

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

CAMPUS SÃO PAULO

WELLINGTON CANDIDO SILVEIRA

VAI GRAXA, SEU ADENOR?:

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO COM
MÁSCARA BRASILEIRA

São Paulo

2025

WELLINGTON CANDIDO SILVEIRA

VAI GRAXA, SEU ADENOR?:

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO COM
MÁSCARA BRASILEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Arte-Teatro, da Universidade Estadual Paulista – Campus São Paulo - Instituto de Artes da UNESP, como requisito para a Obtenção do grau de Licenciado em Artes-Teatro.

Orientadora: Prof^a Dr^a Yaskara Donizeti Manzini.

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S587v Silveira, Wellington Candido, 1992-

Vai graxa, Seu Adenor? : reflexões sobre o processo de criação com máscara brasileira. / Wellington Candido Silveira. – São Paulo, 2025.
45 f. : il. + anexos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Yaskara Donizeti Manzini.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Artes cênicas. 2. Teatro. 3. Máscaras. 4. Brasil - Cultura popular. I. Manzini, Yaskara Donizeti. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

WELLINGTON CANDIDO SILVEIRA

VAI GRAXA, SEU ADENOR?:

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO COM
MÁSCARA BRASILEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Arte-Teatro, da Universidade Estadual Paulista – Campus São Paulo - Instituto de Artes da UNESP, como requisito para a Obtenção do grau de Licenciado em Artes.

São Paulo, 19 de Novembro de 2025

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Yaskara Donizeti Manzini

UNESP – Instituto de Artes – Campus São Paulo

Profª Mª Gisele Petty

UNESP – Instituto de Artes – Campus São Paulo

Dedico este trabalho aos meus sobrinhos Brayan,
Kauan e Laura, que me fazem querer sonhar um
mundo melhor todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Este é uma pesquisa que nasceu com muitas mãos, foram diversas as pessoas que fizeram dela uma possibilidade de existir no mundo. Deixo aqui os meus agradecimentos á elas.

A professora e artista Cuca Bolaffi, minha mestra com quem iniciei essa pesquisa, seus ensinamentos serão ecos que irão reverberar em meu fazer pelo longo da vida.

Aos meus companheiros de pesquisas do núcleo de máscaras teatrais, o Povo da Máscara, com quem compartilhei aprendizados e reflexões sobre nosso fazer artístico e sobre a vida.

Ao mestre de cavalo marinho Aguinaldo Roberto, por compartilhar seus saberes preciosos dessa cultura popular tão rica do nosso país.

Ao professor Vinicius Torres Machado que abriu as portas da universidade para levar a pesquisa e desenvolvê-la dentro da universidade, contribuindo também com suas orientações e provocações.

Ao meus companheiros do Ziriguidum Coletivo, Cristian Montini e Elves Ferreira, por toparem essa jornada de tornar vivo o espetáculo "Vai graxa, Seu Adenor?". A vocês, minha eterna admiração, respeito e gratidão.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo realizar análises e apontamentos sobre os elementos que compõem o processo de criação do espetáculo "Vai graxa, Seu Adenor?" do Ziriguidum Coletivo, destacando o seu desenvolvimento que partiu de expressões culturais brasileiras e afro-brasileiras, como as máscaras do cavalo marinho e o samba, atrelado as performances dos engraxates ambulantes, que utilizavam das suas ferramentas de trabalho para gerar sons, ritmos musicais, letras de samba, rodas de tiriricas e atrair clientes. Para a organizar a análise, foram utilizados textos teóricos sobre os temas, modos de pesquisa e criação presentes na obra, bem como teses acadêmicas e documentários. A figura do engraxate ambulante é uma personagem central, carregando seus dilemas sociais, como a falta de trabalho formal, o ambiente urbano caótico e as violências sofridas por ambulantes que transitam diariamente pela rua, espaço de disputas e resistências. O espetáculo se utiliza do teatro de formas animadas, da musicalidade do samba e de corporeidades poéticas para narrar a história de Seu Adenor, que durante o seu dia de trabalho, passará por diversas situações até conseguir encontrar um cliente, nesta narrativa que abre espaços para celebrar a vida, mas também para denunciar as injustiças sofridas pela população mais precarizada.

PALAVRAS-CHAVE: Máscara brasileira; cultura popular; samba; teatro de formas animadas.

ABSTRACT

This work aims to carry out analyses and reflections on the elements that compose the creative process of the play “Vai graxa, Seu Adenor?” by Ziriguidum Coletivo, highlighting its development rooted in Brazilian and Afro-Brazilian cultural expressions, such as the cavalo marinho masks and samba. These elements are intertwined with the performances of street shoeshiners, who used their work tools to produce sounds, musical rhythms, samba lyrics, rodas de tiririca (circle games), and to attract customers. To organize the analysis, theoretical texts on the themes, research methods, and creative processes present in the piece were used, along with academic theses and documentaries. The figure of the street shoeshiner is a central character, carrying his social dilemmas—such as the lack of formal employment, the chaotic urban environment, and the violence suffered by street workers who move daily through the city, a space of disputes and resistance. The play draws on puppet and object theater, the musicality of samba, and poetic corporealities to narrate the story of Seu Adenor, who, throughout his workday, goes through various situations before managing to find a client—within a narrative that opens space to celebrate life while also denouncing the injustices faced by the most marginalized populations.

KEYWORDS: Brazilian mask; performance; samba; shoe shiners; animated form theater.

SUMÁRIO

1	Introdução	9
2	Confeccionando formas: linhas e corpos que se moldam	12
2.1	A formação como ponto de partida: O núcleo de máscaras teatrais	12
2.2	O corpo da máscara: A atitude e seu avesso	20
3	As encantarias da rua, imaginários coletivos e modos de (re)existir	25
3.1	A rua enquanto disputa e sua renovação nas encantarias de Exu	25
3.2.	Quem tem graxa, tem samba na ponta dos pés: criação do personagem Seu Adenor	28
4	Dançar a ancestralidade, batucar a existência e cantar a vida: as gingas de um trabalhador	34
4.1	Criação do espetáculo “Vai graxa, Seu Adenor?” e o Ziriguidum Coletivo	34
5	Conclusão	44
	Referências	45

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como finalidade investigar de que forma o espetáculo “*Vai graxa, Seu Adenor?*”, do Ziriguidum Coletivo, articula estética e temática a partir da integração de elementos do cavalo-marinho, do samba, da máscara expressiva inteira, da comicidade do palhaço e do corpo poético em cena. O estudo revela como essas referências da cultura popular brasileira e afro-brasileira, marcadas por raízes ancestrais, foram incorporadas ao espetáculo, evidenciando as tensões entre memória e apagamento cultural, mas também resgatando os ecos presentes nas lutas cotidianas vividas nas ruas por trabalhadores ambulantes, mais especificamente na figura dos engraxates, que performavam com seus instrumentos de ofício, criando ritmos sonoros do samba e atraindo clientes. A obra teve seu processo de criação iniciada em 2023 no curso de máscaras teatrais sob orientação de Cuca Bolaffi, e encontrou na figura de Seu Adenor, um senhor negro, a discussão das lutas dos trabalhadores informais que persistem ao longo do tempo, assim como as violências que sofrem cotidianamente.

Na figura do engraxate há também uma homenagem ao gênero do samba, que denuncia essas violências, mas celebra a existência. Festejar é um ato de coragem e de resistência, pois, segundo Nêgo Bispo, a festa “*é uma defesa contra o colonialista*”¹ (. Desde as celebrações antigas de origem africanas, a dança, o batuque e o canto fazem parte de uma cosmovisão comunitária que festejam a ancestralidade e a existência, e Seu Adenor, personagem que dá nome ao espetáculo, mesmo sem teto para dormir, mesmo sem dinheiro e buscando seu sustento, poetiza a vida, sambando pelas encruzilhadas das ruas, esse espaço de atravessamentos e de encantarias. Aqui o engraxate ambulante é colocado como um performer que contribuiu diretamente para a valorização e expansão do samba na cidade de São Paulo, ao se utilizar de seus instrumentos de trabalho para realizar rodas de samba entre um cliente e outro.

A seção intitulada “CONFECCIONANDO FORMAS: LINHAS E CORPOS QUE SE MOLDAM” e conta com duas subseções. Na primeira, chamada “A formação como

ponto de partida: O núcleo de máscaras teatrais” será abordado o início das experimentações em torno do jogo e treinamento que a máscara teatral necessita para sua realização, a partir da partilha de exercícios vividos pelo ator e dramaturgo do espetáculo, Wellington Candido, na sua passagem pelo núcleo de máscara teatrais, em Santo André, sob orientação da docente e também diretora do espetáculo, Cuca Bollafi, que conduziu a turma no processo de confecção das máscaras, que tinham como influência as utilizadas no cavalo-marinho pelo mestre Aguinaldo Roberto, buscando na linguagem uma estética brasileira na criação. A subseção seguinte de nome “O corpo da máscara: A atitude e seu avesso” vai abarcar o elo entre corpo da máscara expressiva inteira e a dramaturgia do movimento no desenvolvimento e descoberta do personagem, suas características físicas que demonstram o caráter emocional e o que ele não mostra, a sua contramáscara.

Já a seção seguinte, também com duas subseções, tem em seu título “AS ENCANTARIAS DA RUA, IMAGINÁRIOS COLETIVOS E MODOS DE (RE)EXISTIR” é um convite para mergulhar no universo de onde surgiu o personagem Seu Adenor: a rua. Em sua primeira subseção “A rua enquanto disputa e sua renovação nas encantarias de Exu” é apresentado um fator social, político e histórico da rua após o período da abolição da escravidão no Brasil, relacionado diretamente com meios de controle da população negra e periférica, junto das profissões ambulantes que se reinventaram em suas práticas como modo de sobrevivência, dando novos sentidos a ocupação da rua com saberes e ações que exaltam a alegria, a resistência e a renovação, que se conectam com a energia do orixá Exu. A segunda subseção “Quem tem graxa, tem samba na ponta dos pés: criação do personagem Seu Adenor” segue a linha da subseção anterior, agora para retratar a pesquisa e criação do personagem Seu Adenor, um senhor negro e engraxate ambulante. O universo que a figura representa também inclui fatores vistos anteriormente, mas que agora resgata suas performances com instrumentos de trabalho, criando ritmos do samba e fortalecendo o gênero na cidade de São Paulo, sendo essa a investigação que favoreceu a inclusão de músicas e sonoridades que seriam criados no espetáculo.

Por fim, na seção “DANÇAR A ANCESTRALIDADE, BATUCAR A EXISTENCIA E CANTAR A VIDA: AS GINGAS DE UM TRABALHADOR” na subseção “Criação do espetáculo “Vai graxa, Seu Adenor?” e o Ziriguidum Coletivo” é apresentado o processo de criação do Ziriguidum Coletivo e do espetáculo “Vai Graxa, Seu Adenor?”,

com sua dramaturgia que integra a narrativa de um trabalhador engraxate ambulante nas ruas da cidade, suas dificuldades e lutas cotidianas para sobreviver e o samba como fuga da realidade, resgate de ancestralidade, de festejar a poesia do cotidiano e denunciar as violências sofridas, mas também em como as palavras trazidas nas músicas reverberam no corpo do personagem, criando imagens poéticas por meio de coreografias e ações físicas, que a partir da linguagem da máscara expressiva inteira utiliza o batuque, o canto e a dança como característica da expressão afro-brasileira.

2 CONFECCIONANDO FORMAS: LINHAS E CORPOS QUE SE MOLDAM

2.1 A formação como ponto de partida: O núcleo de máscaras teatrais

O início desta pesquisa data no ano de 2023, no Núcleo de Máscaras de Santo André. Reconhecida por sua diversidade de corpos e pesquisas em diferentes linguagens, configura-se como um espaço de resistência e criação coletiva ao longo dos anos. O núcleo, ministrado por Cuca Bolaffi – que mais adiante assumiria a direção do espetáculo que será aqui analisado – propunha reflexões e práticas sobre o fazer teatral através da máscara, mas também tinha como investigação a rua, indo ao encontro com as encantarias nela contida e às possibilidades de criação decolonial. A proposta do curso, presente em sua descrição no ato de inscrição era a seguinte:

A proposta do núcleo de máscara 2023 será continuar com a investigação acerca das figuras consideradas desviantes pelo universo conservador autoritário brasileiro. Vamos ao encontro dos seres encantados, homens e mulheres, que diferem da norma vigente, velhas, velhos, bruxas, xamãs, benzedadeiras, rezadeiras, rendeiras, profetas, malandros, e os seres, encantados que carregam a história e as sabedorias de sua ancestralidade. Vamos desvendar corpos, festas, ritos e curas que são sistematicamente negados, apagados porque assustam e ameaçam o sistema patriarcal colonizador. Através destas máscaras, da comicidade, da bufonaria, do jogo, vamos nos aproximar, destas figuras que fazem parte do imaginário fantástico, mágico, ancestral, revelando suas lutas silenciosas, contra o patriarcado, a colonização, o machismo, etnocentrismo, xenofobia, discriminação de gênero, a exploração, a escravização, a segregação e tudo mais.

Essa perspectiva pedagógica, já presente em diversas investigações e criações cênicas de Cuca Bolaffi, orientava o grupo a resgatar memórias ancestrais brasileiras e afro-brasileiras como eixo de criação. Foi nesse contexto que tive a primeira experiência com a temática que se tornaria o ponto de partida do espetáculo *Vai graxa, Seu Adenor?*, algo que seria mais aprofundado e discutido com a turma durante os encontros que viriam.

Porém, antes mesmo de aprofundar a temática, de confeccionar ou vestir uma máscara, iniciamos a experimentação por meio de jogos e exercícios cênicos. Destaco

aqui alguns realizados nas aulas: percepção do nariz como gerador de movimento, triangulação, noção de espaço, limpeza do gesto, entre outros. Esses fundamentos se mostraram essenciais para construir um pensamento coletivo sobre como estabelecer uma boa relação com a máscara teatral e o jogo de cena, como também uma noção corporal antes, durante e depois dos encontros. São conceitos básicos, porém indispensáveis, que preparam a pessoa que não tem experiência com o fazer teatral para imergir nesse universo e colocam pessoas mais experientes para investigar novas possibilidades de composição e relação.

Figura 1 – Fotografias de exercícios cênicos Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Bolaffi, Santo André, 2023².

Gradualmente, passamos a interagir com as máscaras inteiras, a começar pelas máscaras neutras. Há diferentes tipos de máscaras, cada qual com uma função específica, e a máscara neutra tem como propósito conscientizar o ator acerca do jogo cênico e da relação com seu próprio corpo. Jacques Lecoq em “Corpo poético: uma pedagogia da criação teatral” a descreve como *“um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado da neutralidade que precede a ação. Um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras”*.³

Essa vivência revelou que, assim como a palavra rompe o silêncio, a ação só pode ser plenamente compreendida quando nasce da suspensão da própria ação, instaurando presença e sentido na cena. O treinamento com a máscara neutra, aliada aos jogos e exercícios corporais que praticávamos deu possibilidades de criação, noção de estados e abertura para o jogo cênico.

Após essa etapa inicial, avançamos para o trabalho com as máscaras expressivas inteiras, que já continham em seus traços a sugestão ou tipos de personagens. A prática consistia em explorar esses tipos – como a anciã de visão limitada, a criança alegre, o velho ranzinza ou um homem medroso – de modo a compreender não apenas a observação das linhas que compõe cada uma dessas máscaras, mas principalmente o desenvolvimento corporal que elas convocam. Assim, os gestos, ritmos e posturas revelavam as múltiplas possibilidades humanas presentes nas formas da máscara.

Figura 2 – Fotografias de exercícios cênicos Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Bolaffi, Santo André, 2023⁴.

Bolaffi nos orientou a pensar elementos da natureza que fossem semelhantes com as características que a máscara pressupõe, tais como o ar, o fogo, a água e a terra, associando o movimento desses elementos com o movimento corporal que a máscara sugere. Esses apontamentos também estão previstos na pedagogia de Jacques Lecoq, do qual Bolaffi é discípula, e ele escreve que logicamente “não se trata de identificar-se completamente, o que seria grave, mas de jogar o identificar-se”². Ou seja, Lecoq provoca em imaginarmos as qualidades que esses elementos nos daria ao movimentar: uma figura mais aterrada, que não se move tanto; ou mais avoadada, que não consegue contato com a realidade; com movimentos fluídos como a correnteza; ou inquieto e expansivo como o fogo.

Tivemos a certeza do caminho que poderíamos seguir quando, a convite da docente, tivemos contato com os saberes do dançarino, figureiro, tocador, brincante e mestre de cavalo marinho Aguinaldo Roberto da Silva. Mestre Aguinaldo, por meio de uma aula aberta a toda a comunidade, nos mostrou as diversas possibilidades de máscaras dessa cultura popular e nos ensinou as técnicas utilizadas por ele no processo de criação das suas máscaras inteiras do cavalo marinho, realizadas com papelagem direto no rosto da pessoa, fazendo com que os traços da máscara ficassem mais próximos do rosto humano. Segundo o próprio, é uma técnica simples, mas que não tira a complexidade e aprofundamento do trabalho, que necessita de um

olhar minucioso e atento para o seu desenvolvimento, fruto de uma metodologia que atravessa gerações.

Figura 3 – Máscaras do mestre Aguinaldo Roberto Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Própria, Santo André, 2023.

Ainda que o processo de confecção do Mestre Aguinaldo gere uma máscara que ressalta traços mais próximos de um rosto comum, Tiche Vianna, atriz, pesquisadora, diretora artística e autora do livro *“Além da Comédia Dell’arte: A Aventura em um Barracão de Máscaras”* nos traz a seguinte perspectiva em suas reflexões sobre a confecção de uma máscara teatral:

como transformar a ideia, brilhantemente desenvolvida no meu imaginário, na concretude da forma de um rosto humano, querendo que ele não seja mais humano, mas um símbolo, uma representação de forças, estados, humores e caracteres humano? Isso porque, ainda que produza um rosto humano, as máscara não é sua imitação; ou nas considerações de Morini e Rossena, a máscara é uma tradução, uma estilização, uma reinvenção de traços e elementos redimensionados, recombinaos.

Esse argumento de Vianna nos orienta que o processo de confecção de uma máscara teatral, por si só não valida e desenvolve e sua utilização, é necessário, pois, buscar nuances fora de um padrão, entrar no ilusório, fantasioso, e, assim, afastar a máscara do mundo real, para se distinguir o que é teatral e o que é humano. Isto posto, iniciamos a confecção, que durou cerca de dois meses, sendo a maior parte do tempo dedicada a papelagem, técnica que utiliza papel craft, água e cola para moldar a forma da máscara, lhe dando camadas. A cada dia que a máscara tomava uma forma, mais suas nuances eram destacadas, evidenciando quais caminhos tomar. Essas nuances geraram assimetrias que também foram acentuadas para variar de um rosto comum, elevando algumas características únicas da máscara expressiva inteira, que, dependendo de qual lado fosse vista, geraria mais de uma sensação.

Figura 4 – Confecção de máscaras pela turma no Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Bolaffi, Santo André, 2023⁵.

Finalizada a papelagem, iniciamos o processo de pintura da máscara, buscando se aproximar cada vez mais dos exemplos trazidos por Mestre Aguinaldo, tais como bochechas rosadas com bolinhas, sobrancelhas e cílios alongados e uma boca com leves variações entre pequeno e grande. Esses exemplos tinham como semelhança desenhos animados e não buscavam um traço realista em sua composição, se distanciando cada vez mais de um rosto humano, por mais que seu volume trouxesse tal perspectiva. Primeiro escolhemos a cor da pele dessas figuras, e isso também foi crucial. Pegando o exemplo da máscara que se tornaria a de Seu Adenor, foi escolhida a cor negra de pele parda, definindo, assim, toda a sua ancestralidade afro-brasileira. A cada linha que se riscava em cima de cada uma das máscaras, cada detalhe que lhe era colocado, gerava um caráter e uma história, e sem nem mesmo precisar coloca-las já se imaginava como essas figuras/personagens que dali saíam poderiam ganhar vida, nascer para o mundo.

Figura 5 – Fases de confecção da mesma máscara Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Própria, Santo André, 2023.

Vianna aponta um erro clássico, que parte do princípio de que usar a máscara é simplesmente vesti-la:

Antes de usar uma máscara expressiva inteira, é importante observá-la com calma e atenção, utilizando, para isso, todo o seu corpo. [...] olhar para a máscara e deixar as sensações que ela causa se espalharem pelo corpo todo. É necessário dominar o desejo da mente, que quase sempre imperioso, de tentar traduzir o significado de tudo e explicar, antes de experimentar, como desenhar um corpo correto para aquela máscara.

Essa primeira etapa da criação foi um período longo, de muita disposição, entendimento da pesquisa, acordos coletivos e um olhar generoso e sincero para o material levantado, acolhendo as vontades de cada pessoa com cada máscara, fruto da pesquisa que se estabeleceu em observar, criar e expressar um elo entre cultura brasileira e ancestralidade. O passo seguinte será compreender como as características que a definem chegam ao corpo e lhe dá um movimento, que por sua vez define qual personagem de fato é esse e como ele age em relação ao universo que o rodeia.

2.2 O corpo da máscara: A atitude e seu avesso

Assim que concluímos todo o processo de confecção das máscaras e partimos para a criação física, Bolaffi nos fez uma provocação: E se trocássemos entre nós as máscaras que cada pessoa criou? Essa pergunta mexeu com toda a turma. Num primeiro momento, ficamos um pouco apegados ao que havíamos confeccionados, imaginando as possibilidades de criação em cima da figura que inventamos, e, talvez, por um pouco de dificuldade em aceitar que outra pessoa poderia compreender melhor do que quem a criou.

Insistindo em permanecer cada qual com a sua máscara, fomos para os exercícios cênicos e de expressão corporal. Por obvio tivemos dificuldades, ficamos tão presos a própria proposta que não estávamos abertos aos novos estímulos. Quebramos um pouco a cabeça, tentamos até muitas vezes, mas depois de algumas experiências decidimos trocar as máscaras. Se desapegar da própria ideia é um ato de muita generosidade e acolhimento, reflexo da coletividade das pessoas presentes nestas experimentações, mas também da docente frente a turma. Foi esse o momento em que tive o primeiro contato com a máscara que se tornaria o Seu Adenor e nunca mais deixei de usar.

Figura 6 – Exercício cênico com a turma no Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Bolaffi, Santo André, 2023⁶.

Vianna, discutindo em seu livro sobre as possibilidades de treinar e encontrar o corpo da máscara, cita o coreógrafo brasileiro Ivaldo Bertazzo, que *“Ao se concentrar na percepção do gesto, encontram-se nuances de sensações, de flutuações e vazios que podem nos instruir não somente sobre a experiência mais íntima de cada um de nós, mas também sobre o funcionamento geral de funções mentais e motoras.”*⁷. Acredito que essa citação reproduziu nosso aprendizado com os exercícios que fizemos, pois, em suma, nos obrigava a agir somente quando necessário, e, mais do que isso, sentir o mundo e apenas depois reagir sobre ele.

A atividade proposta consistia em entrar em cena, chegar no local combinado, que no caso era um consultório de dentista, e aguardar para ser atendido, apenas isso. Antes, cabe lembrar, ocorria a conexão com a máscara, como já citado anteriormente, observando suas características que se destacam para depois vesti-la. O ato de esperar foi, em alguns momentos, angustiante, pois se desprender da ação ou não ter onde “se agarrar” em cena me deixou, em certos momentos, paralisado, contudo, ele me obrigou a raciocinar de modo rápido sobre como agir, lembrando das características investigadas da máscara e a encontrar o único

movimento que aquela situação me deixaria fazer, esvaziando a vontade do ator em se movimentar e dando lugar para o personagem agir.

Figura 7 – Exercício cênico da espera no Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Bolaffi, Santo André, 2023⁸.

Lecoq intitula como *atitude* o momento em que a pessoa que atua com a máscara descobre a ação do personagem:

É preciso, quando abordamos a máscara neutra, fazer com que, do corpo, surja uma série de atitudes que assegurem a estruturação do movimento, para além do gesto natural. Chamo atitude um tempo forte, apreendido no interior de um movimento, na imobilidade. É um momento de pausa, que pode ser posto no começo, no fim ou no momento de mudança. Quando levamos um movimento até o seu limite, descobrimos uma atitude.

Nessas atividades, era a máscara se movendo e não eu, enquanto ator, forçando uma ação em cena, uma vez que ficou evidente para turma que o personagem ganhou traços únicos que condiziam com sua personalidade sugerida em seus traços. Comecei a observar quais eram suas atitudes e o que o movia a fazer aquilo: Entro em cena um pouco assustado, algo o retraía. Ele observa o entorno com muito cuidado. Ao seu lado haviam duas cadeiras para se sentar. Com cautela ele vai até uma cadeira, fica olhando e comparando as duas para saber qual é mais limpa. Escolhe uma e decide chegar mais perto, e antes de se sentar, a limpa com um pano, bem rápido e fica feliz. Logo após, senta na cadeira e relaxa, mas sem nunca ficar quieto, olha em volta, percebe os sons que vem de dentro do consultório e ameaça voltar. Ao entrar outra pessoa na cena, retoma o ar de cuidado, a pessoa chega perto e ele fica cada vez mais retraído, até que a pessoa tenta se sentar e ele a para, limpa seu assento e somente depois a deixa sentar.

Essa consciência e percepção daquele estado corporal, atrelado ao olhar externo para a cena me induzia sobre o que fazer, era instintivo, mas ao mesmo tempo havia uma bagagem de preparação para chegar nesse lugar, seja a memória sobre a sugestão da máscara, seja compreender o tempo de ação que ela exigia. Vianna diz que quando *movemos a musculatura dedicando nossa atenção ao que estamos fazendo, começamos a ter determinadas sensações [...] Essa consciência nos coloca em contato interno conosco. É como se entrássemos em nosso corpo ao mesmo tempo que mantivéssemos um contato explícito com o mundo exterior, através do nosso olho que enxerga o que esta fora de nós.* Foi buscando esse olhar interno/externo que consegui compreender as dinâmicas de movimentos que a máscara de Seu Adenor exigia e estabelecer as suas características físicas: Um homem negro, inquieto e inseguro, tem medo na maioria das vezes e mania de limpeza, não gosta de deixar as coisas desorganizadas e sujas, se assusta com facilidade, mas nunca deixa de demonstrar gentileza e alegria em conseguir o que quer.

Mas o que demonstrava todos esses aspectos é o que Vianna coloca como estruturante para uma máscara existir: foco, interesse, ação, estado, velocidade e ritmo, e os encontros que se seguiram deram a clareza das particularidades da máscara. Voltar a experimentar os elementos da natureza, agora com a máscara do Adenor também auxiliou em compreendê-lo. Esse estado inquieto, de movimentos

rápidos e que nunca cessa se assemelha ao fogo, que é descrito por Lecoq como único e o mais desafiador, pois o fogo só pode ser ele mesmo.

Experimentação, observação/auto-observação e conclusão são essenciais para distinguir o que serve e o que não serve para criar o corpo da máscara e sua condição humana. Mas assim como nós, pessoas comuns, não possuímos apenas uma característica, a máscara necessita de uma outra metade. O que nos torna humanos são nossas contradições, sejam falhas ou acertos, elas remetem a algo que só mostramos em determinadas situações. Ninguém é cem por cento de algo, uma pessoa totalmente corajosa o tempo todo, que nunca vai demonstrar medo ou fraquejar simplesmente não existe, ou alguém que é extremamente feliz independentemente da situação. Assim, se faz necessário buscar nuances de estados, o seu avesso, que é nomeado como contramáscara, surgindo daí suas derivações dramáticas. Lecoq aponta para esse exercício onde o ator *“joga, então, o que chamamos de contramáscara, fazendo aparecer um segundo personagem por trás da mesma máscara, trazendo uma profundidade bem mais interessante.”*.

Existe uma terceira etapa incluída por Lecoq, que exige a máscara e contramáscara jogando em cena ao mesmo tempo, sendo o que construiu de fato o personagem, lhe dando dinâmica, espontaneidade e um aspecto singular. Porém, ainda carecia de uma história a ser investigada. O que essa máscara quer contar? De onde ela vem? Quais as suas vivências? Chegou o momento de retornar a pesquisa temática e compreender suas possibilidades de aprofundamento, e o lugar escolhido para lançar nosso olhar será a rua, para estudar as figuras que a transitam e todo o repertório que ela carrega.

3 AS ENCANTARIAS DA RUA, IMAGINÁRIOS COLETIVOS E MODOS DE (RE)EXISTIR

3.1 A rua enquanto disputa e sua renovação nas encantarias de Exu

O que a rua convoca a observar com relação aos corpos que agem a partir dela? Quais desdobramentos emergem quando fatos históricos e vivências cotidianas se friccionam nesse território? Local de passagens, encontros e destinos, a rua contém um repertório diverso e plural sobre modos de existir, reexistir e resistir, estabelecendo relações sociais, políticas e culturais ao longo dos tempos. É nela que se cruzam histórias, é nela que se abrem frestas pelas quais emergem vozes de resistência, vozes que, em diversos momentos históricos, buscaram ocupar esse espaço e instaurar a possibilidade de igualdade social, de direitos e liberdade.

A rua, possui um caráter físico, abrigando um repertório de vivências que surgiram, não por escolha, mas por negligência, porém, constituindo novos conhecimentos que antes não existiam. E, seguindo a filosofia e cultura Yorubá, um segundo caráter, mais simbólico, onde ela é território de Exu, encantado mensageiro entre o Aiyê (mundo físico) e o Orun (mundo espiritual). Assim, a rua se estabelece como passagem entre mundos, lugar de travessias, reinvenções e de encantamentos.

Luiz Rufino, em *Pedagogia das Encruzilhadas*, descreve Exu como dotado de uma *“face brincante, transgressora, pregadora de peças, é o contraponto necessário a esse latifúndio de desigualdade e mentira. Dono da porteira do mundo, é ele a força vital a ser invocada para a tarefa miúda de riscar os pontos da descolonização.”*⁹. Esse pensamento nos conduz a compreender Exu não apenas como entidade do imaginário afro-brasileiro, mas como princípio filosófico e político que atravessa a luta contra o colonialismo ainda presente na contemporaneidade.

Se, para a cosmologia afro-brasileira, a rua é território de Exu, na realidade histórica brasileira ela também se funda como palco de disputas, resistências e embates sociais. É nesse sentido que se torna necessário olhar para a narrativa

construída em torno desse espaço, fazendo deste capítulo um ato de aquilombamento: evidenciar os confrontos travados pela ocupação da rua, afirmar o direito de estar nela e preservar as memórias e afetos que a constituem como local ancestral.

No ano de 1888 foi instaurada a Lei Áurea que decretou o fim do período escravocrata no Brasil, libertando o povo que foi escravizado por mais de trezentos anos. Áurea tem como significado as palavras: brilhante, valiosa ou ouro, o que sugere um grande desrespeito com a população negra, uma vez que toda a riqueza e o grande capital acumulados até hoje só existiu através do trabalho forçado dos escravizados, gerando desigualdades que ainda não foram superadas. Essa contradição fica ainda mais evidente quando observamos o modo como essa liberdade foi concedida: sem indenização, sem terras, sem reparação. Jogados à própria sorte, os libertos encontraram na rua o primeiro e muitas vezes o único território possível para a reinvenção da vida.

Esse processo inaugurou uma nova forma de marginalização: a exclusão da população negra e parda do acesso à educação, ao trabalho formal e às estruturas de cidadania, dificultando sua plena integração à sociedade ¹⁰. Restava, então, a sobrevivência em condições precárias, muitas vezes em moradias improvisadas nas periferias, ou em subempregos e trabalhos informais, tais como pedreiros, domésticas e ambulantes, surgindo como possibilidade de uma maneira de sobreviver. Esse último – o ambulante – se torna o foco de investigação cênica no espetáculo, mas será melhor aprofundado mais adiante.

À medida que a rua se tornava uma possibilidade de existência, mais ela se tornava alvo da repressão pela elite dominante. Temendo a autonomia da população negra, se arquitetou novos dispositivos jurídicos de controle chamado Lei da Vadiagem, restringindo a circulação e ocupação desse território ¹¹.

Assim, a polícia – os novos capitães do mato uniformizados – passou a perseguir e a prender quem circular na rua sem um vínculo a um trabalho formal ou apenas por caminhar nela, estendendo a perseguição aos capoeiristas, pessoas em situação de rua e vulnerabilidade, ambulantes e mais adiante os sambistas, todos esses rotulados como vagabundos e vadios, passíveis de punição pelo novo Estado escravocrata.

Com a pobreza criminalizada e a liberdade cerceada, resistir exigia mais uma vez abrir frestas e acionar saberes ancestrais. É nesse contexto que Rufino identifica o “*Povo de rua*”, corpos que se estabelecem na rua: malandros, bêbados, prostitutas, sujeitos que carregam *arquivos corporais que codificam e enunciam nas práticas uma contracultura do civilismo colonial. São sujeitos comuns, praticantes munidos de saberes que disferem golpes imprevisíveis, oportunos, produtores de ações rebeldes que inventam os cotidianos como possibilidade de sobrevivência. Grita a máxima daqueles que poetizaram a noção de sobrevivência como o sambar no fio da navalha: ‘Vida de malandro não é fácil’.*

Esses corpos, guardiões da rua, correm giras e saberes, e é Exu quem zela por sua travessia. Dessa antidisciplinaridade colonial praticada pelos corpos de rua, surgiram novas formas de ocupação e celebração. Ao resistirem à opressão e criarem práticas coletivas, emergiram os primeiros cordões de carnaval, que contavam com a figura dos brincantes, que através do riso, do festejo e da travessura, almejavam a liberdade para reexistir na cidade. Os engraxates ambulantes, *“atentos aos sons que eram emitidos na cidade, foram os responsáveis pela manutenção do samba em atividade quando o samba era proibido”.*

Os ritmos carnavalescos, gerados por instrumentos de matrizes africanas que também originaram o samba, fazem menções as sonoridades reproduzidas na religião do candomblé, assim, a rua, submetida como espaço de exclusão, controle, criminalização e repressão, transformou-se também em espaço de reinvenção, rebeldia, resistência e festa, onde a malandragem, riso, a boemia e a alegria dos brincantes, se associaram com o de Exu, abrindo caminhos para o surgimento do samba — expressão que carrega em si a força e a resistência do povo negro.

3.2 Quem tem graxa, tem samba na ponta dos pés: criação do personagem Seu Adenor.

Após compreendermos a dimensão da rua, como ela lançou nosso olhar para as possibilidades e seus conflitos históricos, e as reinvenções nesse local, retornemos para o processo de criação, agora focado na composição dessas figuras que se estabelecem na rua e permeiam o imaginário coletivo.

Para dar início a esse momento da criação, utilizamos o livro *Arruaças: Uma filosofia popular brasileira*, de Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino e Rafael Haddock-Lobo, que fornecem um panorama sobre a riqueza presente em conhecimentos e filosofias de indivíduos, encantados e agrupamentos que carregam modos de viver e uma ancestralidade ignorada pela cultura colonial, ainda nos dias de hoje.

Tendo esse direcionamento, fomos para o levantamento das figuras de cada pessoa para compor nossa experimentação: uma cigana, um malandro, um desempregado, um panfletista, um homem em situação de rua, um vendedor de cerveja e um engraxate ambulante – esse último é o personagem que se tornaria o Seu Adenor – e tantos outros que, por mais que não tivesse uma continuidade, foi experimentado e essencial para novas descobertas.

Figura 8 – Exercício cênico no Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Bolaffi, Santo André, 2023¹².

As figuras não chegaram todas de uma vez, mas foram preenchendo a cena decorrer dos encontros. A cada novo personagem descoberto, mais ficávamos instigados a continuar essa procura. Nos trechos a seguir, vou descrever o processo

de descoberta do engraxate ambulante Seu Adenor e o universo de composição cênica que ele desencadeou.

Pesquisando por essas figuras do imaginário coletivo da rua, encontrei uma música de nome “O canto do engraxate” do Trio Orixá, datada do ano de 1958. Sua letra é a seguinte:

*Engraxate é profissão de vagabundo
É o que dizem as más línguas por aí
Entretanto não pode haver maior batente
Que esta escova que eu trago aqui*

*Engraxate leva a vida diferente
Batucando enquanto trabalhando vai
É mentira tudo que fala essa gente
Que da folia o engraxate é o pai*

*Deixa falar
Deixa falar
Enquanto isso eu vou juntando o meu tostão
Com alegria passo a vida a cantar
Mas o engraxate não é vagabundo não
O engraxate não é vagabundo não!*

A música, possui uma narrativa que questiona o pensamento colonial com relação ao engraxate, incluindo sua profissão tão relevante quanto qualquer outra, ligando a sua força de trabalho com a alegria de sua batucada, que não pode ser confundida com uma baderna.

Por desconhecer totalmente esse ofício que caiu em desuso com o passar dos anos, esse trecho me deixou intrigado a compreender como o engraxate batuca e trabalha ao mesmo tempo, fazendo da sua performance, uma experimentação com o samba?

Foi então, que em novas pesquisas, encontrei o material que fundamentaria toda a construção do meu personagem. “*Vai graxa ou samba, senhor? A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950*” dissertação de mestrado de André Augusto de Oliveira Santos, apresentado na faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo (USP) no ano de 2015, introduziu o saber histórico e social por trás da figura dos engraxates, e, mais do que isso, evidenciou seu valor para a propagação do samba na cidade de São Paulo.

Entre o início e a metade do século XX, os engraxates ambulantes se instalavam nas ruas de maiores movimentações de pessoas e comércios da cidade de São Paulo, onde era possível conseguir clientes e ganhar alguns trocados por seus trabalhos. Em sua maioria eram jovens – e em certas vezes crianças e adolescentes – pobres, com vulnerabilidade social e de lugares periféricos, diferentemente dos engraxates de salão ou de cadeira, que continham uniforme e local de trabalho para atender seus clientes, mais protegidos de quaisquer incidentes de um local público.

Em sua pesquisa, Santos expõe a performatividade presente no ofício do engraxate ambulante:

Além de tudo, o pequeno engraxate ambulante ainda goza de um momento de ócio que lhe é fundamental. Trata-se daquele intervalo, entre uma engraxada e outra, ou enquanto o jornal não saía do prelo, que permitia a prática de um jogo, uma brincadeira, audição de uma música, composição de um samba ou até mesmo o aprendizado de um ritmo. Não havendo instrumento musical, batucavam nos próprios utensílios de trabalho, como a tampa da lata de graxa e a própria caixa de madeira.¹³

Como já vimos anteriormente, Santos também afirma a vadiagem como saber e ocupação profissional, colocado no seu texto como ócio. Contudo, ele também nos apresenta outros pontos a serem aprofundados, tais como o caráter artístico dos engraxates ambulantes ao compor letras de samba; e a utilização de seus instrumentos de trabalho para gerar ritmos sonoros do samba dentro de um jogo/brincadeira.

Tendo esse panorama sobre o ofício dos engraxates ambulantes e instigado pelas informações fornecidas por Santos, busquei uma composição de cena que partisse dos materiais apresentados: alguns panos, uma lata de graxa, duas escovas

e a própria caixa de engraxate. Esses objetos, para além de gerar sonoridades, também despertaram jogos cômicos, normalmente ligados a figura do palhaço, como por exemplo tentar pegar todos os panos de uma vez e sempre deixar outros caírem, repetir a ação sem ter sucesso.

Figura 9 – Criação de personagem no Núcleo de Máscaras Teatrais



Fonte: Bolaffi, Santo André, 2023¹⁴.

A nova versão, trouxe ao personagem dinâmica e jogo de cena, estabelecendo relação entre a figura e o objeto, algo que seria mais investigado no processo de criação do espetáculo, mas que já dava pistas das possibilidades que se apresentavam.

Porém, lhe faltava um nome, uma identidade. Entre algumas músicas que nos guiou nessa criação coletiva, uma delas foi “Leonor” de Itamar Assunção e Naná Vasconcelos. A música traz a narrativa de um homem e as situações desastrosas pelo qual passou, e, por ter ficado com ela na cabeça, automaticamente acabei escolhendo um nome que soasse semelhante. Adoniran Barbosa também foi um músico que escutei durante esse período, com suas músicas que fazem denúncias a violências

sofridas pela população mais pobre, mas que também ressalta uma malandragem. Foi daí que decidi chama-lo de Seu Adenor, que agora ganhou, enfim, uma identidade.

Seu Adenor, junto dos outros personagens criados pelos participantes do núcleo, deu origem a experimentação cênica chamada “Escumalhas Urbanas” apresentado na mostra final do Núcleo de Máscaras Teatrais de 2023. Em seguida, dei continuidade às investigações das temáticas que se apresentavam na figura de Seu Adenor separadamente, fundando o Ziriguidum Coletivo e criando o espetáculo que também será foco das análises aqui levantadas.

4 DANÇAR A ANCESTRALIDADE, BATUCAR A EXISTENCIA E CANTAR A VIDA: AS GINGAS DE UM TRABALHADOR

4.1 Criação do espetáculo “Vai graxa, Seu Adenor?” e o Ziriguidum Coletivo

Nos primeiros meses de 2024 decidi dar continuidade a pesquisa que a figura de Seu Adenor desencadeou, junto do desejo de tornar a música ainda mais evidente em um futuro espetáculo. Convidei dois amigos de jornada no fazer teatral: Cristian Montini e Elves Ferreira, músicos interpretes que criariam a ambientação e a sonoplastia da obra, e que foram fundamentais para compreender a sutileza e a potência que ainda estava a emergir em Seu Adenor.

Durante a pesquisa e montagem do espetáculo, cheguei no nome de um coletivo que utiliza da linguagem do circo para experimentar o gênero do samba na cena, a Trupe do Benas, do estado da Bahia, por meio dos registros de Vinicius Santana Oliveira, um dos integrantes do grupo, no livro *“Comichidades e palhaçarias negras”*, organizados por Chico Vinicius, Fagner Saraiva e Mafalda Pequenino. Vinicius constrói uma narrativa da sua vivência desde pequeno no circo montado por seu pai no quintal da sua casa e reflete os saberes aprendidos durante esse percurso, que envolve diversas áreas artísticas, mas também os saberes da cultura popular e do samba, refletindo sobre a ancestralidade do picadeiro de artistas negros que fizeram desse lugar um espaço de consolidação e renovação, como Benjamim de Oliveira (1870-1924), palhaço negro e sambista.

O processo de criação da Trupe Benas, refletido por Vinicius, traz uma tríade de pesquisa circo-samba-negro, onde pontua que *“O corpo exigido pela sincopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo negro”*¹⁵.

Os fundamentos de pesquisa desse grupo me levaram, para além de refletir sobre esses pontos levantados por Vinicius dentro do espetáculo que estávamos criando, a propor a fundação de um novo coletivo, que partisse da pesquisa do circo-teatro e influenciado por gêneros musicais essencialmente brasileiros. Foi desse

desejo que fundamos o Ziriguidum Coletivo, palavra que é singularmente brasileira por remeter aos ritmos que se fazem do pandeiro, como no caso do samba.

Mas trago para refletir nessa pesquisa: o que é o samba? Como resgatar a memória desse gênero que se confunde com a história do próprio Brasil e incluí-lo na criação do espetáculo? Nei Lopes e Luis Antônio Simas no *“Dicionário da história social do Samba”*, nos aponta que palavra vem de *“Uma corrente na língua portuguesa desde, pelo menos, o século XIX, o vocábulo “samba” foi primeiro definido, em 1888, como “uma dança popular”*¹⁶. Intrigante que o período que data essa primeira definição, remonta ao ano da abolição da escravidão no Brasil. Os autores atribuem também uma origem e etimologia ao samba:

No Brasil colonial e imperial, as várias danças de origem africana, nas quais a umbigada era a principal característica, foram referidas como “batuque” ou “samba”, vocábulo de origem certamente banto-africana. Em abono a essa afirmação, informamos que o léxico da língua cokwe, do povo Quioco, de Angola, registra um verbo samba, com o sentido de ‘cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito’.

O samba é, então, uma dança africana, nomeada na Angola como “semba”, que significa umbigada, empregada para designar uma dança de roda, para se reconfigurar na perspectiva afro-brasileira como uma roda de samba. Seguindo essa linha, os autores nos apontam a origem do samba com raízes ancestrais vindas de África, a partir de práticas culturais que ao ter contato com as novas aqui estabelecidas, se somaram.

Zeca Ligiéro, autor do livro *“Corpo a corpo. Estudo das performances brasileiras”* segue essa linha e reflete sobre os elementos em comuns nos comportamentos performativos e culturais vindos de África. Segundo ele, o batuque, a dança e o canto configuram-se como uma tríade singular que remete aos festejos e celebrações de povos africanos, que ao serem forçadamente retirados de suas nações e colocados como escravizados no Brasil, mantiveram esses costumes como modo de, segundo o autor, *“recuperar um comportamento”*¹⁷.

Ligiéro também organiza observações em torno da performance do samba, dividindo-as em quatro categorias, definições criadas pelo autor para *“estudar as formas e funções do samba delineadas pelos sambistas das primeiras décadas do*

século XX a partir de suas próprias práticas”. As categorias estabelecidas por ele são: samba-brincadeira; samba-ritual; samba-épico; e samba-drama. Focaremos para discutir o samba-drama e a relação dele dentro da obra.

Ligiéro nos traz um panorama sobre o samba no início do século XX no Rio de Janeiro:

Desde a década de 20, mútuas influências ocorreram entre o samba e o teatro de revista carioca, devido à participação de músicos e compositores negros naqueles espetáculos. A estética do teatro de revista, foi fortemente influenciado pelo estilo irreverente do samba e este, por sua vez, inicialmente criado em cima do jogo lúdico e do ritual animista, começou a se diversificar, incorporando monólogos e outras formas de narrações típicas do teatro de revista. Desde então o samba passou a expressar os conflitos do dia a dia e os dramas pessoais do povo e da classe média brasileira.

Esse novo estilo criado da junção do fazer teatral com o samba, discorre Ligiéro, daria destaque as pessoas mais desfavorecidas na sociedade, que sempre as margens, tiveram suas vidas invisibilizadas durante décadas, trazendo à tona os desejos, anseios e lutas dos excluídos.

Partindo dessas premissas, iniciamos o processo de criação das músicas que iriam compor a dramaturgia do espetáculo, envolto na narrativa do dia a dia de Seu Adenor, sejam elas as alegrias ou as tristezas presentes no seu cotidiano, algumas festejando a vida ou chegando em forma de denúncia. Uma das letras escritas, incluída na metade da obra, narra o seguinte:

Laia lalaia lalaia lalaia lalaia

Laia lalaia lalaia lalaia lalaia

A fome que bate aqui dentro

não dá pra aguentar

Nem mesmo a alegria do peito

é capaz de parar

Juntou o corre do dia

Misturou a raiva com a fome

E ficou de mal com a vida

E sobrou um prato de desilusão

*Tem coisas que somente
as lágrimas podem falar*

Essa composição, criada no contexto de cena em que o personagem está a procura de comida, revela uma triste realidade das pessoas que trabalham em situação de vulnerabilidade e em circunstâncias precárias, em que seguram a fome para manter o trabalho. Dentro dessa composição cênica a máscara amplia a narrativa a partir de movimentos sutis, característica intrínseca ao modo em que foi confeccionada, porém, ela também se envolve na atmosfera sonora, evocando movimentos grandes que quebram com a perspectiva de realidade, instaurando um ambiente onde o personagem consegue sonhar e poetizar a vida, inclusive sambando e tocando com sua caixa de engraxate e demais instrumentos de trabalho.

Figura 10 – Cena do espetáculo “Vai graxa, Seu Adenor?” Ziriguidum Coletivo



Fonte: Luiza, Santo André, 2025¹⁸.

Leda Maria Martins¹⁹ oferece uma reflexão em torno da influência da palavra sobre o corpo:

Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grava-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente. Como tal, palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. [...] Por isso necessita da música, da dança, do ritmo, das cores, dos gestos performáticos e da adequação para sua realização.

Outra proposta que a máscara ofereceu na criação por meio da atuação, foi a interação com personagens ou objetos que não são visíveis, onde, através da triangulação, da espera e da ação/reação, estabelece diálogos entre eles, materializando uma figura que, por mais que o público não os veja, compreendem pela movimentação que intui uma presença que modifica os estados de espírito de Seu Adenor, sendo reforçado pela sonoplastia que cria blablações e sons que desenvolvem o universo do personagem no espetáculo.

A dramaturgia aborda as situações de um dia de trabalho de Seu Adenor, que se passam desde o momento em que acorda na rua e se prepara para trabalhar, buscando o lugar ideal para realizar o seu ofício em uma cidade caótica, até os diversos fracassos em não conseguir obter um cliente sequer e por fim sofrer repressão sem justificativa de agentes do estado que lhe tiram a vida. Aqui, a dramaturgia evidencia, dentro das temáticas que a constituíram, a utilização das micro violências diárias que um trabalhador informal passa no ambiente da rua, que entre agressões verbais e físicas, disputas por espaços e a fome – consequência de uma violência social -, se vê forçado a imaginar outras possibilidades de existir, de festejar as pequenas coisas, sambar a singeleza da vida, até que, ao fim do dia, decide voltar após tantas tentativas e acaba por receber um tiro de forças policiais, lhe tirando a vida, violência rotineira que pessoas negras sofrem pelas ruas da cidade.

Essa violência estatal, assim como vimos no capítulo anterior, é um dispositivo de controle sobre quem pode ou não circular livremente pela rua ou exercer seu ofício, que passa por critérios de localidade, vestimenta, mas, principalmente, pela cor da pessoa. Dessa vez o dispositivo criado, nos relata Santos, é o que proibia a profissão

dos engraxates ambulantes de ser executada na rua, em uma legislação criada pela Câmara Municipal de São Paulo a partir de 1901.

*Nunca mais lustro um sapato
Ja não é respeitado naquele lugar
Toda vida era assim
Toda via era vida naquele lugar*

*Ja lustrou um bocado
foi o rei do pedaço
Toda vida era assim
Toda via era vida naquele lugar*

*Hoje é um dobrado
Fazer um trocado nesse mesmo lugar
Toda vida é assim
Toda via é a vida nesse mesmo lugar*

*Não é mais respeitado
Ele é sempre chutado desse mesmo lugar
Toda vida é assim
Toda via é a vida nesse mesmo lugar*

*Mas você vai ver
Seu Adenor vai correr (de que?) atrás
Na contramão do abandono
Atrás na contramão do desengano
Atrás para encontrar o seu encanto
Atrás da utopia*

(Letra da música presente na dramaturgia da obra)

Mesmo após o personagem Seu Adenor ser assassinado, o elenco preserva a memória dessa pessoa sonhadora e poeta que ele demonstrou ser, velando seu corpo no chão, com cantigas, danças e a batendo na palma da mão, convocando o público a participar do ato e honrar o legado do samba e a simpatia que o personagem cultivou no espetáculo, homenageando também todos os mestres e mestras que dedicaram a vida a manter essa cultura ancestral presente nos nossos dias de hoje.

*O samba parou,
Ficou só poesia no ar,
Saravá Seu Adenor,
Seu legado vai continuar.*

(Letra da música presente na dramaturgia da obra)

Figura 11 – Cena final do espetáculo “*Vai graxa, Seu Adenor?*” Ziriguidum Coletivo



Fonte: Própria, São Paulo, 2025.

Foram essas as composições, inspirações e reflexões que criaram o espetáculo aqui analisado. A obra teve sua estreia em 13 de setembro de 2025 na Ocupação Artística Canhoba, em Perus, sede do coletivo, e seguiu com apresentações pelo Estado de São Paulo.

Figura 12 – Cartaz de estreia do espetáculo “Vai graxa, Seu Adenor?” Ziriguidum Coletivo



Fonte: Própria, São Paulo, 2025.

5 CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, busquei compreender como o corpo, a máscara, a rua e o samba se entrelaçam como territórios de memória e resistência para a criação do espetáculo, em que cada capítulo revelou uma camada dessa travessia — da cena contemporânea ao gesto ancestral — resultando num fazer artístico como um ato político.

Aqui o corpo se demonstrou não como mero recipiente para emoções dentro de cena, mas como gerador de histórias coletivas que se extraem de experimentações sensíveis, fruto da condução dinâmica e estimulante da docente e diretora do espetáculo, Cuca Bolaffi, que desencadeou e provocou todo esse processo. Assim também foi o processo da máscara expressiva inteira, marcada pela confecção que carrega um saber da cultura brasileira que moldou toda a pesquisa, dando os caminhos que se seguiriam nas investigações.

A rua, foco de observação cênica e de descoberta para personagens, se demonstrou neste trabalho como espaço de luta, onde foi possível levantar temas relevantes e ainda não resolvidos na história do nosso país, realizando uma fricção entre memória e esquecimento, tal como o descaso da população negra e periférica que vem desde o período da abolição. Também foi possível olhar para o encantamento presente na rua, a partir dos saberes reinventados como modo de resistência ao sistema de controle imposto, criando novas maneiras de existir e ocupá-la. Nesse sentido se apresenta o samba, oriundo de raízes africanas, que mesmo nas dores, busca modos de celebrar as alegrias possíveis, característica também presente no espetáculo aqui analisado.

Esses elementos tornaram o espetáculo “Vai Graxa, Seu Adenor?” um convite ao reencantamento do cotidiano, reconhecendo nele a presença da luta, do ancestral e do poético, sem esquecer das dores que nos aproximam para celebrar juntos, e este trabalho utiliza da experiência artística para evidenciar modos de criação contra colonial.

REFERÊNCIAS

- ¹ SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. 1ª ed. Ubu Editora. São Paulo, 2023
- ² BOLAFFI. Santo André, 2023.
- ³ LECOQ, Jacques. **O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Edições Sesc São Paulo. 2ª ed. São Paulo, 2021.
- ⁴ BOLAFFI, Cuca. Santo André, 2023.
- ⁵ BOLAFFI. Santo André, 2023.
- ⁶ BOLAFFI. Santo André, 2023.
- ⁷ VIANNA, Tiche. **Além da Commedia Dell'árte: A Aventura em um Barracão de Máscaras**. 1ª ed. Editora Perspectiva, São Paulo, 2023.
- ⁸ BOLAFFI. Santo André, 2023.
- ⁹ RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. 1ª ed. Mórula Editorial. Rio de Janeiro, 2019.
- ¹⁰ **DOCUMENTÁRIO BATUQUE PAULISTA (HISTÓRIA DO SAMBA PAULISTA)** [por] Thais Lopes e Lucas Pena, 2016. Vídeo [1:23:37]. Publicado pelo canal: Documentário Batuque Paulista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oFjap6PNpCA>. Acesso em: 22 de setembro de 2025.
- ¹¹ **Lei da Vadiagem: A História da Criminalização da Liberdade Negra no Brasil | AULA ESPECIAL**. [por] Flávio Muniz, 2025. Vídeo [51:37]. Publicado pelo canal: Caçador de Histórias. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1573H-L-SY&t=1608s>. Acesso em: 22 de setembro de 2025.
- ¹² BOLAFFI. Santo André, 2023.
- ¹³ SANTOS, André Augusto de Oliveira. **Vai graxa ou samba, senhor? A música dos engraxates paulistanos entre 1920 e 1950**. São Paulo. 2015. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122015-160256/publico/2015_AndreAugustoDeOliveiraSantos_VCorr.pdf
- ¹⁴ BOLAFFI. Santo André, 2023.
- ¹⁵ VINICIUS, Chico. SARAIVA, Fagner. PEQUENINO, Mafalda. **Comichidades e Palhaçarias Negras**. 1ª ed. Coletivo Catappum. São Paulo, 2024.
- ¹⁶ SIMAS, Luiz Antonio. LOPES, Nei. **Dicionário da História Social do Samba**. São Paulo, 2015.
- ¹⁷ LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: Estudos das Performances Brasileiras**. 2ª ed. Editora Garamond. Rio de Janeiro, 2011.
- ¹⁸ LUIZA. Santo André. 2025.
- ¹⁹ MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral: Poéticas do Corpo Tela**. 1ª ed. Editora Cobogó. Rio de Janeiro, 2021.