bá", numa relação de educador-educando. Há, de fato, uma relação de mestre-aprendiz, numa outra perspectiva. O mestre está lá para executar da melhor maneira, a partir de sua vivência, experiência, sensibilidade, o que levou anos para construir, e a partir da observação dessa maestria, o aprendiz consegue, ao se colocar numa postura de abertura-ativa, de fato apreender o que deseja.

A criação artística, assim como o aprendizado da arte, requer esses mesmos elementos: o estado criador e expressivo e a formalização desse **estado**. Mas afinal, o que de fato importa ao Teatro de Rua? Quem julgará seu produto e

qual a relevância desse julgamento? Na verdade, não se trata de um julgamento, e sim de um enfrentamento, de um diálogo, de uma troca que pode tanto ser positiva quanto negativa. Mas será sempre uma troca. Nesse caso, a aceitação do público ou simplesmente a sua permanência no local significa uma das reações ao resultado cênico.

Pensando nesse resultado cênico do Teatro de Rua, que faz com que, ao menos, o público se mobilize a sua volta e permaneça no local assistindo a apresentação, o próximo passo é investigar quais elementos fazem com que o ator e sua obra sejam capazes de "fisgar" os passantes e fazer com que apreciem a encenação e possam até muitas vezes dialogar com ela, numa fértil relação interativa, de **experiência**.

3.1.2. **Sobre a experiência**

*O que teria que ser objeto de nossa reflexão não seria a consciência estética, mas a experiência da arte (...).
A experiência da arte não é nenhum objeto frente ao qual se encontre um sujeito que o é para si mesmo.
Pelo contrário, a obra de arte tem seu verdadeiro ser no fato de que se converte em uma experiência que modifica a quem a experimenta*
(Gadamer)

Um aspecto importante para se refletir é a forma como se experiencia as manifestações artísticas. Muitas vezes assistimos espetáculos e apresentações musicais, ou visitamos exposições, sem que de fato essas experiências nos "atravessem". Uma experiência, como podemos verificar em Dewey (1980), quando vivenciada em sua plenitude, tem fim nela mesma. Não importa o passado ou o futuro, ela se basta. É auto-suficiente e independe dos contextos. Tem uma existência própria e significativa, emocional e estética. Proporciona uma integração do ser. Um sentido. Será sempre memorável.

O desejo de vivenciar a experiência artística, no entanto, é inerente ao ser humano. Quando digo experiência artística, me refiro a uma troca que pode e deve ocorrer entre a pessoa que vivencia a experiência e o objeto artístico, sendo

este parte de qualquer linguagem (artes plásticas, música, teatro, dança etc). Porém, o que acaba acontecendo em muitas situações hoje em dia, é que as pessoas não experienciam expressões artísticas, mas simplesmente passam por elas, como mais uma atividade automática do seu dia-a-dia.

Ao me deparar com essas situações, chego a me questionar sobre a função da arte enquanto artista, e ao mesmo tempo, sobre a função do desfrutar da arte, enquanto espectadora. Questiono-me sobre a própria experiência, sobre o modo como nos relacionamos com aquilo que assistimos e também como nós, artistas, nos relacionamos com o nosso fazer e com o público³⁶.

Poderíamos pensar em inúmeras explicações ou suposições para as causas dessa relação do homem contemporâneo com a arte na qual a "atividade é demasiado automática para permitir o sentido do que é e de onde está sucedendo" (Dewey, 1980:92). Uma possível explicação, entre outras, baseia-se na falta de um experienciar do ser humano em todos os campos de sua vida: no seu trabalho, lazer, família e assim por diante. Larrosa Bondía³⁷ (2002) discute a experiência hoje, apresentando algumas reflexões que se coadunam com percepções do mundo moderno e pós-moderno:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (...) Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDÍA, 2002:21).

³⁶ Isso me faz lembrar de uma palestra de Béatrice Picon-Valin (Universidade de Paris III e pesquisadora do Laboratório ARIAS/CNRS) que assisti no dia 25/11/2008, na ECA - USP. Ao perguntarem à professora como ela definiria o teatro contemporâneo - questão extremamente complexa e muito discutida nos dias de hoje -, ela respondeu que o teatro "é contemporâneo quando toca o público que assiste o espetáculo". Simples assim! E complementou, dizendo que é a reação do público que define se é ou não contemporâneo, reafirmando a ideia do público como um quarto criador (Meyerhold), além do dramaturgo, diretor e ator. Ou seja, os espetáculos que aparentemente são contemporâneos, por utilizarem hibridismo em cena e as melhores e mais avançadas tecnologias, se deixarem o público indiferente, não será contemporâneo, de acordo com Picon-Vallin. Nesse sentido, a questão de experienciar a arte, como um problema atual, diz respeito ao modo de vida e de se relacionar com o mundo de todas as pessoas - público e artista. O artista contemporâneo, muitas vezes cria uma obra extremamente complexa que poucos compreendem, sendo que às vezes nem ele próprio é tocado por aquilo que faz. Como desejar, então, que toque o outro? São inquietações que habitam o meu ser "artista-espectadora".

³⁷ Jorge Larrosa Bondía é professor da Universidade de Barcelona e doutor em Filosofia da Educação.

Após apontar motivos pelos quais a experiência vem se tornando raridade (falta de tempo, excesso de opinião, excesso de informação, excesso de trabalho),³⁸ idéias que vêm a somar a questão do automatismo apontado por Dewey (1980), Bondía esclarece sobre o que é necessário ao sujeito da experiência:

Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002:24).

Em um espetáculo teatral, assim como nas relações humanas em geral, nos tempos de hoje, faz muito sentido a busca por esse sujeito da experiência. Portanto, na relação do ator com o espectador e na relação do espectador com o ator, um espetáculo se torna interessante na medida em que proporciona experiência e dessa forma a expressão artística possa acontecer em sua plenitude.

No Teatro de Rua, em que os atores disputam com muitas outras informações das quais o espaço público está cercado em excesso, precisamos nos relacionar diretamente com o público. A relação direta pode ser uma via facilitadora da experiência. Ou seja, o olho no olho, a proximidade, a fala direcionada, ou até mesmo o toque, são ações que incluem o espectador, que o

³⁸ Para se conhecer mais sobre os detalhes de cada um dos motivos apontados por Bondía (2002) ler: *Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência*.

colocam horizontalmente em diálogo direto com o que está acontecendo na sua frente, no momento presente. O espectador na rua se coloca e é colocado de uma maneira ativa, ele pertence ao acontecimento teatral concretamente, é convocado a se relacionar de uma maneira direta, evidente, viva. A relação direta com o espectador não garante a experiência, mas provoca um vivenciar do aqui / agora, que permite que ela aconteça.

É sabido que mesmo em salas fechadas e em espetáculos que utilizam a chamada quarta-parede, o quanto o espectador interfere na potência e na presença de uma obra de arte viva. Na rua essa relação se torna mais evidente, na medida em que o espetáculo depende da presença e permanência dos espectadores por livre e espontânea vontade, de seu envolvimento com a obra.

Se num primeiro momento o espectador-transeunte pára e observa um espetáculo na rua simplesmente por curiosidade, num segundo momento e adiante, ele poderá permanecer se relacionando e abrindo espaços de troca com aqueles artistas que estão diante dele e com o espetáculo, sendo este um conjunto simbólico e expressivo independente.

O ator na rua, ao dialogar diretamente com o espectador, o diferencia da massa, trata cada um como uma pessoa, única. Mesmo que o espetáculo não tenha cunho interativo, pois não precisa necessariamente ser, o espectador é participante direto do espetáculo.

Trata-se de espetáculos que acontecem no chão, no mesmo nível do público, possibilitando ainda mais essa troca efetiva e horizontal. Assim como nas brincadeiras populares, nos espetáculos de rua é comum a presença de um público heterogêneo, que no decorrer da cena muitas vezes acaba se tornando um coletivo.

À medida que o espetáculo cativa o espectador, ganhando, assim, sua confiança, o público vai adquirindo mais e mais liberdade para se sentir parte do acontecimento, muitas vezes até interferindo diretamente e criando em conjunto. É estabelecido um convívio. A roda, muitas vezes escolhida como espaço de

disposição cênica, possibilita a troca de olhares inclusive de espectador para espectador, causando relações de cumplicidade entre o próprio público.

Amir Haddad, diretor do grupo Tá na Rua (RJ) citado em um artigo de Ana Carneiro (2005:126), atriz do grupo, fala um pouco sobre a sua experiência de sair dos palcos em direção às ruas e sobre essa busca da relação horizontal do ator com o público:

Quando a gente saiu (...) do palco e foi para a rua, foi (ao) encontro do espectador, a gente foi resolver a questão da verticalidade e da horizontalidade. (...) A gente desceu porque não queria ficar daquele tamanho; a gente queria dar uma medida humana do ator, para o espectador. (...) A gente queria ter esse encontro, queria correr esse perigo: da carne tocar na carne, de um ser humano ver o outro e, de repente, esse ser humano que está aqui, igual a ele também, começar a representar, olho no olho, sem medo de perder a concentração, com um nível de horizontalidade muito grande. (...) E a verticalidade possível, é a que vai nascer do encontro de nós todos aqui. Porque isso leva para o alto. Porque estamos aqui numa relação verdadeira; não há truque; não há sedução. Apenas um ser humano voluntário se expondo de corpo e alma diante do outro. E isso eleva; isso cria um centro, uma elevação maior.

É esse encontro do ator e público, verdadeiro, que deve ser buscado, por meio de muito trabalho. Quando se está na rua seja como ator ou como espectador e acontece a troca real, presente e concreta, tudo cresce, tudo faz valer a pena. Não sabemos ao certo, quando estamos atuando, como interferimos na vida daquelas pessoas, o que causamos, ou o que provocamos. Mas não importa. O fundamental é oferecer a chance, aos outros e a nós mesmos, atores, de experienciar.

3.1.3. **Na Rua! Por quê?**

Uma paixão. Teatro de Rua: eis o meu antigo e ainda atual objeto de fascinação. Desde já quero excluir, nas reflexões que se seguem, dois segmentos desse tipo de teatro: o que escolhe a rua por falta de opção, falta de

oportunidades e recursos, e o que é criado para o palco, mas, por algum motivo, se apresenta na rua - a este poderíamos renomear Teatro **na** Rua.

Teatro **de** Rua, portanto, na minha concepção, seriam os espetáculos ou performances teatrais criados especificamente para o espaço público: as ruas, as praças e ambientes abertos. Apesar de encontrar diversas e inúmeras possibilidades estéticas para o Teatro de Rua, todas elas pertencem a esse estilo por dialogarem estritamente com as necessidades que o espaço público exige. Se recorrermos ao Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis, encontramos a seguinte definição para o Teatro de Rua:

Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar *animação* cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio (PAVIS, 1947:385).

Pavis utiliza alguns dados fundamentais ao Teatro de Rua, que podem ser evidenciados em três expressões utilizadas pelo autor: "ação sociopolítica direta", "provocação" e "convívio". O caráter transgressor e democrático, intrínseco ao Teatro de Rua, adquire maior sentido em um momento em que a arte teatral, no Brasil, é cada vez mais elitista. Poucos realmente conseguem ter acesso e desfrutar dos espetáculos produzidos e encenados em edifícios teatrais muitas vezes distantes e até mesmo desconhecidas da grande maioria da população. Como afirma o dramaturgo Luís Alberto de Abreu:

(...) o teatro terá sempre importância social e cultural restrita enquanto não ganhar também as ruas e praças públicas e, ali, sentir o pulso da cidade e deixar-se contaminar por ele. Relegado apenas aos espaços fechados, inacessíveis ao grande público, fechado à nação, o teatro corre o risco de tornar-se entretenimento (ou experiência fundamental) de uma pequena casta cultural. A própria história do teatro ocidental e oriental nos indica, foi nas e das ruas e espaços abertos que o teatro extraiu sua força e sua forma fundamentais. O teatro para espaços fechados e, conseqüentemente, para público selecionado economicamente, tem uma história relativamente recente (ABREU, 2006).

Uma importante questão para se refletir é que não existe uma eficiente política pública que estimule as pessoas a criarem o hábito de freqüentar teatros como parte de sua formação educacional e cultural. Obviamente, não podemos deixar de mencionar o baixo poder aquisitivo da maioria da população para freqüentar salas teatrais, a falta de estímulo, bem como o desconhecimento sobre os espetáculos gratuitos.

Por outro lado, a ausência de uma política de formação para a cultura teatral pode ser também observada desde a educação primária, nas creches e nos jardins de infância, onde os conteúdos artísticos oferecidos não passam de produtos pasteurizados da indústria cultural, sejam em vídeos, literatura, músicas em CDs ou até mesmo espetáculos teatrais de qualidade duvidosa, nas quais esses pequenos consumidores em potencial já vão sendo inseridos, sem qualquer perspectiva crítica³⁹. Sendo assim, as crianças já se tornam, em geral, adolescentes e adultos desinteressados pela arte teatral ou por qualquer outra manifestação artística que não pertença, ou seja fomentada pela sociedade do consumo. Ou seja: o “buraco” é bem mais embaixo.

Devemos reconhecer, no entanto, a existência de algumas iniciativas, públicas e privadas, que procuram levar arte à população, seja por meio de eventos gratuitos ou preços populares, seja por apresentações em praças, parques e espaços públicos. O problema, porém, está na falta de estímulo nas escolas, onde esta formação deveria ter início, em paralelo à cultura familiar, além da falta de continuidade desses projetos, que acabam sendo esporádicos, uma vez que dependem de recursos do poder público ou de patrocínio de empresas privadas.

Infelizmente, podemos constatar que tais iniciativas em boa parte, não deixam de ser, de fato, mais um instrumento de marketing cultural das empresas e

³⁹ Esse argumento parte da experiência que tive ao longo de três anos de trabalho junto à Secretaria de Educação de Campinas realizando a formação continuada dos professores de Educação Infantil de todas as escolas públicas (na área de brinquedos e brincadeiras tradicionais); além de informações que podemos encontrar em discussões atuais sobre Educação Infantil na literatura disponível.

dos governos. Não sendo devidamente realizada, a política de formação de público ou de formação de pessoas com desejo de se nutrir do teatro, seja através de sua participação efetiva ou somente como uma alternativa para a diversão, cabe aos artistas uma postura guerreira. É necessário, portanto, ao artista cidadão, se colocar no mundo não somente como produtor de sua arte, mas também como veiculador, como multiplicador dos espaços cênicos.

Nesse sentido, o Teatro de Rua representa uma real possibilidade de atingir o público comum onde ele está: nos grandes centros das cidades, nas praças de periferia, nos parques, metrô, ou qualquer outro espaço público. Além disso, como afirma André Carreira⁴⁰, o público teria uma suposta necessidade do espetáculo de rua:

Esta necessidade existiria porque o teatro, transformado em uma arte de elite, teria se distanciado de seu âmbito natural, e conseqüentemente seria necessário articular um discurso teatral alternativo. O teatro de rua representaria neste esquema um teatro de volta às origens (CARREIRA, 2005:25).

A rua, hoje utilizada basicamente como lugar de passagem, foi aos poucos deixando de ser parte da vida do indivíduo como um lugar de encontro, se transformando em meros espaços de deslocamento. Atualmente, as pessoas da maior parte das grandes cidades não se sentem mais pertencentes ao espaço público e, ao contrário, nele se sentem ameaçadas. Assim, o Teatro de Rua contemporâneo se torna extremamente importante na recuperação e preservação da convivência do coletivo pela ocupação do espaço público como *locus* natural de conflito, convergência, encontros, desencontros e lugar onde se vivencia manifestações artísticas advindas desse desejo inerente ao ser humano.

⁴⁰ André Carreira é diretor teatral e professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC, SC.

3.1.4. **Aprendendo com a experiência do Cavalo Marinho**

A pesquisa participante da brincadeira do Cavalo Marinho, em Pernambuco, em dezembro de 2006 e janeiro de 2007, em maio e dezembro de 2008, e a observação direta, em especial de alguns brincantes, ensinaram muito e possibilitaram novos olhares e reflexões sobre este folguedo.

Para um artista cênico pesquisador de Teatro de Rua, existem diversos fatores que chamam atenção na brincadeira do Cavalo Marinho. Em primeiro lugar, a qualidade de movimento e a presença cênica dos brincantes, gerada pela concentração com que esses movimentos de difícil execução são realizados. Ao mesmo tempo, existem espaços para o improviso, que cria uma relação com o público diferenciada, de cumplicidade e participação.

A improvisação do texto, no Cavalo Marinho, não é inteiramente elaborada na hora da brincadeira, mas sim resultado de um imenso repertório de loas (versos) que os brincantes guardam dentro de si. Tessari (1981:30), pesquisador italiano de *Commedia dell'Arte*, relata bem esta característica do improviso, que pode ser observado, claramente, nas brincadeiras da Zona da Mata brasileira:

A improvisação não é a utopia de uma pretensa criatividade imediata, mas sim praticabilíssima realização do apenas aparente paradoxo pelo qual, enquanto se finge fazer nascer sobre a cena um Texto antes inexistente, se traduz em espetáculo imediato - jogando com a mais ampla margem de liberdade mneumônica dos atores - não um texto nunca escrito, mas sim o fantasma de um texto sempre muito facilmente componível para que seja necessário que um Poeta o escreva (TESSARI, 1981:30).

O que podemos notar no improviso da brincadeira, no Cavalo Marinho, é uma mistura de um rico repertório - armazenado e guardado na memória dos brincantes ao longo dos anos - com os acontecimentos do momento. Uma desavença aqui, uma risada inesperada do banco ali, uma pessoa do público que grita algo...

Inúmeras são as situações que podem interferir no funcionamento de uma ou de outra cena. A capacidade de incorporar essas contribuições espontâneas do público, com suas ações e reações, de um modo criativo e muitas vezes cômico, é um grande fator para o caminho do sucesso, como salienta Martelo (2007): "porque se ele não brincar com aquele povo, como é que fica? Não tem graça, não tem graça". André Carreira amplia ainda mais a função do improviso, do jogo, na rua:

Este jogo de rua abre a possibilidade para que se manifeste a mais ampla liberdade criadora, porque enquanto dura, põe o mundo de cabeça pra baixo, inverte os valores organizadores da sociedade. (...) O jogo, enquanto experiência lúdica, é fundamentalmente questionador porque tem a capacidade de subverter e desequilibrar a ordem social que propicia tranquilidade (CARREIRA, 2005:30).

Algumas características apresentadas no Capítulo 1 serão aqui relembradas e desdobradas para o desenvolvimento das reflexões que se seguem. As figuras do Mateus e do Bastião acabam sendo responsáveis por grande parte do jogo e do improviso da brincadeira. Isso se deve ao fato dessas duas figuras permanecerem em cena o tempo todo e por isso serem expostas a todo tipo de interferência externa. Essas figuras, como dito anteriormente, são como os palhaços e têm a função de controlar essas interferências de modo criativo, para proteger a brincadeira, como ressalta Martelo: "O Mateu vai tomar conta de tudo. Vem um bêbo, o Mateu tem que retirar, tem um barulho, o Mateu vai acalmar"⁴¹.

Essa proteção não se refere somente ao mundo visível, concreto, mas também ao mundo invisível, aos mistérios, às energias. É importante observar que, quando se trata de folguedos populares, múltiplos universos estão envolvidos e por isso há tamanha complexidade em estudá-los. O sagrado e o profano interagem de uma maneira muito fluída, assim como o mundo visível e o mundo invisível.

⁴¹ Entrevista à autora no dia 02 de janeiro de 2007, Condado, Pernambuco.

O mistério existente nas brincadeiras e suas simbologias e rituais não são colocados abertamente para os pesquisadores, embora façam parte delas. Quando tocamos nesse assunto em entrevistas, os brincantes, em sua maioria, mudam repentinamente o foco da conversa, fazendo com que esses assuntos continuem misteriosos.

Em maio de 2008 voltei a Condado para dar continuidade e aprofundar minha pesquisa de campo. Era uma data especial, dia 31 de maio, aniversário do Seu Martelo e teria, portanto, uma brincadeira na frente da sede do Cavalo Marinho Estrela de Ouro. Essa brincadeira aconteceria especialmente para comemorar seu aniversário e eu estava lá, também, pelo mesmo motivo. Cheguei em Condado de manhã, para visitar as pessoas que não via há um ano e cinco meses e levar de presente chicotes que havia comprado em São Paulo. Chicote é o maço de fitas brilhantes que forma o chapéu do caboclo de lança no Maracatu Rural. Em Pernambuco esse material é muito caro e os brincantes utilizam uma imensa quantidade de chicote para construir o chapéu. A figura do Mateus também tem o seu chapéu enfeitado com essas fitas. Depois de presentear Mestre Biu Alexandre e Aguinaldo, fui até a casa de Martelo para presenteá-lo e dar meus parabéns pelo aniversário. Conversei com ele um bom tempo e ele me pediu que voltasse novamente a sua casa, mais tarde, antes da sambada de Cavalo Marinho, que aconteceria à noite.

Quando estava anoitecendo, cheguei na casa de Martelo e ele já estava vestido com a roupa de Mateus, mas ainda não havia acabado de se preparar. Chamou-me até seu quarto, sentamos nas camas e ele pegou um vidro com algo que parecia um óleo de cozinha dentro. Abriu, levantou a parte da calça até a altura das canelas e passou este líquido na perna, repetindo a ação, em seguida, no seu pulso esquerdo. Ao fazer isto, seu corpo tremeu todo, seus olhos fecharam, lembrando uma imagem de "transe", ou de "possessão". Quando voltou ao seu "estado normal" perguntei o que era aquele líquido. Martelo me olhou com um olhar de mistério e provocação, dizendo "não posso dizê... é macumba!".

Fiquei quieta. Um tempinho depois, ele continuou, brincando: "Não tá vendo que é óleo?!".

Essa experiência que vivi, foi extremamente rica, reveladora, inquietadora, instigante, misteriosa. Vi que a preparação para a brincadeira, tem início muito antes dela começar, já na sua casa, quando vai vestindo o figurino e se arrumando cuidadosamente, checando cada item que compõe o Mateus de uma forma quase ritualística. Refleti muito sobre a minha presença naquele momento e sobre o desejo de Martelo de que eu participasse daquele "ritual". Era como se ele quisesse compartilhar algo muito importante sem ao mesmo tempo revelar seus segredos, mantendo o "ar" de mistério, que suscitava, inevitavelmente, uma curiosidade e um arrebatamento. Ao mesmo tempo em que trata seus objetos e sua relação com o mundo oculto de uma forma extremamente séria, Seu Martelo se diverte com a observação de fora e provoca um riso também misterioso.

A relação com o mundo oculto sempre esteve de alguma maneira presente na arte, como salienta Ernst Fischer:

É verdade que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de *fazer mágica* e sim a de *esclarecer e incitar a ação*; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem este resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte. Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia. A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente (FISCHER, 1976:20).

Além de proteger a brincadeira dos acontecimentos terrenos e "ocultos", Mateus e Bastião, as outras figuras e os galantes executam durante toda a brincadeira os trupés, passos extremamente complexos que exigem de quem pretende experimentá-los, uma destreza física, uma disponibilidade corporal e muita concentração. Isso é um fator que chama muito a atenção do público, já que

tudo aquilo que não é fácil de fazer e exige um treino, ganha a apreciação das pessoas, nem que seja, a princípio, por curiosidade. Todas essas características, trabalhadas em equilíbrio, são de extrema importância para o ator. Como explica Yoshi Oida (1992:33): “É a concentração física e psíquica que envolve profundamente os espectadores, ao mesmo tempo que entrar em cena e reagir a tudo que acontece, momento por momento. Ser aberto, generoso, flexível, este é o ideal”.

A rua, em particular nos centros das cidades, é um espaço extremamente complexo e permeado de estímulos, de interferências, de apelos visuais, de sons, de construções, de carros, entre muitos outros elementos. O espetáculo precisa se destacar nessa multidão, no meio dessa composição caótica. O ator precisa se preparar e dispor de recursos para crescer seu corpo e ganhar a atenção em tamanha dispersão. Precisa, ao mesmo tempo, estar apto para lidar com o inesperado.

Os trupés, a dança e o gestual das figuras do Cavalo Marinho são executadas de uma forma muito precisa. Para o Teatro de Rua, a precisão é um elemento de grande importância e deve ser exaustivamente trabalhada no ator antes de ir para a rua, tanto no seu corpo - em cada movimento, gesto e ação -, quanto nos deslocamentos pelo espaço, nos desenhos que fará sozinho ou em coro, coletivamente. Ricardo Pucceti (2006)⁴², ator do grupo Lume (SP), criou um curso de treinamento de ator de rua e enfatiza em uma entrevista para a Cooperativa Paulista de Teatro a importância de se trabalhar a precisão:

Tem-se que ser muito preciso na rua: você pode ser muito grande ou muito pequeno em tudo o que você estiver fazendo, mas a rua é uma folha - não em branco, porque ela é até muito colorida!-, na qual você tem que fazer os seus riscos muito precisamente. Quando você, por exemplo, está trabalhando o deslocamento reto, isso é *reto*, não é meio reto ou meio curvo. Senão você não se destaca na multidão. Tudo é muito preciso e sem hesitação. A tua energia tem que se impor ali.

⁴² URL: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/articles.php?id=48&page=10>

A música no Cavalo Marinho, executada ao vivo, enriquece e dá vida a todos esses elementos. Mantém um mesmo ritmo durante a maior parte da brincadeira, com variações melódicas e de toadas. As toadas e melodias acompanham as cenas, que se baseiam principalmente nas figuras e nas coreografias coletivas, com os galantes.

O Cavalo Marinho, portanto, tem uma estrutura muito favorável ao Teatro de Rua: é composto de pequenas cenas de curta duração (embora a manifestação dure até 10h na sua totalidade), que não comprometem o entendimento da brincadeira para quem chegue depois do início, no meio ou no fim. Algumas figuras têm ordem certa para aparecer, uma depois da outra, mas muitas podem aparecer independentemente. Isso se deve ao fato de hoje a brincadeira não ser executada mais na sua plenitude, segundo a maioria dos brincantes.

Assim, as figuras acabam entrando sem um fio condutor linear. Entram em cena contando a sua própria história, geralmente falando de onde vêm e para onde vão. Fazem com que a roda seja um lugar de passagem. A música acaba sendo o real fio condutor da brincadeira, tapando os buracos dos imprevistos, acompanhada pelos trupés soltos, como dito anteriormente.

As figuras, mascaradas, às vezes utilizam um mesmo figurino ou até uma mesma máscara. O que as diferenciam é **o que** e **como** fazem: o modo de falar, o eixo corporal, o modo de dançar, os gestos, as toadas. Cada figura tem uma toada própria e gestos característicos que permitem ao público freqüentador das sambadas de Cavalo Marinho, reconhecê-las logo na entrada. É possível notar que alguns espectadores têm até suas preferências, quando se manifestam para as pessoas que foram à roda de Cavalo Marinho especialmente para assistir esta ou aquela figura.

Como também pode ser observado no Cavalo Marinho, a utilização de máscaras para o Teatro de Rua é um recurso muito funcional. Como a máscara esconde as expressões faciais do ator, o corpo tem que ganhar uma dimensão muito maior e assumir uma gestualidade precisa. A máscara faz com que tudo se

engrandeça, tanto a voz quanto o corpo, e nesse sentido caminha ao encontro da necessidade do ator de rua de crescer na rua, no espaço público, para que ganhe a atenção dos passantes e possa, assim, competir com os outros barulhos e estímulos sonoros e visuais expostos, como já discutido anteriormente.

No Cavalo Marinho, a disposição espacial é uma roda fixa, formada pelo banco, ao fundo, e pelo público ao redor que se aglomera para assistir o espetáculo. Essa formação espacial, para o Teatro de Rua, além de criar um isolamento que protege o espetáculo, favorece a visão do espectador, em diferentes perspectivas e dimensões, já que ele pode chegar a qualquer momento, como comenta André Carreira:

O público do Teatro de Rua é, fundamentalmente, um público acidental que presencia o espetáculo porque se encontra casualmente com o acontecimento teatral que interfere no espaço público, e constitui-se em um fato artístico surpreendente. Este fato provoca uma ruptura na funcionalidade espacial cotidiano, e modifica o repertório de usos do espaço (CARREIRA, 2005:34).

Ao se colocar em qualquer lugar da roda, sem que por isso fique em uma localização menos privilegiada, o espectador pode apreciar e interagir com o espetáculo. Na dimensão temporal, o tempo no Teatro de Rua, assim como no Cavalo Marinho, pode ser um *continuum* alimentado pelas ações e reações da platéia.

As coreografias dos galantes e principalmente a Dança dos Arcos são momentos especiais na brincadeira. A Dança dos Arcos é executada pelos galantes, todos com um mesmo figurino, com muito brilho e liderada pelo Capitão, que comanda a dança com seu apito. Essa coreografia é feita com arcos de cipó enfeitados com fitas coloridas, desenhando percursos circulares pelo espaço, numa beleza cênica única.

Essas coreografias são extremamente plásticas e amplas. No espaço da rua, chamam a atenção do público, que acaba se aproximando para compartilhar de tamanha beleza. A música, numa simbiose rítmica com os passos

e com a dança dos brincantes, por ser executada ao vivo, permanece pulsante durante toda a sambada, e é um forte elemento contagiante e aproximador do público.



Dança dos Arcos - Cavalo Marinho Estrela de Ouro -
Condado, PE, 31/12/2006. Foto: Ana C. Lewinsohn

Um passante da rua, caminha e vê um aglomerado de pessoas. Levado pelo som da música, aproxima-se até ser “fisgado”, pela própria existência da brincadeira, a compartilhar daquele momento. Mesmo que chegue depois de seu início, é capaz de acompanhar as histórias, de se envolver com a magia do espetáculo, já que

é constituído, não por acaso, por múltiplas cenas, de fácil compreensão.

Os brincantes, como dito anteriormente, utilizando-se de máscaras demonstram um grande domínio corporal. Executam trupés com alto grau de dificuldade e gestos extremamente precisos. Cantam e brincam com o público por meio de improvisos e acabam dispondo de excelentes recursos para que o público não só permaneça como se envolva com a brincadeira, sempre permeada por um clima festivo e renovador.

A partir da explanação de alguns dos elementos cênicos presentes no Cavalo Marinho, podemos perceber que esta brincadeira apresenta inúmeras contribuições para o enriquecimento da formação do ator e do espetáculo de rua.

A própria rua é e, pode sempre ser, uma grande escola para o ator. O aprendizado e crescimento de um espetáculo através de “cabeçadas”, de momentos críticos para lidar com situações difíceis, pode ser um percurso que é, aliás, imprescindível e inevitável. Por outro lado, existem algumas características do local público e do espaço externo que exigem certas habilidades do ator e da

própria encenação que podem e devem ser treinadas como uma preparação para o encontro na rua.

A observação direta, participante, desses brincantes em estado de brincadeira, além de uma vivência local para se permitir nutrir também da alma que compõe uma sambada de Cavalo Marinho, são grandes ensinamentos para um ator de rua que queira se aprofundar em sua arte.

A importância dessa atitude na pesquisa atual das Artes Cênicas é valorizar as festas brasileiras, folguedos e o potencial criativo e técnico neles existentes, sem ter que se apoiar unicamente em modelos estrangeiros, reconhecendo que há nas culturas populares do Brasil imensas possibilidades para ampliar e enriquecer o processo de formação do ator.

3.1.5. **Sobre o estado de brincadeira na rua**

*Não estou pensando em nada
E essa coisa central, que é coisa nenhuma,
É-me agradável como o ar da noite,
Fresco em contraste com o verão quente do dia,
Não estou pensando em nada, e que bom!
Pensar em nada
É ter a alma própria e inteira.
Pensar em nada
É viver intimamente
O fluxo e o refluxo da vida...
(Álvaro de Campos)*

O Teatro de Rua, como já discutido anteriormente, exige um treino do improviso, pois na rua pode acontecer de tudo, não há regras preestabelecidas, o espaço é aberto, público! As interferências no espetáculo podem acontecer em maior ou menor grau, mas o interessante é o **como** lidar com elas. Desde uma música alta na loja ao lado, até uma obra na calçada ou uma pessoa que intervém, inúmeras são as possibilidades de coisas que podem acontecer e contribuir, ou não, com o espetáculo.

Podemos considerar que um ator preparado para a rua é aquele que consegue, sem exageros, não ignorar o que acontece ao seu redor, incluindo, a seu favor, as interferências externas à dramaturgia do espetáculo. Quando digo sem exageros, é por ser importante criar um determinado limite para a aceitação dessas interferências, pois caso contrário o espetáculo corre o risco de perder o rumo. Esse limite é maleável a cada tipo de espetáculo, de acordo com a necessidade de preservar seu roteiro e com a capacidade dos atores de transformação desse material externo em uma cena interessante e criativa. Um espetáculo de palhaço, por exemplo, na maioria das vezes pode ter esse limite muito expandido, já que nele importa mais o jogo com o público do que o roteiro em si.

Quando um espetáculo de rua consegue acolher as múltiplas interferências externas com criatividade e respeito ao público, sem perder o "fio da meada", muitas vezes presenciamos momentos muito bonitos, de verdadeiras experiências, como se tudo ali fizesse parte de um todo, como se houvesse uma convergência entre aquelas pessoas que formam um coletivo naquele momento presente, único.

Muitas vezes esses momentos acontecem devido a uma reação inesperada do ator à intervenção, ou seja, quando é imprevisível, surpreendendo o público e, por isso mesmo, conquistando-o. Amir Haddad (2004:83), no seminário Teatro de Rua em Movimento 1, conta uma história bem engraçada que pode exemplificar uma situação de como lidar com os imprevistos sem ser previsível:

Uma vez, o Tá na Rua estava fazendo um espetáculo no largo da carioca, no Rio de Janeiro, e o espetáculo, a roda muito grande, muita gente na roda e a gente tinha quatro atrizes no elenco, todas elas interessantes, bonitas, fortes e aí, um mendigo desses bem fudidos, entrou no meio da roda com o "peru" enorme e duro, com uma ereção enorme. Aquela roupa toda suja e aquele "peru" vermelho pra fora e entrou para dentro da roda. Aí a menina começou a gritar: "o que é isso, que é isso?" e a outra falou "é peru, nunca viu?" (risos). Aí todo mundo começou a dar risadas, a gente, o público, ele riu e o pinto dele fez "vlupt" e ele foi embora. (...) Como é que é possível uma horizontalidade, um encontro, peito a peito quando você entra em confronto com isso. (...) Ele todo sujo, eu me

lembro disso muito, porque aquilo era muito vermelho e ele era muito sujo e a menina "que é isso? Que é isso?" e a outra falou "é peru, você num tá vendo!? É pinto" aí "puft" todo mundo viu que era isso mesmo, em vez de ser "é um tarado, é um desgraçado, é um filho da puta, é uma invasão" "é um pinto!" entende!? E aí vai. Isso é um aprendizado também, se acontecer para você agora, você vai levar um susto, mas se você já tiver uns quatro cinco anos de Teatro de Rua, aí você vai tirar de letra. Porque a vida entra por dentro do teu espetáculo.

Podemos considerar que um dos aspectos mais importantes acerca da improvisação no teatro, e em especial no Teatro de Rua, é o estado de brincadeira, que o ator deve se colocar aberto para o jogo da cena. Bondía (2002), descreve em suas palavras o que seria esse sujeito da experiência, que cultiva uma disponibilidade. É valioso transcrever um pouco mais do seu pensamento, por acreditar que dialoga muito bem com as reflexões sobre o estado necessário ao ator para o improviso - e à cena em geral e, por que não, à própria vida:

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. O sujeito da experiência é um sujeito "ex-pos-to". Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a "o-posição" (nossa maneira de opormos), nem a "imposição" (nossa maneira de impormos), nem a "proposição" (nossa maneira de propormos), mas a "exposição", nossa maneira de "ex-pormos", com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco (BONDÍA, 2002:19).

Esse sujeito exposto, do qual fala Bondía, talvez, no caso do teatro, seria o mesmo de um ator que cultiva um estado vazio. Como afirma Yoshi Oida (1999:52):

A vacuidade é todo-poderosa porque ela pode conter tudo. Somente no vazio o movimento torna-se possível. Todo ser capaz de fazer de si mesmo um vazio onde os outros possam livremente penetrar, pode transformar-se no mestre de todas as situações.

Esse estado vazio, de disponibilidade, apesar de um tanto quanto subjetivo, pode ser também treinado. No teatro, como na vida real, quase tudo é fruto de trabalho, de persistência, de investigação, de treinamento, de experiencição. A improvisação é uma "técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e 'inventado' no calor da ação" (Pavis, 1999:205), e sendo uma técnica ela pode e deve ser treinada. Não há regras de como se deve treinar o imprevisto. O importante é talvez, em diversas situações de cena teatral, o ator mergulhar num estado aberto às coisas que lhe aconteçam, para que possa agir e reagir sobre as forças existentes.

Quando há abertura para o imprevisto, mínimo que seja, quando o ator se permite estar em um estado disponível para a instabilidade, o espectador percebe essa generosidade e se envolve, se sente parte do acontecimento. Peter Brook (2005:153 e 156), ao refletir sobre a experiência do Centro Internacional, ressalta algumas considerações sobre o imprevisto e sobre o espaço aberto das ruas:

A improvisação significa que os atores chegam diante de uma platéia preparados para estabelecer um diálogo, não para dar uma demonstração. (...) Aprendemos que a improvisação é uma técnica excepcionalmente difícil e precisa, muito diversa da idéia generalizada de um "*happening*" espontâneo. Improvisar requer dos atores amplo domínio de todos os aspectos do teatro. Requer treinamento específico, grande generosidade e também senso de humor. A improvisação genuína, que leva ao verdadeiro encontro com a platéia, ocorre apenas quando os espectadores sentem que são amados e respeitados pelos atores. Aprendemos que, em razão disso, o teatro improvisacional deve ir aonde as pessoas vivem.

No trabalho do Teatro de Rua, como também em outras formas de teatro, torna-se essencial a troca com o público para experienciar esse estado de abertura ao imprevisto e ao afeto alcançado em sala. Podemos considerar que a rua é, portanto, a melhor escola para o Teatro de Rua. Deve-se sim treinar o imprevisto em sala através de jogos com regras, roteiros que se improvise,

exercícios didáticos⁴³. Mas é na rua que o teatro irá de fato ganhar a dimensão necessária. É na troca presencial *tête à tête* com o público que o ator irá aos poucos atingir esse **estado de brincadeira**. Dia-a-dia, por meio de apresentações e experimentações na rua, vai ficando mais simples acessar em si mesmo esse estado de troca, que possibilita a **experiência** do teatro.

Nas observações do Cavalo Marinho em pesquisa de campo, percebi que a figura do Mateus cultivava esse estado de disponibilidade, de brincadeira, favorecendo experiências grandiosas e significativas. A observação em especial do Seu Martelo, da sua entrega e forma de brincar, muito contribuiu para as reflexões desta pesquisa.

⁴³ Uma das maiores referências na área de Teatro Educação é a pesquisadora norte americana Viola Spolin (2001). Seu livro *Jogos Teatrais - O Fichário de Viola Spolin*, contém uma série de fichas com diversos jogos e propostas de improvisação. Sendo inicialmente desenvolvido para o Teatro Educação, acabou sendo apreciado e aproveitado para a preparação de atores nos mais diversos contextos. No Brasil, Ingrid Koudela (2001) pode ser considerada uma referência na área, com o livro *Jogos Teatrais*, no qual dialoga com as idéias de Viola Spolin além de ser, inclusive, tradutora da obra de Spolin no Brasil.

3.2. *Um Recorte: a figura do Mateus*



Figura: Mateus, por Seu Martelo. Conexão Cavalo Marinho, Condado, PE
13/12/2008 - Foto: Ana Caldas Lewinsohn

*É porque o Mateu é uma peça
do Cavalo Marinho,
que se o povo der valor a ele
e ele souber brincar, é quem
faz o Cavalo Marinho.
O Mateu é que nem o palhaço.
Quem faz o Cavalo Marinho é o Mateu.
(Martelo)⁴⁴*

Mateus entra na brincadeira antes de Bastião. O Banco (músicos) inicia a sua toada e, sozinho, Mateus vem vindo de longe, passando pelo meio do público, até entrar na roda. Caminha com seus trupés característicos, pequeninos, e aproveita sua entrada para trocar olhares com as pessoas mais próximas. Sua entrada é esperada pelo público da região, que já conhece a brincadeira. Todos querem saber se vai fazer o povo rir e como vai brincar, pois boa parte do público sabe o que as figuras fazem, mas querem ver o **como**.

Seu Martelo⁴⁵ é um brincante que faz um dos melhores Mateus existentes hoje, sendo respeitado e conhecido por onde passa. Vive na cidade de Condado, em Pernambuco onde brinca no Cavalo Marinho Estrela de Ouro, do mestre Biu Alexandre. A descrição a seguir se baseia principalmente em observações⁴⁶ desse brincante, tanto em estado de brincadeira quanto em seu dia-a-dia.

Mateus entra com um olhar dilatado, vibrante, e, ao mesmo tempo, extremamente concentrado, com seu corpo inteiro tonificado e presente. Segura na mão uma bexiga de boi, que é seca e inflada com ar, para percutir em seu corpo, mais precisamente na lateral das pernas, acompanhando o ritmo da música, nos seus dois tempos fortes.

Vai aos poucos chegando ao meio do público, com um olhar fixo, a princípio, sem brincar muito, concentrado na sua chegada, que é uma das suas grandes cenas. Ao entrar na roda, cai no chão, pois está enfadado de tanto

⁴⁴Entrevista concedida à autora, dia 07 de janeiro de 2007, Condado, Pernambuco.

⁴⁵Sebastião Pereira de Lima

⁴⁶As observações foram realizadas em pesquisa de campo, de 25 de dezembro de 2006 a 10 de janeiro de 2007, em maio e dezembro de 2008, em Condado e Cidade de Tabajara, Pernambuco.

caminhar. Cai de barriga para cima e, com seu olhar ainda vivo e aberto, mantém a conexão com os que estão ao redor. Seu corpo, apesar de estirado ao chão, mantém todos os músculos ativos, pronto para, a qualquer hora, reagir ao inesperado.

No chão, movimenta-se levantando e abaixando o quadril, ação esta que consegue arrancar risos da platéia. No Cavalo Marinho, explora-se muito palavras de duplo sentido, sempre evocando o lado sexual, além de gestos também sexuais e grotescos, que acabam sendo grandes motivos de gargalhadas do público.

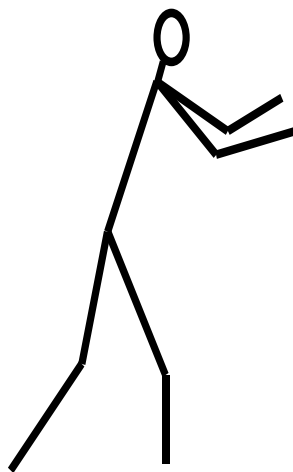
Depois de muito esforço, Mateus se levanta do chão. Essa ação é lenta e seu corpo se mantém firme, preenchido de presença física. Mateus explora muitas caretas em seu rosto, na maior parte do tempo da brincadeira, divertindo as pessoas. Muitas vezes realiza quebras precisas na expressão facial: está fazendo careta e de repente volta ao normal, fixando seu olhar em alguém. Isso também acaba sendo outro recurso bem cômico.

O eixo corporal do Mateus, e da maioria das figuras, é com os joelhos flexionados, a base bem firme no chão e o tronco curvado para frente. A movimentação da cintura para cima é menor. Os trupés todos são localizados na parte de baixo do corpo, com uma movimentação ligeira dos pés e joelhos e passos rítmicos complexos, que sempre acompanham e marcam também os pulsos fortes da música, que é em tempo ternário, com acento nos dois primeiros.

Vale lembrar que esse eixo surge do cotidiano dos brincantes, que em sua maioria trabalham no corte da cana, situação esta que molda seus corpos e se reflete nas suas expressões criativas. Essa organização do corpo, durante a brincadeira, acaba propiciando uma notável agilidade nos pés e pernas, uma vez que a base, bem presente, proporciona imensa estabilidade. O centro do corpo, no abdômen, concentra toda a energia e faz com que a parte de baixo e a parte de cima fiquem bem independentes, dando aos brincantes uma grande flexibilidade e disponibilidade física.



Seu Martelo no seu roçado.



Eixo do trabalho na roça e da figura na brincadeira



Mateus na brincadeira do Cavalo Marinho Fotos: Ana Caldas Lewinsohn

Após se levantar do chão, Mateus inicia uma conversa com o Capitão, na qual este pede para que ele dê “boa noite” a todas as pessoas da roda. Mateus pergunta se pode dar o “boa noite” de uma vez só, e o Capitão responde que tem que dar um a um. Mateus inicia então sua cena dizendo “boa noite” a cada uma das “categorias” existentes no público, como: moças casadas, moças solteiras, crianças, rapazes casados etc. Nesse momento, há boa participação do público, respondendo ao “boa noite” e se sentindo desde já parte da brincadeira, num processo de interação e retroalimentação mútua do espetáculo.

O Capitão, em seguida, diz precisar de pessoas para tomarem conta do seu terreiro enquanto ele viaja. Pergunta se Mateus anda sozinho no mundo, e Mateus então fala de Bastião, seu “pareia” (par). Assim, o Capitão contrata os dois para juntos enfrentarem essa empreitada. O diálogo acontece de uma forma um pouco intimista, pois um está bem perto do outro, ambos perto do banco, ficando distantes de boa parte do público.

A dupla Mateus e Bastião funciona sempre junta. Um complementa o outro, mas quem se nota mais presente é a figura do Mateus, por ser ele o “comandante”, quem toma a frente das decisões. O outro, Bastião, segue o que o

parceiro faz e juntos fazem as ligações entre as diversas figuras do Cavalo Marinho.

Cada um tem características próprias, que diferenciam um do outro. Na relação entre Mateus & Bastião, assim como nas célebres duplas Arlequim & Briguela, da *Commedia dell'Arte* e os palhaços Branco & Augusto, podemos observar que um é esperto e o outro bobo, como afirma Seu Martelo:

É porque o Mateu é o frenteiro e o Bastião é o segundo, é o pareia, são irmãos. O Bastião faz a mesma coisa, mas ele é mais fraco que o Mateu, ele tem que ouvir o que o Mateu diz. O Mateu é que manda, em tudo. (...) O Bastião é meio bobo⁴⁷.

Um funciona como a alteridade do outro. A relação direta com o público é explorada durante toda a brincadeira e por todos os brincantes. Naturalmente, alguns mais, outros menos. Mas o clima de brincadeira é instaurado, e dessa forma o público se sente participante e à vontade para se colocar, fazer comentários em voz alta, ou mesmo dançar junto. Nota-se, porém, que há um certo respeito quando se trata da dança. Não é qualquer um que entra na roda.

A partir desse momento, após a chegada do Bastião, inicia-se um entra e sai de diversas figuras, que vão dialogar com o Capitão e com o banco, realizando suas cenas para depois irem embora. Mateus e Bastião são responsáveis por receber essas figuras na roda e às vezes mandá-las embora por meio de bexigadas. A bexiga de boi que Mateus e Bastião carregam serve também para tirar pessoas que estão atrapalhando a brincadeira, e estas podem ser tanto pessoas do público, como as próprias figuras, caso demorem demais na roda ou não estejam fazendo bem o seu papel. A bexigada é sempre uma ação cômica, pois além de ser violenta, faz muito barulho, sem que se machuque a pessoa atingida.

⁴⁷ Entrevista à autora no dia 02 de janeiro de 2007, Condado, Pernambuco.



Seu Martelo mostrando as suas bexigas de boi
em sua casa. Condado, PE, janeiro de 2007.
Foto: Ana Caldas Lewinsohn

Além da bexiga de boi, Mateus carrega seu surrão, matula ou mudança nas costas, pois está viajando. Este é feito de várias palhas amarradas na cintura e concentradas acima do quadril, nas costas. Sua roupa é bem colorida, muitas vezes feita de chita, ou outro tecido bem estampado. Tem um chapéu comprido em forma de cone, enfeitado com muitas

fitas coloridas e brilhantes. Seu rosto é todo preto, melado de carvão, remetendo às épocas de escravo, pois, segundo Martelo, o Cavalo Marinho nasceu nas senzalas dos engenhos, ainda na época de escravidão.

O rosto pintado de preto funciona como uma máscara. Essa, porém, engrandece inclusive as expressões faciais do brincante, enquanto as máscaras das outras figuras, feitas em couro, cobrem todo o rosto, deixando somente as expressões do corpo em destaque. Suas caretas e seu olhar penetrante cativam as pessoas do público. As crianças muitas vezes misturam sentimentos de medo e curiosidade, mas demonstram grande fascínio pela figura do Mateus.

Mistério e brincadeira são dois componentes mesclados e fundidos na figura do Mateus, que tem que lidar com tudo o que acontece de improviso. Sabe muitas loas (versos) decoradas, afinal, “Se ele não tiver, ele não é Mateu. (...) Agora tem que ter uma loa comprida. (...) Tem que saber umas 15 loas ou mais, e fazendo de juízo. Agora é difícil...”⁴⁸. O brincante deve ter um imenso repertório de loas além de ir sempre renovando-as, para que não se repitam na brincadeira.

Além das loas, Mateus utiliza um repertório de gestos e caretas engraçados que “carrega na manga”, pronto para lançar mão a qualquer

⁴⁸Martelo, em entrevista à autora, dia 02 de janeiro de 2007, Condado, Pernambuco.

momento. Se jogar no chão com as pernas para cima ou altas gargalhadas com o tronco bem abaixado são alguns exemplos do repertório de Martelo.

Para ser um bom Mateus tem que se conhecer o Cavalo Marinho completo – todas as figuras, as cenas, as toadas -, já que ele é responsável por conduzir a brincadeira e impedir que algo dê errado. Além disso, a figura exige grande resistência física, por permanecer a noite inteira em pé, dialogando, dançando, brincando, criando.

Como no palhaço, é necessário ao Mateus um estado de jogo, uma disponibilidade para lidar com o novo, sempre de uma maneira surpreendente, que divirta a platéia. Muitas vezes, é o Mateus que inclui o público na brincadeira por meio de seus gracejos, piadas, olhares ou até mesmo golpes de bexigadas. O riso é sinal de aprovação para os brincantes de Cavalo Marinho e é sinônimo de roda cheia, fazendo com que a própria aglomeração de pessoas convide mais gente para o público.

A observação da figura do Mateus, no Cavalo Marinho, aponta diversas qualidades do brincante que podem e devem ser treinadas no ator de rua. Não se pretende imitar a figura e suas características, mas apreender seus princípios. Precisão, estado de jogo ou estado brincante, improvisado a partir de um repertório, relação direta com o público, dança, canto, humor, concentração, destreza e agilidade são alguns elementos que propiciam presença no ator e segurança para lidar com as interferências expostas na rua.

3.3. ***A presença do Grotesco no Cavalo Marinho***

O conceito de grotesco é tratado de forma ampla por muitos autores, entre os quais podemos destacar alguns que estudaram o grotesco com perspectivas diversas e que poderão complementar a análise da figura do Mateus. Mikhail Bakhtin (1999) trata do termo a partir do contexto da Idade Média e Renascimento, em suas festas populares. Por outro lado, Wolfgang Kayser (1986) aborda o conceito com base na literatura (Hoffmann, Kafka, James Ensor) e na pintura (Bosch, Brueghel), e delineia um trajeto histórico a respeito do grotesco. Georges Minois (2003) discorre sobre o grotesco ao tratar do riso ao longo da história da humanidade, que terá diferentes funções e características dependendo do contexto no qual se apresenta. Por último, Meyerhold (1968)⁴⁹ defende a idéia de um “grotesco cênico”, na qual explicita concepções de encenação e interpretação teatral. É interessante, para essa pesquisa, apontar algumas definições e reflexões selecionadas dessas diversas abordagens que podem servir para aprofundar o olhar sobre o Mateus.

Para Bakhtin, o conceito de grotesco, no contexto da Idade Média e Renascimento, está vinculado a um riso ambivalente, festivo, que ao mesmo tempo que destrói, faz nascer o novo. Partes do corpo como o ventre e o falo, têm um caráter extremamente simbólico, pois representam a fertilidade e abundância vivenciadas nessas festas populares e as necessidades básicas do ser humano (comer, beber, parir, morrer, etc), expressas de uma forma exagerada e com uma tensão que se expressa nos olhos “esbugalhados”. O que se evidencia é sempre a idéia de renascimento que surge a partir da inversão das leis, da eliminação de hierarquias, da vivência plena da festividade.

No Cavalo Marinho, também podemos observar essa inversão das leis e eliminação de hierarquias de uma maneira geral em toda a brincadeira, onde os

⁴⁹ Ver capítulo “O Grotesco Cênico de Meyerhold” em Cavaliere (1996). A autora se baseia principalmente no conjunto de textos *O Teatre* (Sobre Teatro), de 1968, Editora Iskustvo, Moscou, que reúne artigos, cartas, discursos e conversas de Meyerhold.

brincantes, que são empregados na vida real, fazem o papel de patrão. No caso do Mateus, mesmo sendo ele um empregado, chamado pelo Capitão para tomar conta do terreiro, ele o faz a sua maneira, de acordo com os seus valores, todos invertidos e fortemente críticos e satíricos. Em seu corpo e seu gestual, verificamos claramente os olhos “esbugalhados” e a evidência do falo e do ventre quando se remete repetidas vezes ao ato sexual, por exemplo. O riso provocado por Mateus é sempre “ambivalente”, ao mesmo tempo afirmação e negação (Bakhtin, 1999). Nota-se uma mistura de medo e graça na recepção do público, acompanhado de um fascínio gerado pelo mistério que a figura do Mateus evoca. Em muitos momentos, seus olhos, arregalados, fixam uma pessoa do público, alternando braveza e gracejos, que causa um estranhamento além do riso.

De acordo com Kayser (1986:31), o estranhamento no espectador é um dos estados que o grotesco provoca. As obras grotescas, na monstruosidade de seus elementos, na alteração das ordens e proporções e na mistura dos domínios, dos contrários (trágico e cômico) geram um estranhamento, “um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum”. Dessa forma, o “sobrenatural” e o “absurdo”, são elementos presentes que quebram a orientação do espectador, causam um desnorreamento. A obra, assim, ganha múltiplas formas de interpretação, uma quebra de sentido único que será responsável por criar esse estado de estranhamento, apontando um mundo absurdo, “abismal”. Complementando essa idéia de mundo desregrado, invertido e absurdo, George Minois (2003:94), ao tratar do grotesco em seu levantamento histórico sobre as diversas formas e funções do riso, salienta que:

O riso grotesco surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa. (...) O grotesco surge, em geral, na seqüência das agitações políticas e sociais que invertem a ordem “natural” das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõe-se; seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõe-se de forma monstruosa e ridícula.

No Cavalo Marinho, não existe uma dramaturgia claramente delineada. Não existe uma fábula a ser contada que se repete a cada apresentação. Existem figuras e relações que se repetem, existe um vasto repertório de loas, toadas, trupés, danças, gestos. Esse repertório é colocado em cena no momento em que o brincante entra na roda e, lidando sempre com o inesperado, constrói sua poética. Esse entra-e-sai de figuras, não remete a um sentido claro, a uma história com começo meio e fim que se deseje contar. O que se verifica são estados diferenciados de intensidade a cada momento, que são determinados por cada figura. Existe, portanto, uma alternância dessas intensidades sem uma lógica aparente.

São figuras que suscitam, ao mesmo tempo, medo, susto e encantamento, como o Boi, que chega dançando lindamente e ao mesmo tempo corre para cima das pessoas, causando "alvorço", correrias e risadas. Por outro lado, momentos de beleza que suscitam admiração, como a Dança dos Arcos, executada pelos Galantes e o Mestre. Outros momentos causam fascínio, desconfiança, silêncio, mistério, curiosidade e respeito, como o Caboclo de Iorubá, uma figura que entra e detém um bom tempo da brincadeira - há cerca de três toadas diferentes para esse momento. Essa figura canta muitos versos, que parecem servir de preparação para gerar um estado de "transe", necessário para executar, em seguida, a ação de pisar descalço em cacos de vidro quebrados e depois deitar sobre os vidros. Esta figura causa grande tensão e espanto no público. Gera um mistério, não se sabe exatamente como o brincante faz isso, se por "possessão", "transe" ou "truque". No caso do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, o próprio mestre, seu Biu Alexandre, é quem sempre "bota" essa figura, com uma entrega, concentração, presença e expressão admiráveis.

Outras figuras, como a da Véia do Bambu, são extremamente cômicas. Ela une diferentes elementos grotescos: é uma velha, feia e tarada. A junção dessas características traça um mundo absurdo, uma figura grotesca que causa estranhamento ao passar a mão embaixo da saia, nas suas partes íntimas e oferecer para pessoas do público cheirar, por exemplo. De novo, notamos um riso

ambivalente: além de engraçado, é também nojento, estranho, de difícil classificação. Nessa mesma linha, a figura da Catirina aparece como grotesca. Sempre feita por um brincante homem, assim como a Véia do Bambu, vemos seu vestido justo e curto em contraste com as pernas "peludas", por baixo. Não há qualquer pretensão de se esconder que é um homem que está brincando, pelo contrário: aí está a graça.

Há ainda as figuras violentas, como o Soldado, que entra para prender Mateus e Bastião e tenta enfiar sua espada entre as pernas dos dois. Esta cena é fortemente sexual e violenta, mas ao mesmo tempo consegue arrancar um riso, nervoso, do público. No Cavalo Marinho como um todo, vivenciamos essa mistura de emoções: riso, medo, admiração, encantamento etc. Essas emoções aparecem desconexas, não surgem de forma causal, uma como consequência da outra. Dessa forma, o Cavalo Marinho estaria dentro do universo grotesco, que de acordo com Kayser, trabalha com a quebra de sentido, com o estranhamento, com o absurdo.

Poderíamos ainda, sugerir, que a figura do Mateus é em si um campo fértil gerador desses múltiplos estados. Não conseguimos facilmente defini-lo como uma figura engraçada, ou violenta, ou bela, ou feia... Ele contém essas contradições, essas forças opostas, os contrários. Estaria num espaço indefinido, um espaço "entre", que parece absurdo e por isso causa estranhamento no público e não um riso fácil, confortável e tranquilo. Ele está entre o bem o mal, apresenta a mistura dos domínios ao se situar entre o trágico e o cômico. É extremamente misterioso, trabalha também com as forças "ocultas", com o abismal, com o indecifrável. Causa medo e ao mesmo tempo fascínio, causa riso e ao mesmo tempo terror. Às vezes se aproxima e dialoga de perto com o público, causando identificação e em seguida realiza uma quebra brusca, quase violenta, ou um olhar terrificante.

Meyerhold, ao defender o grotesco cênico para suas encenações, propõe justamente essa ruptura permanente no espetáculo, na dramaturgia e no jogo dos atores, pois isso geraria uma percepção do espectador sempre desperta.

A coexistência mútua de trágico e cômico e de elementos fantásticos e reais, ou a alternância entre eles, dialoga com o ritmo do mundo contemporâneo, como nos mostra Arlete Cavaliere (1996:90):

Meyerhold encontra no ritmo contemporâneo, na alucinação das novas e grandes descobertas e na velocidade febril de todas as mutações o terreno fértil para o teatro grotesco onde o cômico e o trágico se revezam, alternam-se diabolicamente, para fazer a cena resvalar, de um minuto para o outro, da mais terna e sentimental cantiga para a mais cruel e violenta sátira.

Vale observar que o mundo contemporâneo, no contexto de Meyerhold, seria o início do séc. XX. Mesmo assim, podemos dizer que suas considerações dialogam perfeitamente com o mundo e o teatro contemporâneo de hoje, quase um século depois. Meyerhold refletia muito não só a respeito de suas encenações, do trabalho dos atores e da dramaturgia, mas também se preocupava fortemente com a recepção do público. Estava tentando conceber uma forma estética extremamente concreta, que na composição dos elementos falaria diretamente aos sentidos do espectador. Esse processo de criação, no entanto, era profundamente racional: cada elemento colocado em cena tinha sua função delineada e a composição dos elementos, de forma sempre surpreendente, causaria esse despertar constante do espectador:

Meyerhold (...) conseguiu levar à cena um procedimento artístico capaz de desenvolver no espectador uma nova recepção estética da peça, caracterizada sobretudo pelo jogo dialético de surpresa alegre e assombro diante da "festa" visual que nos oferece o espetáculo, e ao mesmo tempo pelo distanciamento que daí resulta, em função das inúmeras dissonâncias que vão sendo introduzidas no decorrer dessa insólita "festa" (CAVALIERE, 1996:91).

Ora, creio que se Meyerhold estivesse no Brasil para ver o Cavalo Marinho, poderia encontrar na brincadeira grande parte de seus desejos e apontamentos de um grotesco cênico! Os espectadores do Cavalo Marinho, não só são constantemente despertados pela alternância de domínios, estados e

emoções, como permanecem em pé, despertos, durante cerca de seis horas, no meio da madrugada, observando e participando da "insólita festa". Um dos responsáveis para manter essa energia pulsante durante a noite toda, como explicado anteriormente, é o Mateus, que deve conduzir toda a brincadeira, conhecer todas as figuras e suas "partes" e ainda divertir o público.

Outro elemento responsável por essa "energia" viva e constantemente renovada durante a brincadeira, que não podemos deixar de considerar, é o ritmo da música ao vivo, presente do início ao fim. A música é determinante na brincadeira do Cavalo Marinho, é ela que faz pulsar o ritmo, que faz dançar os brincantes, que conduz as coreografias, que aproxima o público e que une todos os elementos. Quando começa a música do Cavalo Marinho "os nervos agitam", como costuma dizer Seu Martelo, estimulando e convocando para o coletivo e para a brincadeira.

Para Meyerhold, os aspectos rítmicos e inclusive coreográficos da cena, irão ajudar a compor o grotesco, são elementos fundamentais. Esses elementos, somando-se à estilização dos movimentos (que se distanciam do real, ganhando teatralidade) irão traçar na encenação uma luta entre "forma" e "fundo". Os elementos formais (dança, gesto codificado, música), em contraste e diálogo com os não formais (o conteúdo, o "fundo"), em fluxo, em luta, em vida, irão compor o grotesco. Não é a supervalorização de um em detrimento do outro, mas justamente esse entre, esse espaço indefinido e pulsante, composto de elementos concretos que formam o grotesco cênico.

3.4. O Ator Brincante

*Repetir repetir - até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.
(Manoel de Barros)*

Alcançar esse estágio da dissertação é um desafio. Último item do terceiro capítulo, elementos de conclusão, finalização da pesquisa, momento de considerações claras, de decisões. Uma tensão gerada nesse exato momento é a

necessidade de escolha de um termo para o que desejo falar, que sintetize e reflita todo o processo de aprendizado no percurso desta pesquisa. Um termo que defina e abarque as qualidades que observo serem importantes ao ator do Teatro de Rua. Primeiramente, pensei nesse termo como "estado brincante", depois "estado de jogo", "estado de brincadeira"... Desse confronto surgiu uma questão: qual seria a diferença entre jogo e brincadeira? Qual seria a melhor forma de expressar e denominar esse estado cênico que observei no Mateus do Cavalo Marinho? Após refletir um pouco sobre essa questão, resolvi escolher o termo "ator brincante" e explicarei o porquê.

É interessante observar que em outras culturas não existiria essa encruzilhada na qual me encontro, já que não existem duas palavras para designar "jogo" e "brincadeira". Em inglês, *to play*, significa tanto jogar, como brincar e ainda, atuar. Da mesma forma, em alemão, *spielen*, e em francês, *jouer*, também significam brincar e, ao mesmo tempo, jogar. Como cidadã brasileira dentro da língua portuguesa sou colocada nessa situação de tomada de decisão. No entanto, a escolha por utilizar as expressões "brincar", "estado brincante" e "ator brincante", não elimina os diversos significados de jogo, face à pluralidade de sentidos.

Ao pensar numa expressão que correspondesse às questões dessa pesquisa, percebi que o caminho percorrido foi o de buscar no Cavalo Marinho contribuições para o ator e, nesse sentido, o termo "brincar" denominado pelos fazedores do folguedo, seria mais interessante de ser utilizada, já que é lá que busco uma qualidade cênica-expressiva-poética - um **estado** -, que possa servir de reflexão sobre a prática do ator de Teatro de Rua.

Como os próprios atores se denominam brincantes, que brincam a brincadeira ou o brinquedo do Cavalo Marinho, percebi que essas expressões continham significados intrínsecos que podemos investigar para tentar entender o que representam. Não pretendo criar uma oposição de brincadeira e jogo, nem identificar as diferenças. Pelo contrário, escolho a brincadeira por fazer parte do contexto do Cavalo Marinho no qual me inspiro e pesquiso e, também, busco

dialogar com os significados de jogo por este fazer parte do contexto onde vivo e trabalho, pensando sempre em cruzamentos e que um complementa o outro, um está contido no outro. Talvez, no fundo, sejam duas maneiras de expressar uma mesma coisa, assim como em outras culturas - por que não?

Huizinga (1999), escreveu *Homo Ludens* no início do Séc. XX e ainda hoje é uma das maiores referências na área de estudos sobre o jogo. Defende a idéia de jogo como um fenômeno que deve ser considerado por si mesmo, com independência e autonomia, com uma impossibilidade de reduzi-lo a explicações racionais. O significado de jogo, para Huizinga, seria o de uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida cotidiana, capaz de absorver totalmente o jogador. O jogo não tem interesse material nem de utilidade, se realiza num tempo e num espaço circunscritos, que evolui com ordens segundo regras dadas (Huizinga, 1999).

Essa definição de Huizinga para o significado de jogo dialoga diretamente com o sentido de brincadeira, no contexto da Cultura Popular, como discutido no Capítulo 1, e com o sentido do brincar dentro das manifestações. Não há também qualquer interesse material ou de utilidade envolvido no ato de se brincar o Cavalo Marinho. Os brincantes são inseridos nesse contexto desde que nascem, na maioria das vezes. Durante a brincadeira, é como se nada mais existisse. Em uma sambada de Cavalo Marinho, os brincantes são absorvidos por aquele momento, por aquela ficção na qual atuam com uma inteireza e uma entrega absoluta.

A brincadeira do Cavalo Marinho, de fato, acontece num espaço circunscrito, isolada do cotidiano, onde os brincantes vivem um "segundo mundo e uma segunda vida" (Bakhtin, 1999) que existe de forma independente da vida ordinária e quase sempre tem uma maior importância que ela. A brincadeira do Cavalo Marinho tem caráter de jogo. Tem caráter de festa. De teatro. De música. De dança. De poesia. De ritual. De brincadeira. São tantas características que compõem a brincadeira que poderíamos estudá-la de diversos ângulos e com diferentes focos. Escolho justamente o brincar, o estado brincante, para pensar no

trabalho dos brincantes, no seu fazer, no seu estado de jogo que dialoga com o trabalho dos atores do Teatro de Rua.

Assim, o termo ator brincante tenta cruzar os universos da brincadeira e do jogo, da manifestação popular e do teatro. O termo ator brincante faz com que olhemos para o folguedo do Cavalo Marinho e reconheçamos o rico trabalho de ator contido na performance dos brincantes e ao mesmo tempo quer refletir sobre esse estado de brincadeira no trabalho do ator no Teatro de Rua. No Teatro de Rua podemos encontrar o estado brincante e no Cavalo Marinho podemos ver o ator. Assim, chegamos ao ator brincante.

Esse termo já foi utilizado por Oswald Barroso (2007) na sua tese de Doutorado, "Teatro como Encantamento - Bois e Reisados de Caretas", na qual apresenta um capítulo intitulado "A Performance Cênica". Nesse capítulo, Barroso faz uma análise das brincadeiras populares na qual descreve as suas características e traça inúmeros elementos em comum com as grandes tradições de outros continentes, que serviram muitas vezes de base para pesquisas de importantes teatrólogos. Tudo isso parece estar em função de valorizar nossas manifestações populares, já que "reconhecendo a riqueza de nossas formas teatrais tradicionais, nos abrem a possibilidade de buscar em nossa própria cultura as referências de um fazer cênico original" (Barroso, 2000:86).

Barroso numera três características que são recorrentes nas brincadeiras populares: a primeira seria que estas fazem parte da vida, são atividades integradas ao cotidiano das comunidades e há um envolvimento desde a preparação. Nessas brincadeiras a separação de atores e platéia não se faz de modo rígido e o público desempenha um papel ativo durante o espetáculo. Também são caracterizadas por sua longa duração e enredo previamente conhecido. Isto faz com que o prazer do espectador "se desvie da expectativa do desfecho, para se concentrar no fato de assistir como será, a cada vez, executado o que está estabelecido" (Barroso, 2007:352).

A segunda característica seria que nessas manifestações o brincante é ao mesmo tempo dançarino, músico, poeta, acrobata, cantor etc. E dessa mesma

forma, a brincadeira inclui o teatro, a dança, a música e as artes plásticas, o que colabora com a constatação de que "as artes nasceram indissolúvelmente ligadas, vindo a separar-se só muito recentemente" (Barroso, 2007:352).

A terceira característica seria a linguagem não realista desses folguedos, que são apresentados como uma série de quadros autônomos. Os brincantes, nessa linguagem não realista, "revelam suas mutações cênicas", não escondem a transformação, não têm a intenção de preservar a ilusão da realidade e "criam empatia com o público não pelo psicologismo, mas pela paixão, alma, inconsciente" (Barroso, 2007).

A linguagem não realista dos brincantes de Cavalo Marinho lembra a noção de teatralidade que Meyerhold propõe em seu "realismo grotesco", no qual não existe essa ilusão do real e essa concepção de cena teria assim uma especificidade propriamente teatral, onde o espectador jamais se esquece que está no teatro.

O desejo de entender o que é próprio do teatro e quais seriam os signos próprios de uma especificidade cênica fez com que a teórica Josette Féral, da Universidade do Quebec em Montreal, refletisse sobre o conceito de teatralidade. Féral (2004) explica que a noção de teatralidade não pode ser localizada no ator ou qualquer outro elemento da cena, ela seria uma "estrutura transcendental". Portanto, a teatralidade seria uma dinâmica perceptiva da visão que une um observado a um observador. Esta relação pode tanto se estabelecer por iniciativa de um ator que manifesta sua intenção de jogo, como pela iniciativa de um espectador, que por sua própria determinação transforma o outro em objeto espetacular.

O processo de teatralidade, para Féral, é definido por uma relação que abarca as inúmeras linguagens teatrais, respeitando as variações históricas, sociológicas e estéticas; essa relação é composta pela tríade ator, ficção e jogo. O ator e a ficção funcionam como dois pólos, sendo que o ator é o lugar de emergência da teatralidade e a ficção é o resultado. As modalidades de relação que se estabelecem entre esses dois pólos são dadas pelo jogo. A ficção seria o

elemento que coloca em jogo o real, é a partir dela que o real se transforma num espaço outro, deslocado do cotidiano, com regras específicas e leis autônomas ao mundo corrente. O jogo implica numa atitude consciente do participante, que sabe que aquilo não é real; o jogo é, portanto, uma marca virtual e não visível.

O ator, por sua vez, é o produtor e portador da teatralidade, é um dos elementos indispensáveis para que ela exista. É o ator que expressa a "travessia do imaginário", o desejo de ser outro, a transformação, a alteridade. É ele que marca esse deslocamento para o desconhecido. A teatralidade se situa justamente nesse deslocamento, nesse processo, nessa dinâmica, nesse espaço "entre". A teatralidade é criada pelo corpo do ator, um corpo imperfeito e feito de matéria, que por isso é vulnerável e "surpreende quando se supera" (Féral, 2004).

Ao pensarmos numa qualidade desejável para o ator brincante e ao observarmos a performance do Mateus no Cavalo Marinho, poderemos notar que ele é preenchido de teatralidade do começo ao fim da brincadeira. Esta teatralidade é criada por seu estado brincante emergente no corpo. A teatralidade é visível, facilmente reconhecível: não há dúvidas de que se trata de uma ficção, de um espaço outro, de uma outra vida. Essa teatralidade é construída por um corpo extremamente expressivo, alterado, vivo, em estado de brincadeira, que produz torções, caretas impulsionadas pelo centro do corpo e reverberadas em cada músculo.

O estado de vulnerabilidade e imperfeição presente no corpo do ator, do qual se remete Féral, é o mesmo que podemos observar no brincante de Cavalo Marinho. O ator brincante, assim, se constitui por abarcar elementos presentes tanto na brincadeira como no teatro. O ator brincante é constituído de princípios que regem esses dois universos, que são princípios universais do jogo, presentes desde o início da humanidade.

No caso de um estudo sobre o ator do Teatro de Rua, pode-se considerar que as características da brincadeira, enumeradas por Barroso e discutidas de alguma forma durante toda esta pesquisa, contribuem para pensarmos do que é formado esse estado de disponibilidade para o jogo nas ruas.

O ator brincante, presente no teatro e na brincadeira, é aquele que se permite viver esse estado, aquele que trabalha seriamente para alcançá-lo, sem deixar de abrir em si espaços vazios para o brincar, para o deixar-se ser e se relacionar, verdadeira e plenamente, com o outro.

Considerações Finais - ... e "apois"?



Ana Caldas Lewinsohn, Seu Martelo e Nina, sua neta
Condado, PE, janeiro de 2007. Foto: Beatriz Brusantin

*Uma parte de mim pesa, pondera:
outra parte delira*
Ferreira Gullar

Esta dissertação teve como fio condutor a busca de princípios no Cavalo Marinho que pudessem contribuir para a preparação do ator do Teatro de Rua. Por observar no Cavalo Marinho diversos elementos que se relacionam com o universo do Teatro de Rua e que poderiam ajudar a refletir sobre as necessidades que o espaço aberto e público impõe, esta pesquisa procurou identificá-los e analisá-los quanto às suas qualidades expressivas.

O motivo da escolha pelo Teatro de Rua foi explicitado quando traço as diferentes características que podem estar presentes nessa modalidade e que representam uma opção artística e ideológica. A utilização da máscara como técnica para o trabalho do ator, o treino do improviso, a aproximação com o universo das brincadeiras populares e a relação direta com o público compõem essas características.

O sentido de experiência, de acordo com Dewey (1980) e Bondía (2002) e de vivência, de acordo com Gadamer (2005), foi retomado como valorização do encontro, do acontecimento, do momento presente, da criação e manutenção de um estado brincante. A possibilidade de relação humana verdadeira durante a experiência artística, de uma troca real, que possa ser rememorada e vivida plenamente é determinada por esse estado brincante, disponível, aberto ao novo.

Como um exemplo de recriação de elementos formais e de princípios da brincadeira do Cavalo Marinho, descrevi o processo de criação do espetáculo “Gaiola de Moscas”, junto ao Grupo Peleja, no qual participei como atriz-dançarina e assistente de direção. Essa discussão, sob duas perspectivas (de dentro e de fora do espetáculo), teve como foco a reflexão sobre a apropriação de elementos da tradição e a busca de um estado brincante e de um caráter de brincadeira em todo o espetáculo. Busquei, ainda, refletir sobre as fronteiras e conexões entre o

teatro e a brincadeira, tentando perceber as contaminações que podem sofrer essas linguagens e as consequências desse processo.

Inicialmente, o encanto pelo folgado do Cavalo Marinho se deu pela constatação de uma proximidade com a *Commedia dell'Arte* e com a construção das figuras semelhantes aos tipos fixos, com gestos e comportamentos característicos, codificados. No entanto, ao realizar a pesquisa de campo, percebi que mais interessante do que esses aspectos formais, codificados, também presentes no Cavalo Marinho, era o estado de disponibilidade, precisão, concentração e destreza dos brincantes no decorrer da sambada de Cavalo Marinho.

Para investigar esse estado brincante concentrei-me na observação do Mateus, figura do Cavalo Marinho que permanece sempre em cena e em diálogo com o público e por isso um forte exemplo de qualidade expressiva e comunicativa. Seu Martelo, brincante de Mateus do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado, foi escolhido por seu estado de prontidão e excelência na realização e atuação dentro da brincadeira.

O estado brincante produzido pelo Mateus no Cavalo Marinho é constituído de uma série de códigos e regras estabelecidas que fazem com que ele tenha um amplo repertório a sua disposição, sempre um terreno seguro para se brincar com a instabilidade que permeia o espaço cênico a cada noite de apresentação. Ter o conhecimento dos mínimos detalhes da brincadeira é um dos requisitos principais para se fazer um bom Mateus. Esse conhecimento somado aos códigos precisos e a um repertório extenso de loas, versos e gestos, acumulado durante toda uma vida, como é o caso do Seu Martelo, compõem os elementos estáveis com os quais o Mateus possa brincar livremente, divertir o público, inverter as leis, sair e voltar do enredo sem que se perca.

Esse aparente paradoxo entre estabilidade e instabilidade talvez seja justamente a grande riqueza que pode servir de chave para compreender o estado de brincadeira do ator brincante. Ou seja, é por meio da tradição que se chega à inovação, é por meio da repetição que se atinge a liberdade, é por meio de regras

estabelecidas que se chega ao imprevisto, é por meio de códigos precisos que se chega ao estado brincante, é por meio de uma estabilidade que se chega à instabilidade, à calma e à segurança para se lidar com o inesperado.

No Teatro de Rua, o ator deve justamente se preparar para lidar com o inesperado sem abrir mão de sua poética construída. Muitas vezes observamos dois extremos: ou espetáculos extremamente impermeáveis, nos quais nada que acontece ao redor modifica minimamente as ações, onde não há diálogo de fato, real e presente com o público; ou espetáculos porosos que abraçam todas as interferências e acabam se perdendo em suas propostas cênicas. A idéia de um ator brincante é justamente para unir, cruzar as duas vertentes: a construção de regras claras, com códigos precisos e um repertório construído, com a abertura para o brincar, para o deixar-se contaminar, dialogar, viver plenamente o momento presente do acontecimento, tal como verificamos nas brincadeiras populares.



Final da apresentação do espetáculo "Gaiola de Moscas"
Praça Padre Cícero - Juazeiro do Norte, CE. 12/11/2007. Foto: Raysson

Referências Bibliográficas

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza: uma abordagem antropológica da estética do Cavalo Marinho*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia, Tomos 1, 2 e 3, 1982.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é Cultura Popular*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1973.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Max Limonad, São Paulo, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBA, Eugenio. *Tradições e Fundadores da Tradição*. Trad. Cláudio Possani. 8ª Sessão Aberta da ISTA, Londrina, FILO 1994. Artigo publicado na *Revista Marsyas*, nº33.

BARRETO, Felicitas. *Danças no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, 1968.

BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROSO, Oswald. *Teatro como Encantamento - Bois e Reisados de Caretas*. Doutorado em Sociologia, UFT, 2007.

_____. *A Performance no Teatro Popular Tradicional*. In TEIXEIRA, João Gabriel L. C. & GUSMÃO, Rita. (org.) *Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: UNB, 2000.

BERGSON, H. *O Riso*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

_____. *Matéria e Memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BIÃO, Armindo. (org.) *Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.
- BIÃO, A. e GREINER, C.(orgs.). *Etnocenologia. Textos Selecionados*. São Paulo: Anna Blume, 1998.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. In: *Revista Brasileira de Educação*. Nº 19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002 (p. 20-28).
- BORBA-FILHO, Hermilo. *Apresentação do Bumba-meu-Boi*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: Diário de Montagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas: Papirus, 1989.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CAMARGO, Iná Camargo. Et al. *Teatro de Rua em Movimento 1*. São Paulo: Tablado de Arruar, 2005.
- CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (org.). *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Reflexões sobre o Conceito de Teatro de Rua. In: CARNEIRO, Ana e TELLES, Narciso (org.). *Teatro de Rua; Olhares e Perspectivas* Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 20-37, 2005.
- _____. *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- CARNEIRO, Edison. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1974.
- CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. In: *O Percevejo / Revista de Teatro, Crítica e Estética*. N. 8. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Antologia do Folclore Brasileiro*, 2 voLumes. São Paulo: Global, 2002.
- CAVALIERE, Arlete. *O Ispetor Geral de Gógol / Meyerhold. Um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

- COUTO, Mia. *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- CRISTIANO, Marcos. *Manual Básico para o Teatro de Rua*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005.
- CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clélia. *Teatro de Rua*. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo: Hucitec, 1999.
- CRUZ, Maria Cristina Meirelles Toledo. *Para uma Educação da Sensibilidade: a Experiência da Casa Redonda Centro de Estudos*. Dissertação de Mestrado. ECA, USP, 2005.
- DAMATTA, Roberto. *A Casa & a Rua - Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, , 1991.
- DEWEY, John. *A Arte como Experiência*. In: Os Pensadores. Trad. Murilo O. R. P. Leme et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERRACINI, Renato. *A arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do ator*. Tese de Mestrado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.
- _____. *Corpos em criação, café e queijo*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: SENAC, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Bragança Paulista: Vozes, 2005.
- GAMA, Lopes. O Bumba-meu-boi no Recife (1840), In *Antologia do Folclore Brasileiro, voLume I*. Org. Luís da Câmara Cascudo. São Paulo: Global, 2002.
- GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. In: *Revista de Administração de Empresas*, v. 35, n. 3, pp. 20-29. São Paulo: 1996.
- GONÇALVES, Gustavo Vilar. *Música e Movimento no Cavalo Marinho de Pernambuco*, monografia apresentada ao curso de Especialização em Etnomusicologia da UFPE, Recife, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HADDAD, Amir. A Experiência do Tá na Rua. In *Teatro de Rua em Movimento / Seminários e Debates*. São Paulo: Tablado de Arruar, 2004.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KATZ, Helena. *Danças populares Brasileiras*. São Paulo: Rhodia, 1989.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LARANJEIRA, Carolina Dias. *Corpo, Cavalo Marinho e Dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2008.

LECOQ, Jacques. *The Moving Body*. Londres: Methuen, 2002.

_____. O jogo da Máscara. In *Le Théâtre du geste*. Trad. Valmor Beltrame-Níni. Paris: Bordas, 1987 (Não publicado).

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê de Folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Ática, 1978.

LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. Tese de Doutorado no Instituto de Artes, Unicamp, Campinas 1991.

MANSON, Bim. *Street Theatre and Other Outdoor Performances*. Londres: Routledge, 1992.

MARINHO, Edval. *O folguedo popular como veículo de comunicação rural: estudo de um grupo de cavalo marinho*. Dissertação de Mestrado em Administração Rural na UFRPE, Recife, 1984.

MENEZES, Marcia Maria Barbosa. *Manifestação Artístico Comportamental de um cotidiano social, através da teatralização do folclore - o Valente do Cavalo Marinho*. Monografia (Especialização em Artes Cênicas)- Departamento de Teoria Artes e Expressão, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1986.

MEYER, Marlyse. *Pireneus, Caiçaras...Da Commedia dell'Arte ao Bumba-meu-boi*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. Terceira Parte / Teatro de Feira (1912), In: *Do Teatro / Artigos Reunidos*. Tradução de Roberto Mallet. (Não publicado).

- MINOIS, Georges. *A História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- MNOUCHKINE, Ariane. *A Máscara: uma disciplina de base no Théâtre du Soleil*. In: *Le Masque, du Rite au Théâtre*. CNRS, Paris, 1989. Trad. Valmor Beltrame. (Não publicado).
- MORENO, Josane Cristina Santos. *Versos e Espetáculo do Cavalo-Marinho de Várzea Nova*. Dissertação de Mestrado em Letras na UFPB, João Pessoa, 1998.
- MORENO, Werber Pereira. *O Cavalo-Marinho de Várzea Nova: um grupo de dança dramática em seu contexto sócio-cultural*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais na UFPB, João Pessoa, 1997.
- MURPHY, John. *Performing a moral vision: an ethnography of Cavalo Marinho, a Brazilian musical drama*, Tese de Doutorado em Etnomusicologia, Columbia University, New York, 1994.
- _____. *Cavalo-Marinho, a regional Variant of the Traditional Bumba-meu-boi in Pernambuco, Brazil*. Texas, 2006. (No prelo).
- NAVAS, Cássia. Disciplina: "Dança, escrita e dramaturgia" do Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Minhas anotações, 2006.
- OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Produções Culturais, 1999.
- OLIVEIRA, Érico José Souza de. *A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado - PE)*. Recife: Ed. SESC, 2006.
- OLIVEIRA, Joana Abreu. *Contribuições da performance dos folguedos populares para os processos de formação do ator*. Manuscrito cedido pela autora. Brasília, 2006.
- _____. *Catirina, o Boi e sua Vizinhança - elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2006.
- OLIVEIRA, Mariana Silva. *O Jogo da Cena do Cavalo Marinho: Diálogos entre Teatro e Brincadeira*. Dissertação de Mestrado, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- _____. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Maria Amélia. *Educação da Sensibilidade*. Org. Laura Maria Coutinho. Brasília: Ed. UnB, 1996.

PESSOA, Fernando. *Poesia / Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PRADO, Adélia. Palestra "Bagagem" no FLIP (Festa Literária Internacional de Parati). 13 de agosto de 2006. Minhas anotações.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986

_____. *Oráculos de Maio*. São Paulo: Siciliano, 1998.

RABETTI, Beti. Memória e Culturas do Popular no Teatro: O Típico e as Técnicas. In: *O Percevejo* / Revista de Teatro, Crítica e Estética. N. 8. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

_____. História do teatro popular no Brasil: Gastão Tojeiro entre autoria artística e práticas sociais do teatro ligeiro. In: *Revista do LUME*, nº6. Campinas: Unicamp, COCEN, 2005.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, Pesquisador, Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SARTORI, Donato. *Il Museo Internazionale della Maschera: L'arte Magica di Amleto e Donato Sartori*. Milão: Federico Motta Editore, 2005.

SILVA, E. L. *Método Integral da Dança: um estudo dos exercícios técnicos em dança centrado no aluno*. Tese de Doutorado em Artes. Unicamp, Campinas, 1993.

_____. *Cappoeira*. Dissertação de Mestrado em Artes. The Katherine Dunham School of Arts and Research, K.D.S.A.R. Estados Unidos, 1980.

_____. Comentários sobre o estudo da corêutica. In: *Cadernos da Pós-Graduação*, Instituto de Artes, Vol. 6, Fasc. 1, pp. 120-126, Campinas, SP, 2002.

SOLIVETTI, Carla. Teoria e Prática no "Studio" da Rua Borodinskaia. Trad. Beti Rabetti. In MIKLASEVSKIJ, Konstantin. *La Commedia dell'Arte - o Il Teatro dei Commedianti Italiani Nei Secoli 16,17,18*. Padova: Marsilio Editori, 1981.

SOUZA, Eliene Benicio de. *Teatro de rua: uma forma de teatro popular no nordeste*. Dissertação de Mestrado, ECA, USP, 1982.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin*. Trad. Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TAVIANI, Ferdinando. Linguagem Energética. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

TELLES, Narciso. O ator e o espaço cênico: questões para pensar o Teatro de Rua brasileiro. In: *Revista do LUME*, nº4. Campinas: Unicamp, 2001.

_____. *Pedagogia do Teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

TENDERINI, Helena Maria. *Na Pisada do Galope Cavalo Marinho - na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade*. Dissertação de Mestrado em Antropologia - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

TESSARI, Roberto. Técnica da Improvisação e da Escritura Dramática. In: *Commedia dell'Arte: La Maschere L'Ombra*. Trad. Beti Rabetti. Milão: Mursia, 1981. (não publicado).

TURLE, Licko e TRINDADE, Jussara. (Orgs.) *Tá Na Rua*. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua, 2008.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual / Estrutura e Antiestrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VECCHIO, Rafael. *A Utopia em Ação: Oi Nós Aqui Traveiz*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

Entrevistas

Martelo (Sebastião Pereira de Lima). Entrevista realizada por Ana Caldas Lewinsohn, Carolina Laranjeira e Beatriz Brusantin. Dia 02 de janeiro de 2007, Condado, PE.

Mestre Biu Alexandre (Severino Alexandre da Silva). Entrevista realizada por Ana Caldas Lewinsohn. Dia 28 de dezembro de 2006, Condado, PE.

Páginas da internet

ABREU, Luis Alberto de. *Teatro de Rua, Questões Impertinentes*. Acessado em set/07.
URL: <http://www.teatroderuaelt.blogspot.com>

CONEXÃO CAVALO MARINHO. Acessado em dez/2008.
URL: <http://www.conexaocavalomarinho.blogspot.com/>

HORTÉLIO, Lydia. *Brincar é o último reduto de espontaneidade que a humanidade tem*. Entrevista publicada na Revista Pátio, Ano I, nº3, 2004. Acessado em set/2007.
URL: http://www.patiaoonline.com.br/sumario_conteudo.aspx?id=10.

MAROCCO, Inês Alcaraz. *Um Sistema De Treinamento Como Base Para A Construção Da Dramaturgia do Ator*. UFRGS. Acessado em jun/2006.
URL: <http://www.pucrs.br/eventos/sbpc/ufrgs/relato/009.doc>

PEREIRA, Maria Amélia. *Derrubaram os últimos jardins para construir prédios*. Acessado em maio/2006.

URL: http://www.apropucsp.org.br/revista/r14_r08.htm.

PUC CETTI, Ricardo - Entrevista concedida a Carlos Biaggioli em 2006. Acessada em jan/2008.

URL :<http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/articles.php?id=48&page=10>

RODRIGUES, Graziela. *O Balarino-Pesquisador-Intérprete Incorpora uma Realidade Gestual*. Acessada em 13/abr/2006

URL: http://www.iar.unicamp.br/~graziela/gr_ap1.html

SUASSUNA, Ariano. Conferência “*Brasilidade e Latinidade*” no Interculturalidades - 3º Encontro de Culturas no Centro de Artes da UFF, Niterói. Acessado em out/2005.

URL: <http://www.fazendomedia.com/novas/cultura281005.htm>

Bibliografia

ACHCAR, Ana. *Caderno de Textos sobre a máscara*. (Investigação e Documentação Teatral). Depto. de Extensão, UniRio. Rio de Janeiro, 2001.

AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo: Senac/Edusp, 2001.

BARNE, Roberta. *Commedia dell’ Arte: Uma proposta de tradução*. Tese de Mestrado em Letras Modernas, USP, São Paulo, 1998.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

_____. Palhaços. In: *O Percevejo / Revista de Teatro, Crítica e Estética*. N. 8. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BUENO, André Curiati de Paula. *Palhaços da Cara Preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-Reis - MA, PE, MG*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, São Paulo, 2004.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CRAIG, E. Gordon. *Da arte ao teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- DE BOSIO, Gianfranco. Máscara, Espelho da Vida. In *Arte della Maschera nella Commedia Dell'Arte*. Trad. Tiche Vianna. Florença: Casa Usher, 1983. (Não publicado).
- DUCHARTRE, Pierre Louis. *The Italian Comedy*. Nova Iorque: General Publishing Company, 1966.
- ELDREDGE, Sears A. *Mask Improvisation for Actor Training and Performance*. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- GRIFFITHS, David. - *Acting Through Mask - (Mask: a release of acting resources; v.1)*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.
- GUINSBURG, J. *Stanislavski, Meyerhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- JOHNSTONE, Keith. *Impro - Improvisacion y el Teatro*. Trad. Elena Olivos e Francisco Huneeus. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1990.
- LABAN, R. *Domínio do Movimento*. Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- MARIN, José Augusto Lima. *Arlequim na Dramaturgia Performativa de Dario Fo*. Tese de Mestrado em Artes Cênicas, USP, 2002.
- MORAES, Rodrigues de. Folclore e Teatro. In *Revista Brasileira de Folclore, Ano VIII, nº 22*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1968.
- NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. *Família Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos da Zona da Mata*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2000.
- PEREIRA, Benjamim. *Máscaras Portuguesas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar, 1973.
- PRONSATO, LAURA; SILVA, E. L. *Comentários sobre o estudo da eukinética*. In: *Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes*. vol. 7, n.1, pp. 20-35, Campinas: Unicamp, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROUBINE, Jean – Jacques. *A Arte do Ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUDLIN, John. *Commedia dell'Arte An Actor's Handbook*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1994.

SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell' Arte*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SPERBER, Suzi. Parada de Rua - uma simbiose criativa: Kai Bredholt e LUME. In: *Revista do LUME*, nº 4. Campinas: Unicamp, 2001.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A Criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

WILLIAMS, David (org). *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil Sourcebook*. Londres: Routledge, 1999.

WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard (orgs). *Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge, 1997.

Páginas da internet

OLIVEIRA, Mariana S. *Pensando Performance e o Cavalo Marinho - Cruzamentos e Origens*. Acessado em maio/2006.

URL: <http://www.institutohemisferico.org/courserio/perfconq04/students/work/Mariana%20S.%20Oliveira.htm>

QUITO, Cristiane Paoli - Entrevista concedida a Carlos Biaggioli. Acessado em out/ 2006.

URL: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/articles.php?id=48&page=14>

MURPHY, John.

URL: <http://musicinbrazil.blogspot.com/>

SARTORI, Amleto. *Discurso sobre as máscaras*. Tradução Júlio Adrião, texto retirado do livro: *Maschere e Mascheramenti / I Sartori tra Arte e Teatro* (1996). Acessado em jan/2008.

URL: <http://grupo.moitara.sites.uol.com.br/PesquisaFrameER.htm>

Entrevistas

Aguinaldo Roberto da Silva. (Brincante, filho de Mestre Biu Alexandre). Por Ana Caldas Lewinsohn, Carolina Dias Laranjeira e Beatriz Brusantin. Dia Condado, PE.

Fábio Soares (brincante, neto de Mestre Biu Alexandre). Por Ana Caldas Lewinsohn, Carolina Dias Laranjeira e Beatriz Brusantin. Dia 01/01/2007, Condado, PE.

João Soares da Silva. (Mestre Biu Roque). Por Ana Caldas Lewinsohn, Carolina Dias Laranjeira e Beatriz Brusantin. Dia 02/01/2007, Condado, PE.

Zé Borba. (Mateus do Cavalo Marinho de Mestre Grimário). Por Ana Caldas Lewinsohn, Carolina Dias Laranjeira e Beatriz Brusantin. Dia 29/12/2006, Condado, PE.

ANEXOS

ANEXO 1

Roteiro Realizado nas Pesquisas de Campo

1ª viagem de pesquisa de campo - 25 de dezembro de 2006 a 20/01/2007

25/12/2006: Chegada em Pernambuco.

Encontro de Cavalo Marinho, Casa da Rabeca (Mestre Salustiano), Cidade Tabajara, Olinda.

Presença de 9 grupos de Cavalo Marinho, brincando ao mesmo tempo: Mestre Salu, Mestre Grímário, Mestre Inácio, Mestre Biu Alexandre, Mestre Biu Roque, Mestre Araújo, Mestre Antônio Teles, Mestre Mariano, Mestre Manoel Irineu.

Filmagem de trechos das brincadeiras e fotografias.

26/12/2006:

Visita a UFPE. Cópia de teses e monografias no CAC (Centro de Artes e Comunicação).

27/12/2006:

Visita a FUNDAJ (Fundação Joaquim Nabuco). Pesquisa e cópia de documentos da biblioteca. Pesquisa na Hemeroteca e Videoteca.

Ida a Condado. Visita a Aguinaldo, brincante, filho do Mestre Biu Alexandre. Conheci toda a família de brincantes.

28/12/2006:

Entrevista com Mestre Biu Alexandre, em sua casa.

29/12/2006:

Entrevista com Zé Borba (brincante).

Visita à casa de Seu Martelo (brincante).

30/12/2006:

Visita ao roçado de Seu Martelo.

Visita à casa de Aguinaldo.

À noite: Casa de Xangô.

31/12/2006

Visita à feira, barraca de Dona Preta e barraca de Aguinaldo.

Conversa com seu Luiz Paixão (rabequeiro do Cavalo Marinho de Biu Roque).

Visita à casa de Biu Alexandre (ajudei a carregar o caminhão com os bonecos, instrumentos e adereços do Cavalo Marinho).

Visita à casa de Aguinaldo (ajudei a costurar gola de Maracatu).

Visita à casa de dona Bia (mãe de Aguinaldo).

Filmagem completa da brincadeira de Cavalo Marinho de Biu Alexandre, em uma rua de Condado.

01/01/2007

Visita a Dona Preta.

Entrevista com Fabinho (brincante), sobrinho de Aguinaldo.

02/01/2007

Visita à casa de Zé Borba.

Entrevista com filmagem de Martelo, na casa dele.

03/01/2007

Cópia de alguns textos, de outros pesquisadores.

Ida a Chã de Esconso.

Entrevista com filmagem de Mestre Biu Roque.

Volta a Condado.

2ª entrevista com filmagem de Zé Borba.

04/01/2007

Visita ao Engenho do Retiro e Engenho Miranda (lugares onde havia Cavalo Marinho).

Entrevista com Aguinaldo.

Festinha na casa que alugamos com vários brincantes, improviso musical, brincadeira de mergulhão.

05/01/2007

Ida a Itambé.

Entrevista com Mestre Duda Bilau.

Ida a Camutanga.

Brincadeira de Cavalo Marinho de Mestre Inácio. Filmagem e fotografias de trechos da brincadeira.

06/01/2007

Visita à casa de seu Martelo, despedida.

Visita à Sede de Mestre Biu Alexandre, ajudei a bordar gola de Maracatu.

Ida à Cidade Tabajara: Encontro de Mestres.

Brincadeira de Cavalo Marinho de vários mestres junto. Filmagem de trechos da brincadeira e fotografias.

07/01/2007

Visita à casa de Aguinaldo, despedida.

Ida à Olinda.

19/01/2007

Ida a Paudálio.

Filmagem de trechos e fotografia da brincadeira de Cavalo Marinho de Mestre Grimário.

Ida ao Engenho do Cumbi: Sambada de Maracatu de baque-solto.

20/01/2007

Ida a Condado.

Brincadeira de Cavalo Marinho do Mestre Biu Alexandre.

2ª viagem - 29 de maio a 03 de junho de 2008

29/05/2008

Chegada em Recife.

30/05/2008

Estadia na casa de Bia. Aprendizado de toques de Cavalo Marinho na rabeca com Cláudio (rabequeiro do Estrela de Ouro). Visita à Lineu e Tainá.

31/05/2008 - Aniversário de Seu Martelo

Ida a Condado.

Visita a Ivanice, Jaclécia, Jaline, Minho

Visita a Aguinaldo

Visita a Seu Martelo e D. Didi

Visita a Seu Biu Alexandre

Acompanhamento da preparação de Seu Martelo para a brincadeira.

Sambada de Cavalo Marinho em frente à sede do Estrela de Ouro.

Toquei rabeca junto ao Cláudio (rabequeiro do Estrela de Ouro) durante toda a brincadeira. Presença de Helder, Lineu, Bia, Tainá, Laurinha.

01/06/2008

Volta para Recife. Estadia na casa de Helder.

01/06/2008

Estadia na casa de Helder: Conversas sobre Cavalo Marinho.

03/06/2008

Volta para Campinas.

3ª viagem - 09 a 19 de dezembro de 2008: Conexão Cavalo Marinho

09/12/2008

Ida a Recife

10/12/2008

Chegada em Recife.

Ensaio do espetáculo "Gaiola de Moscas" no Recife Antigo 14 às 18h.

11/12/2008

Ensaio do espetáculo "Gaiola de Moscas" no Recife Antigo 9h às 12h e 14h às 18h.

12/12/2008

Ensaio do espetáculo "Gaiola de Moscas" no Recife Antigo.

13/12/2008

Ida a Condado

Almoço na EMAPA.

Visita a Aguinaldo, Ivanice, Jaclécia, Jaline, Jaminho.

Visita a Mestre Biu Alexandre. Entrevista do Conexão Cavalo Marinho com Mestre Biu, Aguinaldo e Pinoni.

À noite: Apresentação do "Donzela Guerreira", com Alicio e Juliana (Mundurodá) e depois Brincadeira do Mestre Biu Alexandre: Cavalo Marinho Estrela de Ouro, em frente à EMAPA.

Fotografei seu Martelo, estava diferente, todo de vermelho!

Toquei rabeca junto com o Cláudio, ao lado do Banco. Mestre Antônio Telles e Alicio tocaram na minha rabeca. Siba tocou ao meu lado. Presença do Maciel Salu no Banco. Mestre Biu Roque estava assistindo. Mestre Biu Alexandre convidou Mestre Inácio para fazer o Capitão, em uma parte da brincadeira. Cerca de 1.000 pessoas assistindo!

14/12/2008

Almoço na EMAPA com todo o pessoal do Cavalo Marinho.

Preparação para o espetáculo. Teste com microfones de lapela.

Apresentamos "Gaiola de Moscas" em Condado, com quase 1.000 pessoas vendo na praça, emocionante. Os mestres Aguinaldo, Biu Alexandre, Martelo, assistiram.

Depois, teve a Brincadeira do Mestre Araújo, de Pedra de Fogo.

15/12/2008

Ida a Caruaru.

Apresentação do "Gaiola de Moscas" no Teatro João Lyra Filho, na programação do 20º FETEAC (Festival do Teatro do Agreste). Depois teve debate. Recepção muito boa do público.

16/12/2008

Substituição do espetáculo "Donzela Guerreira" pois Alicio se machucou em Condado.

Apresentamos "Gaiola de Moscas" no Teatro João Lyra Filho, na programação do 20º FETEAC (Festival do Teatro do Agreste). Depois teve debate outra vez. Recepção muito boa do público, grande parte já tinha assistido no dia anterior.

17/12/2008

Ida a Recife. Dia de folga. Ficamos na pousada o dia inteiro, saímos à noite em Olinda.

18/12/2008

Apresentamos "Gaiola de Moscas" no Teatro Hermilo Borba Filho, na programação do Conexão Cavalo Marinho. Em seguida, brincadeira da Família Salustiano, na parte externa do teatro.

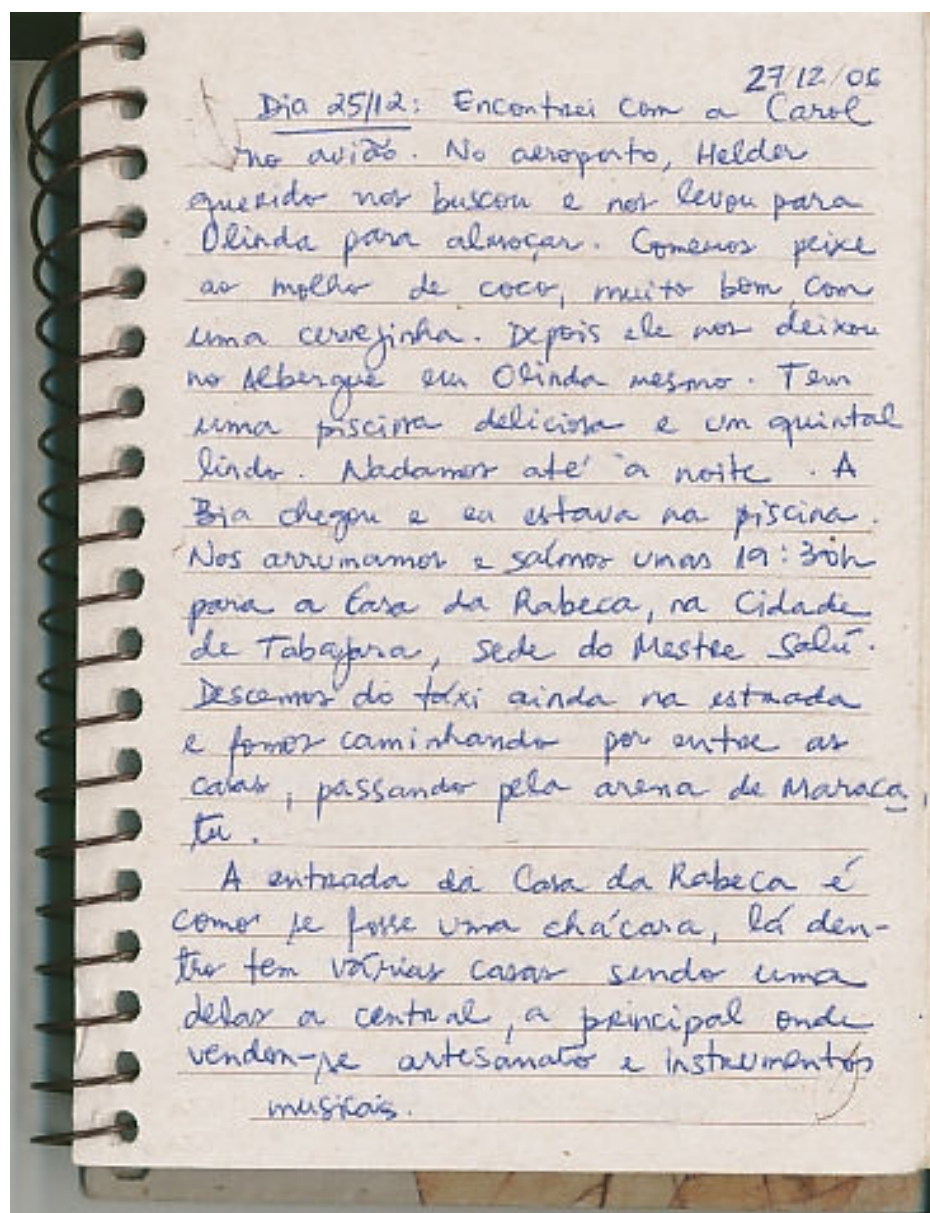
19/12/2008

Volta para Campinas.

ANEXO 2

Exemplo de um dia do Diário de Campo

(1ª Observação de Cavalo Marinho, dia 25/12/2006 - Casa da Rabeca)



25/12/06

Logo de cara já haviam alguns grupos se preparando e começando a "esquentar" a brincadeira com os trupeiros soltos. Bia e Carol me apresentaram Ita, esposa de Agnaldo. Em seguida, me apresentaram Agnaldo (filho de Biv Alexandre) e chegou aparecer também o Seu Martelo, já vestido de Mateus e já de cara preta.

Haviam cerca de 9 Cavalos Marinheiros espalhados pelo lugar. For poucos foram começando a dançar ao mesmo tempo. Bem perto da Casa Principal ficou o de Mestre Sebastião. Logo abaixo o de Mestre Grimaldo e depois de Mestre Inácio. Embaixo de um galpão, um de costas para o outro, bem perto, estavam o de Biv Alexandre e de Biv Roque.

Do lado, Mestre Araújo. Sobrinho, o de Antônio Teller, depois

Mestre Mariano (Mestre Batista) e Mestre Manoel Irineu (Nogueira da Mata).

- 1- Mestre Salu - Cidade de Tibagara
- 2- Mestre Grimaldo -
- 3- Mestre Inácio - Camutanga
- 4- Biv Alexandre - Condado
- 5- Biv Roque - Chã de Esconso
- 6- Mestre Araújo -
- 7- Antônio Teller - Condado
- 8- Mestre Mariano (M. Batista)
- 9- Mestre Manoel Irineu

Durante a noite toda fiquei mais tempo no de Biv Alexandre, onde estava o Seu Martelo fazendo o Mateus. Algumas vezes passei para ver um pouco dos outros CM, mas logo notava a qualidade melhor do de Biv Alexandre.

A primeira coisa que vi foram os trupeiros soltos dos galantes, que na sua maioria eram

novinhos. O Fabinho, que dança no Grupo Grial, tb estava de Galante, mas depois colocou diversas figuras (coisa que ele não fazia antes, segundo o pessoal do Peleja). O Fabinho é de Condado mesmo (acho que é sobrinho de Agnaldo), mas começou a dançar com Maria Paula, no Grial.

Os trupeiros soltos são executados sem roupa característica (Confirmando), e logo após vem o mergulhão.

O banco estava todo igual de camisa amarela florida e chapéu branco - muito bonito. Oabequeiro é de Recife, pois oabequeiro anterior era Antônio Teles, tb de Condado, por que me contaram, que brincou com Biv Alexandre?

e formou o seu próprio CM, fazendo com que Condado agora tenha dois CM.

O Banco se divertia muito durante toda a brincadeira. Parece que um deles tb é de Recife, Osmar (?) que fez o DVD, recentemente. Filma o CM de Condado para vender, segundo Biv Alexandre, na entrevista.

A bebida corria solta pelo banco, auxiliada pela namorada desse cara de Recife, que à toda hora trazia nova bebida para eles. Biv Alexandre na sua entrevista, disse que não gosta disso e que não faz parte do CM.

No mergulhão, o pessoal do Peleja entrou. Estava muito rápido! O banco estava acelerando bastante.

Mas não vi competição entre os brincantes, não vi desafio e sim uma brincadeira mesmo, entre conhecidos. Mesmo a movimentação não estava cheia de acrobacias, saltos, etc. Porém tudo extremamente no tempo, com tamanha aceleração. Um corpo precisa que pontuava cada tempo. Agnaldo tem um corpo durinho, extremamente ágil, mas com movimentos tutor e precisos, sem muito moleza, mas não deixa de ter soltura para o improvisa.

A podesa de mergulhã é pequena, mesmo com muita gente, e acontece bem perto do banco.

Me lembrei que alguém em Campinas havia mesmo comentado que essas coisas de virtuosos acrobatar ~~no~~ mergulhã por era uma pecheteira do pólo do Sudeste, por na brincadeira

deixa mesmo não havia isso. Itei confirmar nas próximas. Então uma cena e outra da brincadeira, muitas vezes entram os galantes com faixas saltos, até começam a próxima parte, e tb algumas vezes o banco com Biv ou com alguém discute sobre a continuidade (vem isso, vem aquilo, etc). Isso acaba fazendo uma pausa na brincadeira e é muito interessante. Claro que evidencia a falta de ensaio (como mencionou Biv Alexandre na entrevista), mas ao mesmo tempo a coisa fica muito real, presente, viva. Há uma certa naturalidade naquilo. Ao mesmo tempo em que as pessoas estão transformadas, em outro estado, p/ brincar, elas não deixam de ser elas mesmas,

e agir conforme o que for preciso. Se fosse o caso de uma apresentação de teatro convencional, por exemplo, ao se esquecer uma coisa, o grupo costuma contornar, em cena, a situação. Já no CM, muitas algumas vezes parou tudo e recombina-se a brincadeira.

O Mateus então e fica realmente o tempo todo, sem arredar o pé. Logo chega Bastião, que vai ajudá-lo tb do início ao fim. Há uma grande cumplicidade entre os dois.

O Bastião que estava pareando com seu Martelo era muito bom, parecia o Bastião que eu havia criado na minha imaginação.

Seu Martelo, nos seus 70 anos, já não aguenta realizar

+ Dança de São Gonçalo - Oito, ois, ois
ou Cabalalalalal...

movimentos muito virtuosos, porém ele mantém-se firme o tempo todo, como poucos que estavam ao redor (outros Mateus). Toda brucha que dá ele tiza onda com alguém do público, como um palhaço mesmo, mais para o grotesco. Os dois protegem a brincadeira, estão o tempo todo antenados para o que está acontecendo, o que tem que acontecer, no que precisam auxiliar. Muitas vezes coreografam na frente, perto do banco, criando o espaço, de um lado para o outro, invertendo as posições, percutindo a bexiga no corpo. → Isso é na +

Quando sai para ver os outros CM, tentei comparar rapidamente os Mateus, vi que o Mateus do Seu Martelo tem um corpo inteiramente presente, mais vivo.

Dois gestos bem característicos:
abaixar o tronco inteiro, reto,
falando em exclamação: "É Parê!"
Outro: peito estufado pra frente,
não apoiando no quadril.

Mateus e Bastião que preparam
o vidro para o Caboclo de Toruká.

O Caboclo é uma coisa muito
bonita! A música "Chuva chovia..."
é linda. Seu Biv demora bastante
nos versos para, ao meu ver,
preparar o campo, o espaço,
o ambiente. São versos lindos
até chegar na parte de "Chuva
chovia", que ele realmente vai
até os vidros p/ começar a
pisar. É impressionante, inde-
pendente de ser truque ou
não, o seu Biv é muito bom
e passa a coisa como verda-
deira. É muito forte quando
ele tira os óculos escuros e
depois, aos poucos, a gola.

Seus olhos passam uma ver-
dade e o seu corpo todo uma
entrega e uma inteireza.

Mateus e Bastião estão o
tempo todo ali olhando todos
os detalhes, arrumam o vidro
a cada vez. São protetores
daquele ambiente, que nesse
momento, torna-se sagrado e
misterioso.

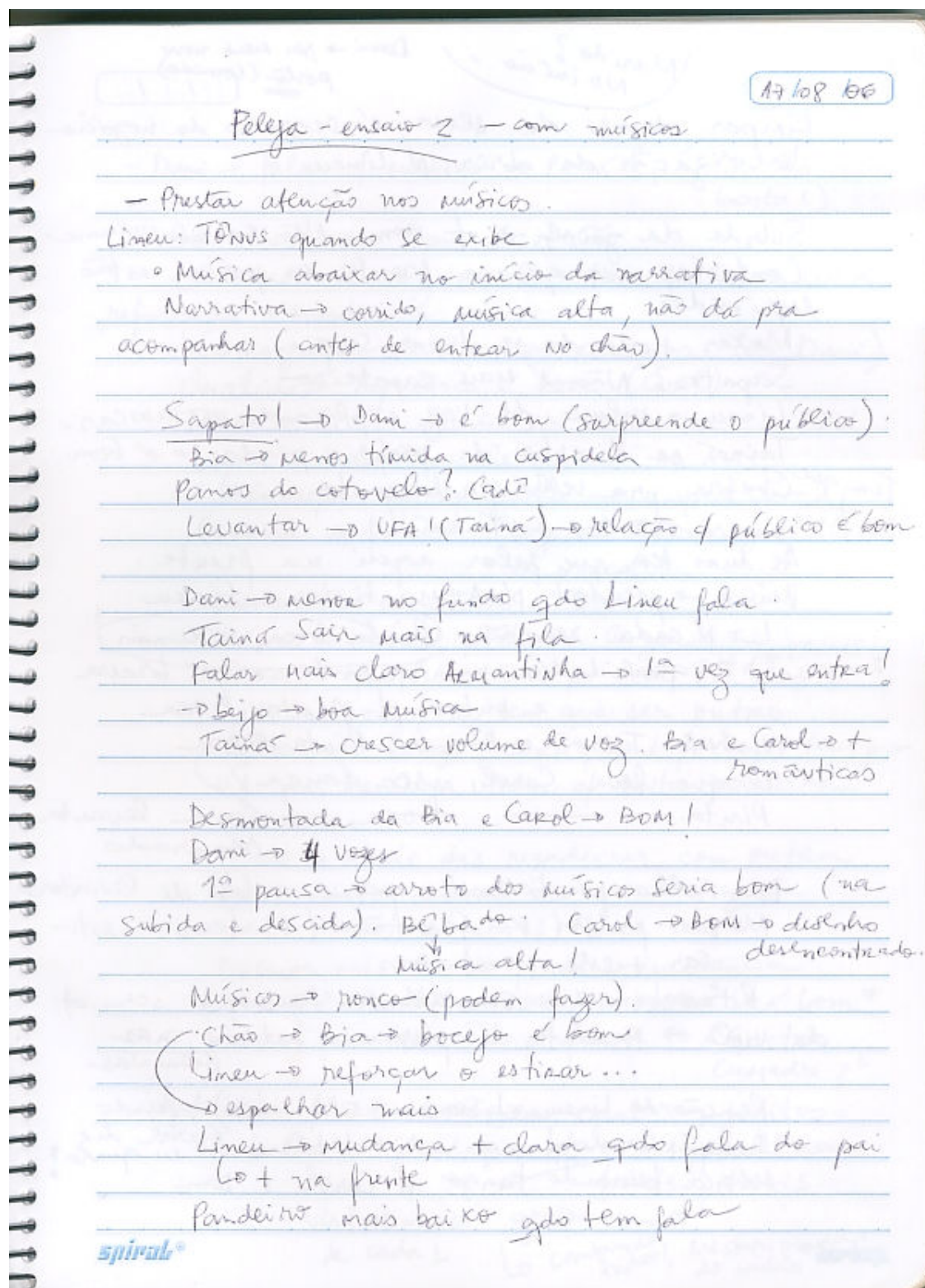
Cego - Fabrinho Bêr - Fabrinho
Bêr - Agnaldo (?).

Roda final com o banco can-
tando, animados até esgotar.

Fomos embora de Caranã e
dormimos no albergue de Olin-
da. ~~de novo.~~

ANEXO 3

Exemplo de Anotações de Ensaio (como Assistente de Direção)



Marelo?
No início

Dani → seu mais novo
posto (comida)

Limpar depois da Alma e segredo do negócio.
Valorização de abrir pl Lineu

Subida da gaiola → ≠ som. Não só no volume.
Controlar avanço na frente do palco, estão
espremidos.

Moscas rodando → tirar saia

Sapatos? Não é mais sapateiro.

Lineu → volume de voz explicando as moscas.

Taina se divertir da própria piada → é bom.

Tem que quebrar pra vestir rabugenta

→ Bia e Taina

As duas tem que falar aqui na frente.

Música → pesada pl Armandinha e Lineu

→ pl cada reação (Pinta boca e demais)

→ 2 qualidades → 1 quando está brava
e outra pl pinta Boca

Vinhetas Taina e Bia do Pinta Boca

O que leva Carol a não dançar?

Pinta ————— Boca → saia levanta
separado

Dani olhar por baixo da perna antes de levantar

Músicos podem ser Capitão q Mateus → esti-
car + esse momento.

Ritmo bom mas simplicidade tem que ser +
da Viola → momento de passar o batom nas
meninas

Reação do Lineu q som → OPA! (ex) quando
→ Reação Carol pl paga adiantado! Carol diz
eu quero!
Música beirando tango pl Carol e Dani

Dani → falar c/ músicos → Perac! (Não dá nem basta!)

Bom olhada do Dani de fésão.

Qualidade de voz Carol → tem que dar uma reforçada → manter o ar.

Coreografar saída das meninas. (do Dani)

Qualidade hipnótica é boa (Carol)

Taina e Bia → quase se beijar e ... OPA!

Lineu → trabalhar ele vendo os dois.

↳ Começar antes, frases → impulso

Corrida → frases. "Hoje vai dar briga!" "Onde?"
"Na praça"

Mergulhão → pausa é boa.

Música → crescer p/ algum lugar

Faca → que hora vai p/ mãos? ^{mulheres} trazerem?

Grito → bom, mas tem que ser outro.

Chão → + longo, coração + forte, + tempo
↳ 1 das meninas virem c/ tinta vermelha nos dois.

Dani → atrás das rezadeiras, com outra

Lineu → cantar e bom e figura.

mãos na faca(?) tb.

Ensaio música de final → incêndio

Lineu → "amanhã é você que morre" → é bom

Frases quando vêm p/ frente → "Gostou Curadrez?"

Música final → músicas cantarem juntos.

Trabalhar agradecimento → 1 por 1 na frente, depois

virtuosinho
de cada 1.

grupo todo.

↳ cantando tudo! mesma música do início.

ANEXO 4

Carta e artigo de uma espectadora (Doutorado na Unesp, em Estudos Literários, estuda Mia Couto), após ter assistido "Gaiola De Moscas"

a) Carta ao Grupo Peleja

Araraquara, 24 de maio de 2007.

Carol, Lineu, Ana Cristina e demais pelejadores,

Agora são 21h45 desta 5ª. feira. Acabo de chegar em casa, e não resisti: resolvi contar pra vocês a história do espetáculo que eu assisti hoje; acho que vocês nunca estarão do lado de cá do palco, para vê-lo como eu vi (e escrevo também para não perdê-lo, para não perdê-los).

Enquanto escrevo isto, ainda ouço a música final, os aplausos, as vozes cantantes... É, a arte de vocês é forte e dura para além do tempo do espetáculo, acompanha a gente como se nunca mais fosse despegar do corpo.

A primeira impressão que tive, no início da peça, foi engraçada – pensei: puxa, mas eles eram tão quietinhos à tarde, quando a gente conversou no camarim! rs... Grata surpresa: vocês trouxeram para o palco uma energia e uma alegria que eu não suspeitava, e que acho que compõem a magia de estar no palco (digo magia à falta de outra palavra, mas sei bem que o que vocês nos trouxeram é fruto de árduo trabalho, de muita pesquisa e de todo um jogo – imagino eu – de erros e acertos até se encontrar a expressão ideal, o gesto exato para o que se queira dizer).

No começo, tudo é muito divertido: a gente, na platéia, vive com vocês uma brincadeira que começa muito leve, muito solta. Depois, entra a história.

Eu já conhecia bem o conto do Mia, não porque o tivesse lido há muito tempo, não; até agora, não vi nenhum trabalho sobre esse conto específico; os **Contos do nascer da terra**, que eu saiba, não foram alvos (eu poderia dizer vítimas) de nenhum estudo acadêmico específico. Li o conto dias antes, e o reli algumas vezes, e o copiei, também, para enviar aos amigos daqui que também estudam literatura, junto com a chamada para que viessem ver a peça de vocês (quando a gente copia um texto, fica íntima dele, atenta para os detalhes, para as vírgulas exatas; a gente o reescreve e ele passa a ser um pouco da gente mesma; isso cria uma certa intimidade).

Então – começou a história. E imediatamente a gente se vê na feira, no meio dos mascates, dos vendedores, do barulho, do burburinho; vocês trazem pra gente as cores, as frutas, o sabor tão popular das feiras de rua. Aí aparece o Zuzé e as suas bisgas, e as outras todas bisgas (passa um pensamento: mas eles vão dançar em cima dessa cusparada toda? rs...). A gente quase fica com pena do rapaz da platéia, acha mesmo que ele vai ser brindado com uma boa cuspidela (eca!) no sapato! Em seguida, a gente se dá conta do que está acontecendo com a personagem: é um homem que vive de nadas, de cuspes. E aquilo deixa de ser brincadeira e a gente fica, então, muito triste. Eu, pelo menos, fiquei (e nisso, nos sentimentos que a gente vai sentindo aqui do outro lado, eu só posso responder por mim mesma).

No decorrer do espetáculo, a gente se embriaga com o Zuzé (e a gestualidade de vocês aqui é impressionante, a gente cambaleia junto, mesmo, a gente fica tonta); depois a gente imagina os outros trabalhos dele, todos feitos de nadas; a gente ri, depois, da descoberta, do negócio das moscas. A gente ri das mosquinhas, tão individualizadas, cada uma com a sua função – coisa que nem o Mia teria imaginado; a gente ri de tão triste que é aquilo tudo.

Então entra em cena o Julbernardo, que nos parece ótimo: sedutor, ele parece um bom vendedor do seu produto. Ele, porém, não vive de nadas: vive dos sonhos de amor, vive dos desejos femininos (não há mulher que pinte a boca sem desejar, no íntimo, que alguém lhe tire o batom!). Então, a gente sonha junto com a Armantinha. Ela sonha com o amor na sua forma mais doce, mais romântica; quase parece estranho que o romantismo possa resistir no meio de tanta penúria. Mas ele resiste - é isso que o Mia nos conta, e que vocês contam tão bem.

Depois, a gente participa da luta entre o Zuzé e o Julbernardo; quem leu o conto até sabe o desfecho da briga, mas nunca sabe quando ele vai acontecer: os golpes se multiplicam, os corpos se desmontam pra lá, pra cá, numa luta muito viva e intensa (meninos, esta cena é linda). E, quando eles caem, lenta e lindamente, a gente cai junto. E espera. O Zuzé levanta, as mosquinhas delatam para ele sua própria morte – é bizarro, justamente como no conto. Para além do texto, a gente vela o corpo. E depois desperta, comovida, num misto de tristeza e alegria. E aplaude vocês, muito merecidamente!

Minha relação com os textos do Mia Couto vem acontecendo há um bom tempo, e há momentos (cada vez mais raros) em que ela se dá tal como na primeira vez que o li; e aquilo me pegou de um tal jeito que eu não sei explicar o que foi que aconteceu ali; sei que eu nunca mais consegui me desenredar daquilo (e isso mudou a minha vida, os meus planos, a minha carreira). Era um poema, curiosamente – trata-se de um dos primeiros escritos, depois ele dedicou-se somente à produção de narrativas, na qual ele se tornou um mestre, mas sem nunca largar a “mala da poesia”, como ele mesmo diz.

Algumas pessoas me perguntam, ao longo destes meus dez anos de leitura dos textos do Mia, porque é que eu os escolhi como objeto de estudo. Minha resposta soa sempre, pra mim, algo leviana, porque, como pesquisadora e estudiosa da literatura, eu deveria ter argumentos mais técnicos para explicar o trabalho dele – e até os tenho – mas a primeira resposta me vem sempre do coração, da primeira leitura daquele poema: “é porque é bonito demais”.

Assim, fico muito grata, mesmo, não só pela generosidade de vocês em ceder algum tempo para a nossa conversa e pela amabilidade e atenção com que fui recebida, mas – e muito mais ainda – por este espetáculo intenso que vocês trouxeram, e que me remeteu novamente para o instante daquela emoção primeira. A vocês, a minha gratidão e o meu aplauso.

Beijos a todos, da Ana Cláudia.

PS: Segue, abaixo, o poema de que lhes falei.

Protesto contra a lentidão das fontes - Mia Couto (Agosto 1984)

*vazaram-se as luas da savana
magras ossadas entornaram-se
dos corpos para o chão
ajoelharam-se os bois
exaustos de carregarem o sol*

*escureceram as horas
nomeadas pela fome
extinguiu-se o sangue da terra
esvaiu-se o leite
num coágulo de saudade*

*agora
restam troncos
sustendo gemidos
planícies caiadas de cinza branca
ruínas da terra
agarrando-se aos olhos*

*restam
mães oblíquas
sonhando migalhas
mendigando crenças
para salvar os filhos
já quase terrestres*

*quem protege
estes meninos
feitos da carne da chuva que faltou?
que casa
lhes havemos de dar?
Quem
lhes perfumará as noites
e lhes restituirá a infância mutilada?*

*amanhã
quando se desenterrarem os cântaros do céu
regressará o rumor
das aves roçando a lua
e as cigarras
espalharão o seu canto na distância*

*mas
dos meninos
talhados a golpes de poeira
quantos restarão
para saudar o rubor dos frutos?*

COUTO, Mia. Protesto contra a lentidão das fontes. In: MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. **Antologia da nova poesia moçambicana**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1993.

b) Artigo

“Gaiola de moscas”, de Mia Couto: entre o literário e o dramático

Ana Cláudia da Silva

Resumo: A presença do mundo da oralidade na escrita de Mia Couto tem sido um dos fatores mais abordados pela fortuna crítica do autor. Este estudo tem por objetivo investigar o percurso contrário: no teatro, o texto retorna, inserido em uma nova estética, à oralidade. O conto “Gaiola de moscas”, que integra a coletânea **Contos do nascer da terra**¹, foi representado cenicamente pelo Grupo Peleja, cujo trabalho artístico inclui a pesquisa sobre o Cavalo-Marinheiro, dança folclórica do interior de Pernambuco. A reunião de elementos da cultura popular brasileira, expressos pela dança, e da realidade moçambicana, representados no texto literário de Mia Couto, resultou num espetáculo belo, alegre e comovente que tem encantado as platéias do estado de São Paulo. A transposição do texto literário para o teatro tem sido uma das preocupações do autor, conforme declaração feita por ocasião do recebimento do Prêmio União Latina de Literaturas Românicas, em abril de 2007. Assim, a investigação da adaptação teatral realizada pelo Grupo Peleja no Brasil pode abrir caminhos para a divulgação da obra coutiana junto a um público que se encontra, por vezes, fora do alcance do texto literário.

Palavras-chave: Literatura moçambicana; teatro contemporâneo; Mia Couto.

O Sesc Araraquara trouxe a público, em maio de 2007, a encenação “Gaiola de moscas”, do Grupo Peleja, em adaptação do conto homônimo de Mia Couto¹. Na peça, confluem as pesquisas realizadas pelo grupo de atores sobre o Cavalo Marinho, uma brincadeira popular que tem lugar na cidade de Condado, ao norte de Pernambuco. O conto aborda um episódio situado no sertão moçambicano, do qual participam três personagens: Zuzé Bisgate, sua esposa Armantinha e Julbernardo. Zuzé ganha a vida como biscateiro; em seu sobrenome, Bisgate, estão imbricados a sua função e o material com que trabalha: “bisgas”, ou seja, cuspes. Zuzé vende salivas para lustrar os sapatos dos moradores do povoado. Com o tempo, porém, torna-se alcoólatra e isso afeta sua produção. Zuzé, então, descobre outra ocupação: a de vendedor de moscas, que o cliente deveria criar com desvelo, a fim de que os insetos lhe enfeitassem o funeral. Certo dia, chega ao povoado Julbernardo, cujo trabalho era o de pintar a boca das mulheres. Armantinha se atíça e vai à sua banca encomendar pintura. Zuzé, enciumado, ataca Julbernardo e, na briga, é esfaqueado e morre.

O que salta aos olhos, na primeira leitura, é o insólito das ocupações profissionais das personagens, que são o tema do conto. Trata-se de funções inventadas a partir de nada; pode-se dizer que as personagens procuram extrair o seu sustento da mais absoluta penúria. João Carlos Colaço, ao fazer um balanço das políticas de trabalho em Moçambique, sugere que o fracasso das políticas trabalhistas tanto coloniais quanto socialistas reside na recusa de um modo de vida próprio das comunidades tradicionais, nas quais “trabalhar não significava ter ‘emprego’ [...] significava, acima de tudo, desenvolver uma atividade que garantisse a sobrevivência e a reprodução dos vínculos, dos valores e das crenças que garantiam a coesão do grupo”². Ao contrário disso, tanto no sistema colonial quanto no regime socialista que o substituiu, o trabalho foi tornado obrigatório, gerenciado pelo Estado; até mesmo as associações sindicais nasceram

atreladas ao Estado, com a função de amenizar os conflitos de classe, destituídas de poder representativo e de reivindicação³. O trabalho concebido como emprego passou, então, a ser considerado um meio privilegiado de modernização do país.

Com relação à empregabilidade, dados de um relatório de 2005 da Organização dos Trabalhadores de Moçambique (OTM), que reúne catorze sindicatos trabalhistas, apontam um índice de 60% de desemprego no país, incluídos nesse percentual os trabalhadores ligados à economia informal. Apesar dos resultados positivos que o país vem alcançando nos últimos anos nos setores da educação, da saúde e de infraestrutura, há ainda um contingente de 54% dos moçambicanos vivendo abaixo da linha de pobreza absoluta, com um rendimento inferior a um dólar por mês⁴.

Inexiste no país, segundo o relatório da OTM, uma política de emprego estruturada, bem como programas de assistência financeira e social ao desempregado, o que agrava a situação. Embora a economia informal tenha uma participação importante no crescimento do país, não há dados estatísticos sobre ela. A literatura, entretanto, registra essa situação e a recria, transformando a miséria em motor da criatividade humana. Assim, a situação geral que nos apresenta o conto de Mia Couto torna-se familiar ao leitor brasileiro, que presencia também em nossa sociedade uma dificuldade muito grande de inserção no mundo do trabalho, tanto nas zonas urbanas quanto nas rurais. Ana Cristina Colla, diretora do espetáculo "Gaiola de moscas", ao falar sobre o trabalho dos integrantes do Grupo Peleja, afirmara: "Eu acho que o conto já tem uma transposição direta pra Brasil [...], porque é um universo muito parecido, também, com o da brincadeira"⁵. Daí nasceu a idéia de uma colagem - como ela mesma nomeia o processo adaptativo⁶ - que resultou no espetáculo. As semelhanças entre o trabalho realizado pelo Peleja e o universo literário de Mia Couto são muitas, tal como relatam seus atores-dançarinos:

A aproximação do universo deste conto [...] com o que a gente vê em Pernambuco [...] vem de um universo fantástico. Quem faz o Cavalo Marinho são os cortadores de cana e as pessoas que trabalham na feira; são pessoas muito pobres, donas de uma cultura que é muito rica; é uma parte da população bem marginalizada, de uma cidade muito pequena que se chama Condado [...]. As pessoas que fazem o Cavalo Marinho são, na maioria, analfabetas; os mestres que detêm esse conhecimento muito profundo [...] são pessoas muito pobres, sem dentes, que vivem um cotidiano muito duro e, ao mesmo tempo, fazem essa manifestação [...] que tem uma força muito grande e um lirismo muito bonito.

A morte, também, é muito presente: lá em Moçambique, por causa da guerra; em Condado, a morte vem da pobreza e de morte matada - de brigas com facas; as pessoas andam com peixeiras... Há também a questão da cor: andando na cidade de Condado, nós somos estranhos, porque a maioria da população ou é negra, ou cabocla; nós, para eles, somos brancos como o povo da televisão, que é muito diferente deles.

Nós começamos, então, a ver que há uma relação entre esse mundo e a história de vender cuspe, que é mesmo uma escassez, da qual sai uma atividade muito criativa, muito viva. Isso que a gente vê na cena, na manifestação popular, o Mia Couto tira das palavras, tal como o Guimarães Rosa faz.⁷

Nesta declaração estão presentes alguns elementos constantes na crítica coutiana: a idéia de que há um universo fantástico subjacente às criações; a presença de uma população marginalizada e desprovida de condições básicas de subsistência, que se aproxima do perfil das personagens coutianas; a presença dos mestres, mais velhos, a transmitir pela oralidade e pela experiência toda uma cultura que subsiste na manifestação festiva; uma sociedade composta, majoritariamente, de negros e mestiços;

a arte que nasce da escassez quase absoluta de recursos; a aproximação com o universo cultural de Guimarães Rosa.

Essa reunião de elementos da cultura popular brasileira, expressos na brincadeira do Cavalo Marinho, e da realidade moçambicana, representados no texto literário de Mia Couto, resultou num espetáculo belo, alegre e comovente que tem encantado as platéias do estado de São Paulo. Na origem da montagem teatral está a experiência de leitura de Ana Cristina Colla, que afirma: "Descobrir Mia Couto pra mim foi uma 'experiência dos sentidos'. [...] É tão cênico e rico em cores, gestos, suores, que não resisti à tentação de encená-lo"⁸.

Não são apenas esses elementos, entretanto, que sugerem uma grande adaptabilidade do texto coutiano para o teatro. Sábato Magaldi lembra que os elementos essenciais do teatro são o ator, o texto e o público e o veículo para a comunicação entre o primeiro e o terceiro é o diálogo⁹. Nas narrativas de Mia Couto, os diálogos ganham destaque: eles aparecem, seja nos contos ou nos romances, sempre grafados em itálico e, na sua maioria, destacados como parágrafos independentes, antecidos de travessão.

Os itálicos e a pontuação não comparecem na sua escrita apenas para distinguirem a palavra falada do corpo do texto, mas também para dar-lhe relevo, destacando a sua importância - afinal, é no mundo da oralidade africana que Mia Couto recolhe os elementos para as suas composições.

Todos os diálogos do conto "Gaiola de moscas" foram mantidos no roteiro da adaptação teatral, evidenciando um empenho em preservar o texto original. Estes aparecem muitas vezes desdobrados e encenados por várias personagens. O conto conta com um narrador e quatro personagens individualizadas e nomeadas (Zuzé Bisgate, Armantinha, o cliente Chico Médio e Julbernardo, o pinta-bocas), além de três grupos de personagens, sem número definido - os clientes de Zuzé, que, "fosse da saliva, fosse da conversa ele lustrava"¹⁰, se enfileiravam frente à banca do engraxate; um grupo de personagens que adverte Zuzé sobre os anseios de Armantinha, ávida de outros beijos que não os de seu marido e a gente ("metade do povoado"¹¹) que se aglomerava diante da banca de Julbernardo para apreciar sua arte de pintar as bocas das mulheres. O texto adaptado pelo Grupo Peleja, por sua vez, apresenta dezoito personagens, interpretados pelo grupo de cinco atores-dançarinos. Dentre essas, contamos o desdobramento do narrador em cinco narradores que se alternam; a presença de Zuzé Bisgate e Armantinha, que também se desdobra em três personagens (Armantinha 1, Armantinha 2 e Armantinha 3), unificadas, no final, em apenas uma; três moscas que cantam, desmaiam e rezam, valorizando o negócio do vendedor de moscas; uma velha, cliente de Zuzé; duas garotas-propaganda que anunciam a chegada de Julbernardo; o próprio Julbernardo e duas vizinhas, que atacam a discórdia entre ele e Zuzé Bisgate.

Percebemos, na adaptação do conto para o teatro, a transformação do narrador em personagens que ora narram, dirigindo-se ao público como contadores da história, transmutando, assim, o sumário narrativo em cena dramática; estes narradores também interagem e dialogam com as outras personagens, cumprindo as funções atribuídas, no conto, aos grupos de personagens que representam o povo.

Outras mudanças em relação ao texto original são também significativas. O triplo desdobramento da Armantinha, no início da peça, constitui uma alteração importante, visto que confere à personagem feminina maior destaque. Nesse sentido, temos também a substituição do cliente Chico Médio, do conto, pela velha, na adaptação teatral. Assim, enquanto o leitor encontra uma preponderância de personagens

masculinas no conto, o espectador se depara com um grupo maior de atrizes-dançarinas no espetáculo.

A transposição do texto literário para o teatro tem sido uma das preocupações do autor, conforme declaração feita por ocasião do recebimento do Prêmio União Latina de Literaturas Românicas, em abril de 2007: "Eu gostaria muito que se considerasse que Moçambique é um país que tem diversos espaços lingüísticos e que [...] a minha obra poderia ser traduzida [...] para as línguas originais de Moçambique, que ela pudesse ser convertida em teatro¹²". Assim, a investigação da adaptação teatral realizada pelo Grupo Peleja no Brasil pode abrir caminhos para a divulgação da obra cutiana junto a um público que se encontra, por vezes, fora do alcance do texto literário, cumprindo não apenas o desejo de seu autor, mas também a função humanizadora da literatura que, segundo Antonio Candido, é um direito inalienável de todo cidadão¹³.

Referências Bibliográficas:

BARRETO, T.; LARANJEIRA, C.; BRUSANTIN, B. Entrevista. [mai. 2007].

Entrevistadora: Ana Cláudia da Silva. Araraquara, 14 ago. 2007. 1 cartão USB (49 min.). Texto não publicado.

CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: Vários escritos. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas cidades, 1995.

COLAÇO, J. C. Trabalho como política em Moçambique: do período colonial ao regime socialista. In: FRY, Peter (Org.). Moçambique: ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001. pp. 91-108.

COLLA, A. C. Entrevista [ago. 2006]. Entrevistadora: Joana Abreu Pereira de Oliveira. In: OLIVEIRA, J. A. P. Catirina, o boi e sua vizinhança: elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator. 2006. pp. 191-195. Dissertação (Mestrado em Arte). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

_____. "Gaiola de moscas" [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por em 29 mai. 2007. COUTO, Mia. Contos do nascer da terra. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. Entrevista [abr. 2007]. Entrevistadora: Adriana Brandão. Disponível em . Acesso em: 03. mai. 2007. GRUPO PELEJA. "Gaiola de moscas": proposta do Grupo Peleja de adaptação para encenação do conto "Gaiola de moscas" de autoria de Mia Couto. Campinas [2005?]. Texto não publicado, gentilmente cedido por Ana Caldas Lewinsohn.

MAGALDI, S. Iniciação ao teatro. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

ORGANIZAÇÃO DOS TRABALHADORES DE MOÇAMBIQUE. Relatório Nacional. Maputo, 2005. 13 p. Disponível em . Acesso em 16.10.2007.

Notas:

1 COUTO, 1997.

2 COLAÇO, 2002, p. 92.

3 Idem, ibidem, p. 105.

4 OTM, 2005, p. 4.

- 5 COLLA, 2006.
- 6 Idem, ibidem.
- 7 BARRETO et al., 2007.
- 8 COLLA, 2007.
- 9 MAGALDI, 2004, p. 16.
- 10 COUTO, 1997, p. 148.
- 11 COUTO, 1997, p. 150.
- 12 COUTO, 2007.
- 13 CANDIDO, 1995.

(Artigo disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=883>)

ANEXO 5

Transcrição Integral do Conto "A Gaiola De Moscas", de Mia Couto (1997)

A Gaiola de Moscas

Zuzé Bisgate. Logo na entrada do mercado, bem por baixo da grande pahama se erguia sua banca. Quando a manhã já estava em cima, Zuzé Bisgate assentava os negócios. O que ele fazia? Alugava bisga, vendia o cuspo dele. A saliva de Zuzé tinha propriedades de lustrar sapatos.

- É melhor que graxa, enquanto graxa nem há.

Além disso, o preço dele era mais favorável. Cada cuspidela saía a trezentos, incluindo o lustro. Maneira como ele procedia era a seguinte: o cliente tirava o sapato e colocava o pé empegado em cima de uma fogueirita. O pé ficava ali apanhando uns fumos para purificar dos insectos infecciosos. Zuzé Bisgate pegava o sapato e cuspiu umas tantas vezes sobre ele. Cada cuspidela contava na conta. Passava o lustro com uma pano amarrado no próprio cotovelo:

- Dessa maneira a minha saliva me volta no corpo. É que não é um cuspe qualquer, um produto industrial desses. Não, isto é uma saliva bastantíssima especial, foi-me emprestada por Deus, digamos foi um pequeno projecto de apoio ao sector informal. É que Deus conhece-me bem, pá. Eu sou um gajo com bons contactos lá em cima.

Os clientes não se faziam enrugados. Às vezes até abichavam frente a banca dele. Fosse da saliva, fosse da conversa que ele lustrava. Verdade era que o negócio de Zuzé corria em bom caudal.

Quem não se dava com os cuspes dele era sua mulher Armantinha. *Não se pode beijar aquela boca engraxadora dele*, se lamentava. *Prefiro beijar uma bota velha*, concluía. *Ou lambar uma caixa de graxa.*

Armantinha sonhava para saltar frustração. Um dia, qualquer dia, haveria de beijar e se beijada. Sonhava e ressonhava. Lhe apetecia um beijo, água fazendo crescer outra água na boca. Lhe apetecia como um cacto sonha a nuvem. Como a ostra ela morria em segredo, como a pérola seu sonho se fabricavam nos recônditos.

Avisaram o marido. Armantinha está sonhando longe demais. O homem respondeu em variações. *Beijo é coisa de branco, quem se importa? E depois, minha*

boca cheira a coisa falecida. Quem se aflige com matéria morta? Só os da cidade. Nós, daqui, sabemos bem: é do podre que a terra se alimenta.

Acontece que Zuzé Bisgate se foi metendo nos corpos, garrafas, garrafões. Tudo servia de liquido, Zuzé destilava até pedra. De toda substância se pode espremer um alcoolzinho, dizia. Mais e mais ele desleixava a caixa de cuspos e lustros. Até que os clientes reclamaram: a saliva de Zuzé está ganhando ácidos, aquilo é bom para desentupir as pias. E temendo pelos sapatos os demais se evitavam de freqüentar a tenda banhada pela grande pahama.

Até Chico Médio, homem sempre calado, reclamou que a saliva dele lhe fez murchar os atacadores, pareciam agora cobras sem esqueleto vertebral. Pouco a pouco Zuzé perdeu toda a clientela e o negócio das salivas fechou.

Se decidiu então a mudar de ramo. Recordou de seu pai a máxima: a alma é o segredo de um negócio. Alma, era isso que se necessitava. E assim ele imaginou um outro negócio. E agora quem o vê, nos actuais dias, constata a banca com sua nova aparência. E Zuzé mais seu novo posto. Seu labor é um quase nada, coisa para inglês não ver.

Ali na fachada, arregaça as calças, com cuidado para não as desvincar. Sempre com desvelo de burocrata, desembulha um volume retirado das entranhas de sua banca: uma gaiola forrada a rede fina. Dentro voam moscas. Pois é o que ele vende: moscardos. Matéria viva e mais que viva – vital para o mortal cidadão. Pois, diz o Bisgate, cada um deve tratar as moscas que, depois de mortos, nos visitarão o túmulo.

- São os nossos últimos acompanhantes...

A pessoa passa por ali, se debruça sobre o vendedor e escolhe as voadoras bestas, as mais coloridas que engalanarão o funeral:

- Esta há-de ficar bem mesmo na sua cerimônia.

Ele convida o hesitante cliente a ir à banca ao lado, a banca da Dona Cantarinha. Para lavar as moscas, explica.

- Lavar as moscas?

- Sim, é lavagem a seco.

Armantina cada vez mais se distancia daquela loucura. O marido se apronta é para grandes descansãos.

- Ai nosso Senhor Jesus Cristo! Você, homem, você vende alguma coisa?

- Faça as contas, mulher.

- *Que contas? Que contas se pode fazer sem números?*

- *Ainda hoje vendi uma manada de moscas a esse tipo novo que chegou à aldeia.*

- *Qual que chegou?*

- *Esse gajo que ontou banca lá nas traseiras do bazar. Uma banca que até mete as graças, chama-se "Pinta-Boca".*

- *O homem se chama Pinta-Boca?*

- *Qual o homem! A banca se chama.*

Armantinha se inflama logo de sonho. Já a boca dela se liquefaz. Sua boca pedia pintura como a cabeça lhe requeria sonho. E, logo nessa manhã, ela ronda a nova tenda, se apresenta ao novo vendedor. Ele se declina:

- *Sou Julbernardo, venho de lá, da cidade.*

Banca Pinta-Boca. O nome faz jus. Na prateleira ele tem uma meia dúzia de bâtons com outras tantas cores. As mulheres se chegam e estendem os lábios. Ele Julbernardo pede que escolham a coloração. Moda as brancas, vermelhudas das beijas. Uma pintadela 250 meticais.

Armantinha, já devidamente apresentada, ganha coragem e encomenda uma coroladela.

- *Aqui, se paga em adiantado.*

Ela retirou as notas encarquilhadas do soutien. Vasculhou as largas mamas a procura dos papéis. Tinha seios tão grandes que nem conseguia cruzar os braços.

- *Está aqui seu dinheiro.*

- *Não chega nem basta. Essa tabuleta do preço era na semana passada. Agora é 250 um lábio.*

- *Um lábio?*

- *Se for o de cima, o de baixo custa mais caro. Por causa que é maior.*

- *Estou fracassada com você, Julbernardo. Vá, pinte o de cima, amanhã venho pintar o de baixo.*

Julbernardo pegou no bâton com habilidade de artista. Aquilo era obra para ser vista. Metade do povoado vinha assistir às pinturas. A gente seguia caladinha, aquilo era cena à prova de fala. Julbernardo metia um avental, ordenava à cliente que sentasse no tronco cortado do canhoeiro.

Armantinha obedecia ao ritual. Sentada, ergueu o rosto. Fechou os olhos, compenetrada em si. O pintador limpou as mãos no avental. Se debruçou sobre a tela

vivia e fez rodar o bâton no ar antes de riscar a carne da cliente. Sentada no improvisado banco Armantina deu largas ao sonho. O bâton acariciava seu lábio e tornava seu corpo misteriosamente leve, como se naquele toque se anulasse todo o peso dela.

Sonhava Armantina e o sonho dela se apoderava. Nesse devaneio o bâton se convertia em corpo e já Julbernardo se inclinava todo sobre ela e os lábios dele pousavam sobre a boca dela, trocando húmidas ternuras. Mundo e sonho se misturavam, os gritos da multidão ecoavam na gruta que era sua boca e, de repente, a voz raivosa de Zuzé também lhe esvoaça na cabeça.

E eis que Armantina abre os olhos e ali, bem a sua frente, o seu marido se engalfinhava com Julbernardo. E murro e grito, com a gentilha rodopiando em volta. De repente, já um deles se apresenta de desbotar vermelhos. Os dois se misturam e uma faca rebrilha na mão de Zuzé. Depois, num sacão, se separam os dois corpos. Estão ambos ensanguentados. Julbernardo com o avental ensopado de vermelho dá dois passos e cai redondo. Num instante, uma multidão de moscas se avizinha. Zuzé, vitorioso, aponta a mulher:

- Vê? Vê as moscas que vendi a esse cabrão?

Mas as moscas, em lugar de escolherem o tombado Julbernardo, cicundam a cabeça de Zuzé. Alarmado, ele enxota-as. Em vão: já a moscardaria lhe pausa, vira e revira. Então, Zuzé Bisgate desce dos seus próprios joelhos e se derrama em pleno chão. O sangue se vê brotar de seu peito. Julbernardo desperta e se ergue, ante o espanto geral. Com mão corrige a mancha vermelha com que o bâton esmagado enchera o seu branco avental.

*As coisas não querem mais ser vistas
por pessoas
razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul -
Que nem uma criança que olha de ave.*

(Manoel de Barros)