



DA OSTHEOGRRAFIA DE UMA ARTISTA PROFESSORA À OSTHEOPEDAGOGIA



Capa: Lourenço Almeida e Matheus Almeida - Concha Produções Artísticas

Estudo de um caminho ancestral afrorreferenciado
para a criação de processos com as Máscaras no
ensino-aprendizagem em arte-educação.

Maria Aparecida Ferreira de Almeida

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS DE SÃO PAULO

Maria Aparecida Ferreira de Almeida

**DA *OSTHEOGRAFIA* DE UMA ARTISTA PROFESSORA À
*OSTHEOPEDAGOGIA***

Estudo de um caminho ancestral afroreferenciado para a criação de
processos com as Máscaras no ensino-aprendizagem em Arte-
educação

São Paulo
2025

Maria Aparecida Ferreira de Almeida

**DA *OSTHEOGRAFIA* DE UMA ARTISTA PROFESSORA À
*OSTHEOPEDAGOGIA***

Estudo de um caminho ancestral afrorreferenciado para a criação de
processos com as Máscaras no ensino-aprendizagem em Arte-
educação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes, área de concentração em Arte e Educação, do
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
(Unesp), para a obtenção do grau de Doutor em Artes.
Linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências
educacionais e mediação cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carmina Mendes André

São Paulo
2025

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

A447d Almeida, Maria Aparecida Ferreira de (Cida Almeida), 1962-
Da osteografia de uma artista professora à osteopedagogia : estudo de um caminho ancestral aforreferenciado para a criação de processos com as máscaras no ensino-aprendizagem em arte-educação / Maria Aparecida Ferreira de Almeida. -- São Paulo, 2025.
312 f. : il. + anexos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carminda Mendes André.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte na educação. 2. Ensino. 3. Aprendizagem. 4. Cultura afro-brasileira. 5. Cultura popular. 6. Máscaras. 7. Criação (Literária, artística, etc.) I. André, Carminda Mendes. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 707

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Maria Aparecida Ferreira de Almeida

DA OSTHEOGRAFIA DE UMA ARTISTA PROFESSORA À OSTHEOPEDAGOGIA

Estudo de um caminho ancestral afrorreferenciado para a criação de processos com as Máscaras no ensino-aprendizagem em arte-educação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Área de Concentração em Arte Educação, na linha de pesquisa processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural, como requisito parcial para a obtenção do título de doutora.

Banca Examinadora:

Orientadora

Profa. Dra. CARMINDA MENDES ANDRE

PPG Artes Professora Voluntária/Instituto de Artes de São Paulo - IA UNESP

Profa. Dra. Antonia Vilarinho Cardoso

(Participação Presencial) – *Universidade de Santa Catarina– UDESC*

Profa. Dra. Elisabete Vitória Dorgam Martins

(Participação Presencial) - *Escola Superior de Artes Célia Helena*

Prof. Dr. Osvanilton de Jesus Conceição

(Participação Presencial) - *Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS*

Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite

(Participação Presencial) – Pesquisadora Independente

Resultado: Tese aprovada com recomendação para publicação.

São Paulo, 25 de março de 2025.

Dedicatória

Este trabalho é dedicado àqueles que vieram antes e que têm em meu corpo morada e continuidade de suas existências, meus pais Antônio e Mariá Almeida.

Àqueles que existem, minha querida Regina Almeida, meu querido Uraci Simões Ramos e Dôra Almeida, nossa mais velha, porque me ensinaram que tudo é muito mais!

Aos meus filhos Lourenço e Matheus (aqueles que farão dos seus corpos minha morada), Gabriel Granado, Lucas Granado e Paula Praia, que também contarão muitas histórias de nós àqueles que estão por vir.

Às que existiram sempre: Dadinha, Francisca Alves da Silva, minha babá, por me cuidar e me alimentar quando eu era pequena, e sei, ainda hoje, minha vó paterna Firmina Guimarães de Almeida, por suas histórias cantada. E A vó materna, Nemésia da Silva Simões, pelo silêncio e o apagamento sofrido.

À minha analista Ilana Granatovicz, que me ajudou a poder publicar de mim e meus sonhos!

E ao Claudio Lopes, in memoriam, por ter me acompanhado em tantos sonhos construídos, vividos e também sonhados neste período de escrita.

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Carminda Mendes André, obrigada por ter segurado com afeto minha mão e, como Vírgilio, me levou para explorar o caminho da minha vida. Com sua sabedoria de Caipora, me provocou e me permitiu ser livre.

Numa polifonia ancestral, agradeço a Maria Auxiliadora (Dôra) e Regina (Regi), pelo mundo que me apresentaram, pelos cuidados comigo, pelos cantinhos da escrita, os conselhos e as conversas; Deborah Maria (Deda) e Júlio Valverde, que mantiveram firme o legado da nossa cultura baiana, que se ampliou com Guilherme, Ricardo (*Nzambi viokele!*) e Juliana; e Maria de Fátima (Fafá), com quem divido e completo minhas memórias, a irmã menor, a caçulinha que embelezou nossas vidas trazendo a linda voz de seu companheiro Péri para o nosso convívio e os amores da vida minha Rafael, Francisco e Clarisse; À Emília, Diogo e Helena, filhos de Regina e Uraci, que carregava no colo para fazer produção e que por osmose acabaram por entrar na espiral da arte e da cultura; a meu irmão Martônio e seus filhos Antônio Milton, Rosa Claudia, Rosa Mônica, José Roberto, Andréia e Carol; àquela irmã que Dona Vó Mariá trouxe para que aprendêssemos a amar e entendermos a importância da sororidade, Miriam (Nanã) e Isadora, minha sobrinha.

Não posso deixar de agradecer à Bárbara Nesser, Antônio José, e ao meu grande parça de piadas, filmes e novidades, Maurício de Almeida Barreto. Filhos de Dôra e da minha querida Lenise Maria Cintra, companheira de minha irmã Dôra, pelas risadas, carinho e parceria durante essa jornada, e por ter me apresentado o bloco Palhaços do Rio Vermelho, em Salvador, juntando a frágil linha que ligava Os Palhaços à Zambiapunga em minha *Ostheografia*. Aos sobrinhos netos, por existirem!

Laura Salvatore, lhe agradeço por toda a sua cumplicidade e apoio incondicional à essa pesquisa e por ser a parceira no descortinar da nossa Bahia.

Agradeço a uma vasta trilha de Guias, que iluminaram e me acompanharam desde muito cedo: Carmem Mettig Rocha, Yolanda Amadei, Alexandre Mate, Donnato Sartori, Paola Fiizi, Roberto Tessari e Casé Anghatu Tupinambá, por terem permitido ter um pouco deles em mim.

A Mário Bolognese, pela amizade, cumplicidade, respeito e toda solidariedade em uma escuta e conselhos fundamentais para chegar até aqui.

Luiza Helena Christov, por me fazer acreditar em ser voz na Academia, e que referências num texto é diálogo, afinal! A Cyro Del Nero, *in memoriam*, mas sempre em mim, em seus livros e desenhos de cenário para a próxima peça do Clã. Não deu tempo...

Aos meus alunes e colegas:

Caio Franzolin, por ter sido o elo e grande parceiro! Por aguentar as minhas loucuras e saber decifrá-las e admirá-las, obrigada, obrigadíssima!

Gabriel Kuster, por ter me ensinado que somos os nossos e temos que escrever por e para eles, e ser meu HD Externo, minha IA; Ao Caio Marinho, Maria Silvia do Nascimento e Júlia Pires, por terem aberto as portas da Universidade, pelo reconhecimento em seus Trabalhos de Conclusão de Curso, falando da minha metodologia, de mim, e do Grupo de Estudos do Clã. Muito obrigada!

Agradeço a Juliana Oliveira, pelo seu carinho comigo e tentando sempre cuidar de mim e das minhas coisas, junto com seu companheiro Rafael Victor, que me presenteou com o livro *Máscaras da Bahia*, de Aristides Alves, marco de uma grande reviravolta no meu trabalho, um presente que me reaproximou das minhas raízes e fez todo sentido! E Legina Leandro, que trouxe o Livro de volta para mim!

À APROXIMA CIA, por levar adiante o aprendizado e somando sempre: meu Amor!

À Cia Baitaclã, que já vem de longas datas, com Heraldo Firmino, Sabrina Mato Grosso e João Invenção, por continuarem na luta, minha admiração e meu afeto!

À Trupe Irmãos Atada, Anderson Spada, Emerson Almeida, Sandro Fontes, meu agradecimento repleto de carinho pela continuidade em profissão, dos nossos Circos Itinerantes sonhados e realizados no Clã.

À Cia Asfalto de Poesia, pelas frequentes produções, por terem permitido dirigi-las, por ser parte do grupo com a Xiquinha Bozélis.

Às Duplas de palhaços Jujuba e Chicote (Poliana Helena e Chico Vinícius), e Têta de Tétis e Buiú (Karine Lopes e Wilson Saraiva), por abraçarem com tanto afinho nossos processos.

Ao grupo de teatro Buraco d'Oráculo, Lu Coelho, e Edson Paulo, e a Concha Criações Áudio Visuais. Luciano e Cris, pela extensão do carinho, cuidado e afeto.

Às colegas e amigas Tiche Vianna, Cristiane Paoli-Quito, Beth Dorgam, Maria Thaís Lima, por terem me ensinado tanto e por sermos cúmplices e amigas nessa trajetória iniciada nos anos 80. Assim como à Cia São Paulo Brasil de Teatro – Attilio Bellini, Bel Gomes, Claudia Schapira, Leopoldo Pacheco, Lígia Lemos, Guilherme Leme – por terem sido minhas *cobaias*,

no melhor sentido do rir. E meu agradecimento mais que especial à Sofia Papo, por tantas colaborações e cumplicidade à essa pesquisa, por sua amizade e apoio!

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias, por tantas trocas, apoio, descobertas e afeto!

Minha gratidão eterna a Kátia Jacinto de Souza, que estava comigo quando tudo começou e por anos afins.

Cleide Lopes, Marco Antônio (Marquinhos), Heraldo Firmino, Célia Borges, presentes desde o início, me apoiando na construção e manutenção da sede do Clã entre os anos de 2001 a 2007, e aos que chegaram para empreitada: Valdecir Nery, Emerson Almeida, Denise Guilherme, Paulo Ygar, Anderson Spada, Tatiana Allitch, Suzana Aragão, e aos alunos, amigos que ajudaram a manter vivo o Clã Estúdio e sua sede, o Galpão do Clã, até a primeira década do ano 2000.

Muito obrigada aos amigos de Nilo Peçanha: Mestre Bui, Walmório Santos, Claudio Mendes e Mestre Deco, de Taperoá. À Dona Dionê, Taciana e Dona Maria, e a todas as pessoas de Nilo Peçanha, brincantes e população do Baixo Sul da Bahia, onde NZAMI escolheu como morada no Ilê.

Mil vezes grata à companhia, afeto, força e reconhecimento de Ailton Graça, Mariá Guedes, José Olegário Neto, Amanda Massaro, Marcela Sampaio, Helena Miguel, Antonio Correa Neto, Sidney Matrone Jr e Alexandre Lindo.

Ilana, mais uma vez agradeço por ser essa profissional cuidadosa, generosa e firme! Pois foi quem me ajudou a tecer e abrir essa colcha de retalhos desde a *Estrela oculta do sertão* e, como Carminda, me acompanhou do inferno ao paraíso.

À Luiz Tenório Oliveira Lima, por ser Inspiração ao prazer do Conhecimento!

À todas minhas pessoas aprendizes e colegas, porque essa tese é a concretização de um legado de que vocês fazem parte. Obrigada, Gui Wander, por colocar a minha alma de volta no caminho! Por sua parceria, por cuidar de mim e por fazer bonito com o que você aprendeu com Dona Negron!

Aos funcionários da Pós-graduação de Artes da Unesp, por toda paciência e atenção. Ao Rodrigo Leão, que foi o primeiro a me atender no departamento da pós quando, ainda sem saber dos trâmites, me recebeu cuidados e dedicado também durante os anos a seguir. Sei que torceu pelo sucesso dessa pesquisa.

E meu agradecimento especial à Sofia Papo, minha grande amiga, colega e parceira de luta pelo teatro e por acreditar no meu caminho, colaborando imensamente com essa pesquisa!

Os artistas reconhecem a visão que precede a criação de uma obra, vinda de um lugar que não se pode nomear nem localizar, um lugar de mistério, e é esse o motivo que os leva a reverenciar a criação. Contam-se histórias sobre como somos capazes de manter a dignidade mesmo em situações intoleráveis.

(bell hooks)

Resumo

A pesquisa *Da Osteografia de uma artista professora à Osteopedagogia - Estudo de um caminho ancestral afrorreferenciado para a criação de processos com as Máscaras no ensino aprendizagem em arte educação* conta, reflete e registra o uso metodológico das Máscaras oriundas de processos criativos por vários anos experienciados no chão de salas de aula e ensaio que acabam por fundar uma metodologia para a formação de artistas e arte educadores com a utilização das máscaras: registro de um longo período que vai da formulação de processos metodológicos de ensino-aprendizagem por meio das máscaras, ao descolamento das teorias e práticas europeias de formação. Esta é uma proposta de prática artístico-pedagógica descolonial que se apoia nos conceitos de memória, presença, devir, pertencimento e ancestralidade atrelados ao uso das máscaras da Infância, Máscara do Nariz Vermelho, Anciã e a Ancestral, na busca dos saberes ancestrais apagados, dissipados e que se encontram fragmentados e ocultos à nossa percepção imediata, turva pela estrutura colonialista e escravagista, mas que se manifesta na arte popular, na sua capacidade de subverter regras que lhe são impostas como verdade única e absoluta; tanto para quem a realiza, quanto para quem interage como público. Esta capacidade de revelação e transgressão vem apoiada na riqueza epistêmica Quilombola. Uma escrita narrativa, episódica, inspirada e sustentada nos conceitos de escrevivência e oralitura – ora ensaística, ora prosaica, ora poética, ora dialogada – apontando e enfatizando para o descolar-se da autora de uma formação hegemônica eurocêntrica recebida. Volta-se para os saberes que resistem à violência colonial em prol da defesa ao pertencimento e da autonomia de criação. Tem como pretensão oferecer o depoimento de uma herança cultural, artística e filosófica para o desenvolvimento de uma qualidade de professor artista ou artista/professor para a re-construção, e constatação, de saberes acerca do coletivo como poder emancipatório e libertador oriundos da educação e cultura popular. Traçando paralelos e reconhecendo a importância dos saberes populares do circo, do teatro de rua, das danças, cantos e cantigas populares e da Arte Palhacesca, para qualificar a importância de um saber encarnado. O osso, como lugar de registro, estrutura, base do que fomos e somos em passagem, dicotomicamente, cúmplice e sustentação de nossa permanência.

Palavras-chave: ancestralidade; brincar; máscaras; Osteopedagogia; palhaçar.

Resumen

La investigación *De la Osteografía de una artista profesora a la Osteopedagogía - Estudio de un camino ancestral afrorreferenciado para la creación de procesos con las Máscaras en la enseñanza-aprendizaje en educación artística* narra, reflexiona y registra el uso metodológico de las Máscaras provenientes de procesos creativos, experimentados durante varios años en aulas y ensayos, que terminan por fundar una metodología para la formación de artistas y educadores artísticos con el uso de máscaras. Es un registro de un largo período que abarca desde la formulación de procesos metodológicos de enseñanza-aprendizaje mediante las máscaras hasta el alejamiento de las teorías y prácticas europeas de formación. Se trata de una propuesta de práctica artístico-pedagógica descolonial que se apoya en los conceptos de memoria, presencia, devenir, pertenencia y ancestralidad, vinculados al uso de las máscaras de la Infancia, la Máscara de Nariz Roja, la Anciana y la Ancestral, en la búsqueda de saberes ancestrales borrados, dispersos y que se encuentran fragmentados y ocultos a nuestra percepción inmediata, nublada por la estructura colonialista y esclavista. Sin embargo, estos saberes se manifiestan en el arte popular, en su capacidad de subvertir reglas impuestas como verdades únicas y absolutas, tanto para quienes lo crean como para quienes lo experimentan como público. Esta capacidad de revelación y transgresión está respaldada por la riqueza epistémica quilombola. Es una escritura narrativa y episódica, inspirada y sustentada en los conceptos de *escrevivencia* y *oralitura* —a veces ensayística, a veces prosaica, a veces poética, a veces dialogada— que señala y enfatiza la desvinculación de la autora de una formación hegemónica eurocéntrica recibida. Se dirige hacia los saberes que resisten la violencia colonial en defensa de la pertenencia y de la autonomía creativa. Su intención es ofrecer el testimonio de una herencia cultural, artística y filosófica para el desarrollo de una calidad de profesor artista o artista-profesor, con miras a la reconstrucción y constatación de saberes sobre el colectivo como poder emancipador y liberador, originado en la educación y la cultura popular. Se trazan paralelismos y se reconoce la importancia de los saberes populares del circo, del teatro de calle, de las danzas, los cantos y las canciones populares, así como del arte clownesco, para destacar la relevancia de un conocimiento encarnado. El hueso, como lugar de registro, estructura y base de lo que fuimos y somos en tránsito, es dicotómicamente cómplice y sustento de nuestra impermanencia.

Palabras clave: ancestralidad; juego; máscaras; Osteopedagogía; clown.

Lista de Ilustrações

Figura 1 Cruzos	32
Figura 2 Angela Gonzaga - Indalina e Sergio Lulkin – Nijguit.....	34
Figura 3 1959 com Alda Garrido.....	37
Figura 4 A Corrente Cida	37
Figura 5 Máscara Larvária	107
Figura 6 Máscara do Nariz Vermelho	108
Figura 7 Máscara Ancestral.....	109
Figura 8 Os Caretas	110
Figura 9 Poleiro - Aula de Palhaçar no Curso de Licenciatura em Teatro/Instituto de Artes da UNESP	113
Figura 10 Terreiro - Aula de Palhaçar no Curso de Licenciatura em Teatro/Instituto de Artes da UNESP	114
Figura 11 Diário de Bordo/Livro Organização Mariana Spinola	115
Figura 12 Fanzini, de Tayná Maria Santiago da Silva.....	115
Figura 13 Cida Almeida usa máscara do espetáculo Reminiscor, no ato performático Eu, Eu mesma e Dona Negron.....	119
Figura 14 Heraldo Firmino, Antonio Correa Neto e Valdeci Néri na peça Os três Reis Magos, de Leite	120
Figura 15 Cida Almeida e as Máscaras Pedagógicas Anciãs	122
Figura 16 Máscaras Neutra, de Ivanildo Piccoli.	123
Figura 17 Máscaras Neutras de Ivanildo Piccoli. Alvenaria Espaço Cultural Colaborativo (2018).....	124
Figura 18 Máscara Expressiva Inteira - Dona Anastácia - de Paula Praia.....	127
Figura 19 Arte de Palhaçar: Palhaço nos Rituais, Palhaço na Rua.	128
Figura 20: Arte de Palhaçar: Palhaço no Circo.	129
Figura 21 Arte de Palhaçar: Palhaço no Teatro	129
Figura 22 Pré GECAs - Clã Estúdio, 2002	130
Figura 23 Palhaçadas com Chiquinha Bozélis, Tony Fun Yoto, Muçarela, Clowndete e Shoshana	130
Figura 24 Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias, em 2023	131
Figura 25 Máscara do Boi, de Nani Geisler	131
Figura 26 Dona Quequé de Maria Sílvia do Nascimento	132
Figura 27 Máscaras Anciãs Pedagógicas.....	133
Figura 28 Máscara Anciã Sigmundo, de Caio Franzolin.....	133
Figura 29 Máscara Anciã Horutó, de Alexandre Lindo	134
Figura 30 Cordão Carnavalesco SPalhaços.	138
Figura 31 Atividades artístico-culturais na sede do Clã no bairro de São Judas – SP.....	139
Figura 32 Quadro de Jornadas	145
Figura 33 Barquinho.....	151
Figura 34 Xang Lee e sua máscara de infância	159
Figura 35 Segundo Molde/suporte, em Cartolina, para o trabalho da Máscara da Infância	160
Figura 36 Trupes em Trânsito e Pronto Sorrir- Oficinas Máscara da Infância.....	164
Figura 37 Oficina de máscaras	165

Figura 38 Árvore Genealógica do Palhaço.....	168
Figura 39 Narizes de plástico	170
Figura 40 Desenhos extraídos do livro Corpo Poético, de Jacques Lecoq	173
Figura 41 No quintal criamos, despertando o essencial da Arte de Palhaçar:.....	177
Figura 42 No picadeiro experimentamos a Arte de Palhaçar!	178
Figura 43 Manuale del Clown	179
Figura 44 Poleiro.....	183
Figura 45 Espetáculo Água	190
Figura 46 Os Pré-GECAs	191
Figura 47 GECA 1.....	192
Figura 48 GECA 3.....	193
Figura 49 GECA 6 – TARTUFOS	195
Figura 50 GECA 7 - Tá FROID	195
Figura 51 A Voz do rio.....	196
Figura 52 GECA 8 - Ocupação Casa Dunavô	196
Figura 53 Aula de Meditação Dinâmica.....	202
Figura 54 O Cosmograma Bakongo e a linha de Kalunga	203
Figura 55 PANKARARU TORÉ (Cantos e Danças Sagradas Indígenas)	209
Figura 56 Cortejo na entrada da cidade	218
Figura 57 Máscara da Zambiapunga	220
Figura 58 Mestre Deco	221
Figura 59 Mestre Deco e os tocadores da Zambiapunga de Taperoá	221
Figura 60 A Zambiapunga - pintura de Miguel Araújo	222
Figura 61 Alvorada em Nilo.....	224
Figura 62 Mapa da Bahia e cidades vizinhas a Gandú/BA.....	226
Figura 63 Artesãs de Gee's Bend	230
Figura 64 Cida Almeida em O pequeno Circo das Atrapahadas, com a Cia Asfalto de Poesia	243

Sumário

1 CHEGANÇA.....	19
2 PRIMEIRA ESPIRAL – A	24
3 SEGUNDA ESPIRAL – A).....	30
4 TERCEIRA ESPIRAL – O RIO	35
5 QUARTA ESPIRAL – A CARTA	40
6 QUINTA ESPIRAL – UMA ARTE COLETIVA	46
6.1 UMA CARTA	52
7 SEXTA ESPIRAL – O MAR.....	58
7.1 O GECA - GRUPOS DE ESTUDOS DE <i>CLOWNS</i> ANÔNIMOS E SUAS CASAS.	60
8 SÉTIMA ESPIRAL – O CALOR: A TRILOGIA DO SERTÃO N’IMIM	68
8.1 OLHOS D’ÁGUA	70
8.1.1 Da memória e do esquecimento - registro e apagamento histórico	70
8.2 SIRILA GRIÔ- A BENZEDEIRA	73
8.2.1 Da feitiçaria à encantaria e Da interpretação à <i>exterpretação</i>	73
8.2.2 Resumo da Obra	77
8.3 <i>REMINISCOR</i>	80
8.3.1 Da revelação ao encantamento e do <i>Extérprete</i> Fabular.....	80
9 OITAVA ESPIRAL – DO POLEIRO AO REJEU.....	88
10 NONA ESPIRAL – ENCRUZO (PASSO, TRANSPONHO, ATRAVESSO, CRUZO, GALGO)	95
11 DÉCIMA ESPIRAL – PROGRAMA ARTE COLETIVA	103
11.1 A ORGANIZAÇÃO DE UMA OSTHEOPEDAGOGIA.....	103
11.1.1 Uma artista professora	103
11.2 A PRÁTICA COM AS MÁSCARAS E SUA SEQUÊNCIA	105
11.3 AS MÁSCARAS EXPRESSIVAS PARA ALÉM DA LINGUAGEM ESTÉTICA, MAS COMO PROPICIADORAS DE UMA EXPERIÊNCIA ARQUEOLÓGICA E ARQUETÍPICA.	109
11.4 NUMA FOLHA DE PAPEL ENCONTRADA ENTRE OS DIVERSOS CADERNOS DE ANOTAÇÕES...	112
11.5 OSTHEOPEDAGOGIA	117
11.6 A PEDAGOGIA DAS MÁSCARAS	120
11.6.1 Máscara Neutra.....	122
11.6.2 Máscaras Larvárias	125

11.6.3 Máscaras Expressivas	126
11.6.4 Nariz Vermelho para Palhaçar.....	128
11.6.5 A Máscara da Infância.....	130
11.6.6 A Máscara do Ancião	132
11.6.7 Máscara Ancestral	134
11.7 PRÁTICAS DRAMATÚRGICAS E <i>OSTHEOGRAFIA</i>	135
11.8 PRÁTICA DRAMATÚRGICA I	136
11.8.1 Prática Dramatúrgica II e III.....	137
11.8.2 Atividades artístico-culturais na sede	137
11.9 PRÁTICAS HORIZONTAIS DE DISCUSSÃO.....	139
11.9.1 Tempo.....	141
11.9.2 Ancestralidade	141
11.9.3 Metodologia das Jornadas	142
11.10 EXTERPRETAÇÃO, USO E CONFECÇÃO DAS MÁSCARAS	143
11.10.1 Corporalidades.....	143
11.10.2 Musicalidades	143
11.10.3 Voz	143
11.10.4 Teoria.....	144
11.10.5Aproache	144
11.11 PROVENIÊNCIAS DA PRÁTICA ARTÍSTICO PEDAGÓGICA	146
12 DÉCIMA PRIMEIRA ESPIRAL – MÁSCARA DA INFÂNCIA.....	153
12.1 TEATRO PARA MIM É UM PROCESSO DE CAVUCAGEM.....	153
12.2 FABULANDO!	157
12.3 AFETOS, ACHADOS <i>OSTHEOGRÁFICOS</i>	158
12.3.1 Meios e Processos com a Máscara da Infância.....	158
12.3.2 Terno da Lapinha.....	166
12.3.3 Prática Dramatúrgica II, uma observação.....	167
13 DÉCIMA SEGUNDA ESPIRAL – MÁSCARA DO NARIZ VERMELHO	168
13.1 A PRIMEIRA JORNADA DO PALHAÇAR	171
13.2 O PAPEL DA DONA NEGRON, A DIRETORA DE ESPETÁCULOS	175
13.3 A SEGUNDA JORNADA DO PALHAÇAR	176

13.4 A EXPERIÊNCIA REVELADORA	179
13.5 AULAS E EXERCÍCIOS	182
13.6 PRÁTICA DRAMATÚRGICA: <i>CLOWNBINAÇÃO</i>	186
13.6.1 Os 12 trabalhos para fabular	186
13.7 OS GECAS OFICIAIS	192
14 DÉCIMA TERCEIRA ESPIRAL – HERANÇA YORUBANTU.....	197
14.1 UMA AULA.....	197
14.2 O PROCESSO DIDÁTICO CRIATIVO COM A MÁSCARA ANCIÃ OU DO ANCIÃO	201
15 DÉCIMA QUARTA ESPIRAL – MÁSCARA ANCESTRAL	216
15.1 <i>NITU YE KINKULO KIAME</i> : MEU CORPO, MORADA DOS MEUS ANCESTRAIS.....	216
15.2 A ZAMBIAPUNGA DO BAIXO SUL DA BAHIA: COSTA DO DENDÊ	218
15.3 MESTRE DECO E O CONHECIMENTO ANCESTRAL DO BAIXO SUL DA BAHIA.	220
15.3.1 A Tradição	223
15.3.2 Encarnar a Máscara	224
15.3.4 Olhar de mestre.....	225
15.4 A VOLTA PARA CASA	226
15.5 COSMOVISÃO BANTU	227
15.6 CONVERSANDO SOBRE PERTENCIMENTO COM BELL HOOKS - NÓS EM NOSSA DIVERSIDADE	228
16 DÉCIMA QUINTA ESPIRAL: GRÁVIDA, PRENHE, QUE NEM UM SAMBURÁ!.....	231
16.1 RETALHO EM CASA	234
REFERÊNCIAS	244
ANEXO A- Texto OLHOS D'ÁGUA, de Heraldo Firmino	255
ANEXO B – A PAIXÃO DE SIRILA – A Benzedeira, de Cida Almeida	272
ANEXO C – REMINISCOR, de Cida Almeida	286



PRIMEIRO CADERNO
OSTHEOGRAFIA





1 CHEGANÇA

– Laroyê! Chegança – Licença

Peço aqui licença aos que já existiram, aos que existem agora, aos que virão a ser (os que estão pra nascer) e àqueles que sempre existiram, pois os que sempre existiram estão naqueles que existem, naqueles que existirão e naqueles que já foram. Assim, parafraseando o Prof. Dr. Eduardo Davi Oliveira (2020), gostaria de discorrer sobre a trajetória artístico-pedagógica que me foi concedida neste tempo histórico e naquele que, em espiral, vem se aperfeiçoando a cada evocação de transitoriedade e impermanência.

Esta é uma pesquisa qualitativa e autoetnográfica. Durante o tempo da pesquisa me dediquei à releitura dos meus cadernos de anotações de aulas, orientações e ensaios de espetáculos nos quais anotava tantos os *insights* quanto as orientações que julgava importantes de serem pensados e analisados mais tarde, além de esquemas, resumos e desenhos feitos nesses cadernos, que compreende o período de 1992 até os dias atuais. Dezenas de cadernos! Por isso decidi dividir esse trabalho em três cadernos: no Primeiro Caderno está concentrada minha *Ostheografia*; no Segundo Caderno a *Ostheopedagogia*, e no Terceiro Caderno, *Correlações Intuitivas*. Revi um vasto material audiovisual que integra fotos, aulas orientadas por mim, espetáculos, *lives* e documentários, como registros de uma jornada em espirais que se interconectam recomeçando novos episódios. Cada caderno é composto por episódios, uma carta e correlações de referências bibliográficas à luz de minha prática como artista e professora de teatro.

Como material qualitativo, foram usados textos de teatro, entrevistas realizadas com familiares, alunos, colegas e pessoas das cidades de Taperoá e Nilo Peçanha (baixo sul da Bahia), onde foi empreendida uma pesquisa de campo na busca de entender os conceitos de *imaginário*, *pertencimento* e *Território*. Soma-se a esses dados um processo analítico vivido durante 37 anos, que colabora para o estudo auto-etnográfico, pois, ali no *set*, junto com a minha

analista Ilana Reuben, pude ir construindo o privilégio de poder pensar, simbolizar, representar e publicar o que ia encontrando nessa trajetória.

Penso que esse processo analítico me serviu também não só como método agregado a essa pesquisa, pois o ato de escrever sobre si exige além de coragem, transformação. O estudo bibliográfico acompanha a minha pesquisa no intuito de oferecer um caminho epistemológico composto de um descolamento de uma visão hegemônica eurocêntrica para a compreensão de outras e outros pensadores que, juntos com a minha história, foram proporcionando maior significado aos meus fazeres artísticos e pedagógico. Numa visão ontológica circular, sugere que a existência e a realidade são vistas como algo contínuo e interconectado, sem um começo ou fim definidos. Em outras palavras, tudo está interligado e se influenciam mutuamente, de maneira cíclica.

A epistemologia espiralar, por sua vez, trata do conhecimento como um processo que se desenvolve em espiral, em que cada nova camada de compreensão se constrói sobre as anteriores. Isso implica que o aprendizado e a compreensão não seguem uma linha reta, mas sim uma trajetória que revisita e amplia conhecimentos passados. Essas abordagens arqueológicas (por pensar em escavação, raspagem, ossos e pistas) e autoetnográficas (por pensar a narrativa pessoal como pertencimento cultural) indicam um método de investigação que busca desenterrar e examinar camadas profundas da história do Ser e da Cultura, ao mesmo tempo em que se concentra na autorreflexão e na análise das próprias experiências e identidade.

Mulheres importantes me acompanharam no pensar e na travessia: Leda Maria Martins, Conceição Evaristo, bell hooks, Lélia Gonzalez, Neusa Santos Sousa, Cida Bento e Makota Valdina. Bunseki Fu-Khiau, Muniz Sodré, Eduardo David de Oliveira, Tinganá Santana, Edouard Glissant, Franz Fanon e Nêgo Bispo foram chegando em leituras de artigos, teses e livros. Entre os primeiros estavam Henri Bergson, Deleuze Guattari, Jacques Lecoq e Dario Fo.

A Cosmovisão Bantu Kongo, principalmente o *dikenga*, foi usada como bússola que me proporcionou entrar em contato com saberes fundamentais para entender onde a pesquisa me levou. Noções de circularidade, e principalmente espiralidade, confluíram para o entendimento que me orientou a conceitos de *Ancestralidade* e *Pertencimento*. Em Leda Maria Martins, reverbera em mim o pensamento de Fu-Khiau: “Eis o que a cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (Fu-Khiau, 2021, p. 208).

Atravessada por essa ideia/conceito, objetivo construir uma narrativa reflexiva, crítica e autoetnográfica, que comporta a descoberta do Ser numa coletividade a partir do exercício e da vivência nas Artes Cênicas, na sua relação com o tempo e com o espaço como local de

aprendizado, prática, desenvolvimento e construção de saberes. Busco, neste momento histórico em que escrevo, apontar o destacar-me da formação hegemônica recebida a caminho de uma visão epistemológica não eurocêntrica como forma de embasamento do processo de ensino-aprendizagem e procedimentos didáticos em que são utilizadas Máscaras criadas durante o processo de formação: a da Infância, a Anciã e a Ancestral, apoiadas na riqueza epistêmica que envolve a figura cômica Palhacesca, Ritual e Profana/Popular encontradas na cultura brasileira, formada pelas culturas afrodescendentes diaspóricas e ameríndias a partir de seus códigos e usos, capazes de subverter o que é imposto como verdade absoluta tanto para quem as utiliza, quanto para quem interage como público.

Narro um processo que tem o desejo de comportar o desprendimento da Pedagogia de Lecoq, a partir de uma narrativa maravilhosa¹, pertencente ao caminho percorrido, onde abro mão da descrição do seu método em si, mas apontando para o que ele propiciou como possibilidades pedagógicas, afirmando a busca de deslocar-me para uma prática intuitiva, reflexiva e crítica por meio da interlocução com meus ex-alunos e colegas, travando um diálogo sob formas diversas: ora ensaística, ora prosaica, ora dialogada. Tudo em um híbrido discurso que vai de cartas a tentativas de esclarecimento da importância e das curiosidades desses interlocutores com relação ao tempo que estivemos presentificados em processos criativos e de mútuo aprendizado.

Esse é um ato de escrita processual e criativa, em que busco o sentido narrativo entre a escrevivência e a oraleitura (Martins, 2021)², que contemple ou dê sentido a um devir oferecido no ato da escrita a partir de associações livres no ato de *rejogar*³, re-morrer. Com esse trabalho, espero contemplar não só a minha experiência na pedagogia de Lecoq, mas também apresentar uma escrita que possa conter conceitos e jornadas a se revelarem como possibilidades de caminhos para se pensar e fazer a arte teatral, tendo como foco o aprofundamento da formação artística da professora de artes, da artista pesquisadora e, da filósofa à professora artista, o que penso estar apontando para esse lugar.

¹ Em oposição ao espetacular. Nota da autora.

² Conceição Evaristo, poeta e escritora brasileira, cunhou o termo escrevivência em sua tese de mestrado em “um jogo de palavras entre escrever, viver, escrever-se vendo e escrever vendo-se”. Leda Maria Martins, ao conceito de Oralitura, destacou a característica que lhe é atribuída de “a presença de um em “um jogo de palavras entre escrever, viver, escrever-se vendo e escrever vendo-se”. Leda Maria Martins, ao conceito de Oralitura, destacou a característica que lhe é atribuída de “a presença de um traço cultural estilístico”. Leda Maria Martins (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1955). Poeta, ensaísta, dramaturga, professora, rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Pesquisadora das áreas de teatro, performance, literatura e culturas populares da diáspora africana, seu trabalho é dedicado ao reconhecimento e valorização da arte e dos saberes negros em suas múltiplas expressões e afetações - [Leda Maria Martins | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](https://itaucultural.org.br). Acesso em: 18 de out. 2023.

³ *Rejeu*, em francês, termo usado por Lecoq em sua pedagogia, aqui, traduzido literalmente. Nota da autora.

No caminho do “fabulador” – termo usado por Dario Fo para qualificar um tipo de intérprete milenar – e o pedagogo Jacques Lecoq, também seu mestre, de quem ele muito respeitosa discorda, encontrei *cruzos* (Rufino, 2019), em abrangência rizomática, que se constituem em desdobramentos de caminhos e que envolvem, basicamente, noções de tempo. Com os ensinamentos de Lecoq, pude entrar em contato com as Máscaras, principalmente a Neutra, que me ofereceu, citando o poeta, “régua e compasso” para a prática de olhar corpos que se configuraram de diversas formas e em diversas expressões, além, sobretudo, de memórias encarnadas, colaborando assim com a reconstrução do meu olhar sobre o Teatro. Foi em Dario Fo que encontrei o caminho de *Reminiscor: lembrar*, em latim vulgar; alguém que relembra; a lembrança de quem relata. E aqui estou para contar esses feitos, sob o crivo do julgamento de quem se debruça em uma análise com olhar rigoroso, mas, espero, não menos afetivo, empático e generoso.

Minha pretensão é oferecer o depoimento de uma herança cultural, artística e filosófica para o desenvolvimento dessa qualidade de professor, intérprete para a reconstrução e constatação de saberes do coletivo, como um poder emancipatório e libertador oriundo da educação e cultura popular. Ao traçar paralelos e me reconhecer dentro do circo, do teatro de rua, das danças, dos cantos, das cantigas populares e da Arte Palhacesca, procuro qualificar a importância de um saber encarnado⁴, para encontrar dentro de nós a figura cômica das praças, feiras e tablados da Alta Idade Média, que, por aqui, na *Terra Brasilis*, deve ter chegado nas caravelas que entraram pela Bahia de Todos os Santos (de nascença chamada Kirimurê pelos Tupinambás), junto com os Griôs, os mestres do saber popular na diáspora africana que, ao chegarem em navios negreiros, se irmanam aos xamãs, pajés, povos quilombolas, indígenas, ribeirinhos, aqueles das matas e os da beira do mar.

Meu trabalho de formação faz uso de um artefato – a máscara – na perspectiva de encontrar uma narrativa que, ao mesmo tempo, seja pessoal e coletiva. Penso que ela é necessária para fundação de uma expressão que caminha no sentido da libertação de uma visão hegemônica eurocêntrica. Ainda que, como já dito, referenciada inicialmente por uma experiência particular de formação dentro dessa cultura, aos poucos me desgasto e me aproximo dos conhecimentos dos povos do Sul, dos escritos contemporâneos e recentes de pensadores e pesquisadores brasileiros, dos saberes dos povos originários, daqui, de lá e de acolá, e das chamadas nações periféricas ao mundo estadunidense e europeu.

Procuro pensar, então, sobre algumas questões que surgiram no decorrer da minha

⁴ O invólucro do osso. Aquele que faz parte.

jornada como educadora: os corpos que se mostram diante do uso das Máscaras são Corpos analfabetos ou Corpos sem alma? Por que se diz que a máscara é quem nos escolhe? Até onde pode ir a afirmação “*Retornar ao ofício, ao artesanato*”? Qual o corpo e qual é a história que essa ou aquela máscara me leva a conhecer? Por que o meu corpo reage e se interessa em dar sentidos, expressões e caminhos possíveis a uma máscara e não a outra? Será que a prática da manufatura de uma máscara pelo(a) artista que a usará não poderá criar um caminho, um processo criativo que o(a) possibilite compreender o conhecimento de registros autênticos e que se perpetuarão tempo afora? Há rastros, cicatrizes de uma possível alfabetização, ligados à atuação, à interpretação? Como chegar com significado latente à *exteprertação*, nome criado por mim numa tentativa de designar que, tomando as palavras de Franca Rame, “nós éramos naturalmente épicos, nós representávamos os personagens, não nos vestíamos dos personagens” (Fo, 2004, p. 334).

Busco poder narrar um processo de pertencimento afetivo, social e cultural, assegurado pelo exercício de uma prática formativa de mais de 40 anos, a fim de colaborar com fundamentos que possibilitem uma visão do trabalho coletivo numa pedagogia para o(a) intérprete fabulador(a), que tenha na intuição seu elemento basal e que possibilite o encontro com suas narrativas pessoal, ancestral e coletiva.

Assim, encerro este prólogo como o abri, citando Eduardo Oliveira (2005, p. 258): “A ancestralidade é uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento”.





2 PRIMEIRA ESPIRAL – A MALA

Ponto: Salvador

Episódio

– Cidinha, minha filha, corre aqui!

Ainda ecoa dentro de mim essa frase e percebo que preciso falar sobre como eu voltei para casa.

– Cidinha, corre aqui! Acode! – chamava-me Dadá, a babá.

Mulher preta, elegante, responsável – e muito – pelos universos místico, mítico e cultural que me acompanham e me constituem. Francisca Alves da Silva, Dadá, ou Dadinha, foi mais do que uma babá. Era ela quem organizava, ou tentava, a casa e que cuidava de mim e de minhas seis irmãs. Antes mesmo, logo ao se casar, ela acompanhou minha mãe para ajudá-la com meu irmão, ainda pequenino. Era uma pessoa ao mesmo tempo muito rígida e amorosa.

– Você sabe que negócio é esse, aqui, dentro do armário? – perguntou, abrindo o maleiro do armário e revelando um esqueleto humano.

– Ah, Dadinha, sei não! Acho que foi Painho que comprou de presente para Doutora estudar.

A Doutora era uma das minhas seis irmãs, que estava no terceiro ou quarto ano de Medicina e deveria usar o tal esqueleto para seus estudos de Anatomia. Naquele tempo não se faziam esqueletos de resina, eram corpos, esqueletos de indigentes usados pela Faculdade de Medicina para o ensino de algumas disciplinas.

Dadinha foi direto até minha mãe e começou a falar que tinha que dar um jeito naquilo, pois era muito perigoso. OSSO DE GENTE dentro de casa dava azar e atrasava a vida:

– É chamamento de coisa ruim, o dono dos ossos fica na escuridão, sem sossego, perdido, zanzando... A gente tem que enterrar, acender uma vela branca de sete dias no túmulo e rezar uma missa para as almas aflitas.

Pensando agora, talvez essa tenha sido a primeira vez que percebi de um modo mais

claro a forte influência daquela mulher em nossas vidas, pois minha mãe obedeceu quase que imediatamente ao seu pedido. E mal sabia eu que a palavra OSSO o – o que se agregava a ela – enquanto conceito filosófico e pedagógico, entraria mais tarde na minha jornada como símbolo e constituição de estratégia quase arqueológica em busca de tantas outras fábulas e intérpretes fabulares!

De um feito, fui com Dadá e a mais velha das cinco irmãs a um lugar que, hoje, sei tratar-se de um terreiro de Candomblé, situado em um areal perto do mar, em Salvador. O curioso é que esse lugar esteve muitas vezes nos meus sonhos, em forma de cenário. Sons de atabaques se sucediam, enchendo de ritmos diversos a atmosfera daquele lugar. Durante a diversidade de toques sonoros dos atabaques, parecia que as pessoas, uma a uma, iam sendo tocadas por eles e seus corpos reagiam frenéticos.

Comecei a ter muito medo e achei que tudo aquilo era mentira, pois pensei: “*Estavam era fingindo com aquele negócio de receber outra pessoa através de seus corpos*”. De repente, minha irmã começou a sacudir seu corpo e a revirar os olhos, caindo no chão. Uma senhora veio, levantou-a, abraçou-a forte e soprou em seu ouvido algumas vezes. Minha irmã estava de volta. Parecia que tinha levado um choque elétrico e, ainda tonta, não sabia o que lhe tinha acontecido. Tudo isso me intrigou muito e, a partir daquele momento, diante da experiência com o inexplicável, passei a respeitar o MUNDO INVISÍVEL, que se apresentava sob forma de corpos humanos para se comunicar.

Dadinho morreu quando eu deveria ter entre nove e onze anos.



Há em mim uma curiosidade constante por entender o MUNDO CORPO INVISÍVEL, ao qual oferecemos nosso corpo para a sua materialização, que se tornava mais e mais premente: “[...] escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas na memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios (Bachelard, 1988, p. 02).

Leda Maria Martins, em *Performance do Tempo Espiral*, diz algo que vale somar-se aos devaneios de Bachelard

Como responsos⁵, o tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas cinesias. Em seus voltejos somos. Tempo ntangu, tempo sol, tempo vento no riscado, no corpo experimentado. Tempo que se faz em outros tempos, como o tempo de disseminar e

⁵ Conjunto de palavras pronunciadas ou cantadas nos ofícios da Igreja católica, alternadamente por uma ou mais vozes, de uma parte, e pelo coro, como representante da assistência, de outra parte (Dicio, 2024).

o tempo de recolher (Martins, 2021, p. 203).

Com as Máscaras, a expressão “*pensar fora da cabeça*”, expressão utilizada por Muniz Sodré ⁶(2017), viria a se configurar para mim uma maneira de trabalhar com a formação de artistas, uma possibilidade de se estabelecer um diálogo em outra perspectiva que não fora do jogo teatral. Quero dizer com isso que, para mim, é necessário estabelecer sempre pontes entre o autoconhecimento e o fazer teatral, aproximar-se do próprio saber intuitivo, criador, imaginativo, saber que se tem esse caudal para que se possa fazer teatro. As máscaras vão nos oferecer esse ativo, junto com a filosofia e seu método intuitivo, reivindicado por Henri Bergson.

Minha cabeça é um samburá cheio de lembranças que venho colecionando há muito tempo. Sinto que todas essas lembranças – assim como a necessidade de carregá-las n’alma, guardá-las e preservá-las – são pistas, peças de quebra-cabeças que ao serem recuperadas se transformam em uma espécie de *Lego*, transmutando-se em um jogo de criação para brincar com outras pessoas. São atos de reconstruir histórias e caminhos que nos conduzem ao ato criador. Pensamentos e lembranças surgem, vêm, vão e se organizam no ato da escrita, tentando retomar ideias tão frequentes na literatura, na filosofia e na psicanálise, que me arremessam contra postulados, diria, poéticos, de pensamentos e pensadores que, por sua vez, reportam-me ao aforisma “*conheça-te a ti mesmo*”, recuperado por Sócrates do templo de Apolo. Sigo esse caminho e entrego-me nas mãos de Virgílio (em referência à *Divina Comédia*). Parto. Eis que surge Montaigne como inspiração para mim, na figura do “ensaio pessoal”.

A experiência com a psicanálise me ensinou a não estar só: a companhia do outro, o diálogo e a interlocução são necessários para o trilhar. Sou, então, guiada pela minha subjetividade na busca de restaurar o GRIÔ⁷ em mim – um ser “eu em nós” que observa a si em confluência com as experiências vividas e com a memória de uma comunidade da qual faço parte.

Logo surge um pensamento adiantado: Dario Fo, no século XX, chama essa figura de fabulador, resgatando as características muito especiais dos contadores de história, daqueles que narram o que viram e conheceram, “fatos” que se misturam com o momento histórico em que vivem. Assim, os fatos passam a se colorir, pela memória pessoal sensível e criativa de

⁶ Muniz Sodré de Araújo Cabral (São Gonçalo dos Campos, 12 de janeiro de 1942) é um jornalista, sociólogo e tradutor brasileiro, professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro).

⁷ Como são chamados em África os Mestres de saber que guardam e transmitem oralmente a memória de uma comunidade, de um povo, contadores de histórias.

quem os fabula, como numa pintura em aquarela. O fabulador, diferentemente do Doma⁸, o escriba, não tem o pacto com a história, mas com a realidade que cria a partir do que vive. Não encontramos aqui a definição da Filosofia para o sentido do Devir? Ele é construído por nossas ações, ele se dá no movimento do fazer.

Afeto, aquilo que se fez sentido em mim.

Antes de entrar em conceitos e exposição de um possível pensar pedagógico no ensino aprendido para uma arte coletiva que, para mim, é o Teatro, proponho compartilhar mais um pouco sobre o *eu antes*, ou seja, um pouco do que, *em osso*, julgo contribuir para o alcance de proposições que virão adiante. Mas, simplesmente, me comprometi a discorrer sobre minha história pessoal, já que defendo a importância dessa história primeira como ponto de partida para o aprofundamento de uma formação que irá desencadear um processo de vivência criativa na arte, que chamarei de *interpretar*: a *Arte de Interpretar* que virá com a *Arte de Palhaçar*.



Minha experiência com a Arte se principia muito cedo, aos seis anos de idade, em Salvador, na Bahia, minha terra natal, com as Professoras Franlaide Benício dos Santos e Professora Carmem Mettig Rocha. Ambas são referências no ensino de Educação Artística e na formação de diversos arte-educadores na cidade de Salvador, em meados da década de 1960. Vindas de famílias ricas da cidade, mantinham seus espaços artísticos, onde davam aulas para filhos e filhas da burguesia baiana. Um privilégio para mim, neta de artesãos (avós sapateiro e costureira), filha de pensão no sertão baiano (na antiga Estrada de ferro Leste do Senhor do Bonfim da Bahia) e bisneta de escrava recém-alforriada, que teve uma filha fruto de uma relação com *seu proprietário*.

Esse contexto histórico e sua reflexão *a posteriori* como experiência de formação artística, social e cultural teriam uma influência grande na jornada que virá adiante, oferecendo a possibilidade de um resgate cultural fundamental para o meu projeto de educação. O ponto de equilíbrio e a abertura para um outro olhar artístico veio por meio da professora e dançarina da UFBA, Celeste Barreto, com quem tive aulas de danças folclóricas, maculelê e capoeira. Estamos falando do final da década de 1960 e início dos anos 1970, um período do Brasil em que, junto com o chamado “*milagre econômico*”, vivíamos o dilaceramento de um sonho de liberdade e emancipação social.

⁸ Ver Hampaté Bâ. **A Tradição Civa**, capítulo 8 – História Geral da África UNESCO: 1982.

Outra referência muito próxima a mim é Franlaide Benício, que, a partir da poesia, da dança e de outras formas de expressão artística, criou uma escola de Arte onde ensinava teoria e percepção musical, declamação, expressão corporal e línguas. Também rememoro o trabalho de Carmem Mettig, que fundou, nos anos de 1970, o Grupo de Educação Artística do Colégio Nossa Senhora do Carmo, no bairro da Mouraria, em Salvador. Com esse grupo, constituído por crianças e adolescentes, se trabalhava musicalização, instrumentos, dramatização e movimento.

Mais tarde, nesse mesmo colégio, foi criado o curso de Magistério e a Faculdade de Educação da Bahia. Até os dias atuais, Carmem Mettig permanece envolvida com Arte Educação, realizando palestras e ministrando cursos de Educação Musical pelo método Willems (Eacariz, 1992) em todo o país. Ela também é coordenadora da Associação dos Professores de Educação Musical do Estado da Bahia (APEMBA), e vice-presidente dos Encontros de Vivências Musicais, e diretora do Instituto de Educação Musical (IEM).

Assim como Ilma Braga Sansão, professora de dança e expressão corporal, carioca residente em Salvador nos anos de 1970, essas são mulheres pioneiras e fazem parte do período das minhas primeiras incursões em seminários de educação, pois ingressei no curso de Magistério no Colégio Nossa Senhora do Carmo, nos anos de 1978 e 1979. Atento-me a essas mulheres, pois ao fazer a análise da minha trajetória, percebo o quão relevante elas foram nos primeiros anos de atividade advindos desta formação.

Além de todas essas mulheres, minha mãe foi professora de arte culinária durante muitos anos! Sem contar que ela era também uma restauradora de santos e professora formada no Colégio Salesiano de Petrolina, cidade pernambucana vizinha a Juazeiro da Bahia, unidas por uma ponte!

Do outro lado do rio tem uma cidade / Que em minha mocidade eu visitava todo dia /
Atravessava a ponte ai que alegria / Chegava em Juazeiro, Juazeiro da Bahia /
Atravessava a ponte ai que alegria / Chegava em Juazeiro / Juazeiro da Bahia / Hoje
eu me lembro que nos tempos de criança / Esquisito era a carranca e o apito do trem /
Mas achava lindo quando a ponte levantava / E o vapor passava num gostoso vai e
vem / Petrolina, Juazeiro, Juazeiro, Petrolina / Todas duas eu acho uma coisa linda /
Eu gosto de Juazeiro e adoro Petrolina. (Eu gosto de Juazeiro e Adoro Petrolina:
compositores Geraldo Azevedo De Amorim / Antonio Carlos De Moraes Pires).

Mariá Ferreira, mãe santeira, mãe boleira e mãe professora casou-se com Antonio Almeida, filho de um sapateiro seresteiro e de uma costureira poeta, homem sério e representante comercial que, com o quarto ano primário, fez-se doutor dentro da construção civil. Quase engenheiro, pois não podia assinar os projetos que desenvolvia para a Empresa de Engenharia de Estradas e Rodagens, onde se tornou diretor. Tudo indica, pelas contagens feitas por mim e por minha irmã mais nova, entre os anos do casamento de meus pais e o nascimento

do primeiro filho, que a cerimônia de consagração do matrimônio foi feita às pressas. Mesmo sem a minha avó materna querer essa relação, teve que aceitar a união... valei-me! Já estou até arriscando versejar! Acontece toda vez que falo das minhas raízes sertanejas.

É daí que nasce a minha família: de minha mãe, filha quase nobre de dona de pensão, e de meu pai, filho de artesãos. Ao se casarem, foram viver em Salvador dos anos 1940. Tiveram seis filhos biológicos e mais uma adotiva, somando um total de seis mulheres e um homem, mais velho, varão. Eu nasci em 1962, em Salvador, e essa volta toda no tempo foi só para melhor entender e retomar de onde paramos.

As experiências que tive na década de 1970 proporcionaram anos de experiências artísticas e um aprendizado fundamental para a minha atuação profissional. Aos 11 anos de idade, eu já fazia parte de um grupo de teatro ligado à Faculdade de Educação da Bahia: era a mascote, pois todo o elenco era constituído por professores da instituição. Foram anos de atividade intensa e descobertas. Além deste grupo de teatro – onde atuei nos espetáculos *Escuta, Zé!* de Wilhelm Reich; *A cigarra e a formiga*, adaptação de Carmem Mettig Rocha; e *Sírius, aqui vamos nós!*, escrita por mim em coautoria com Carmem Mettig e Ilma Braga Sansão, já em um esforço criativo do que viria a ser chamado de criação coletiva e, mais tarde, de trabalho colaborativo – eu também participava do Grupo de Educação Artística do Colégio, fazia aulas de música, teatro, dança contemporânea, expressão corporal e dança folclórica. A música, o teatro e o movimento estavam se afirmando como base para tudo o que viria adiante como escolha profissional e de vida. Junte-se a isso as festas populares e a religiosidade de uma família que pendia entre o Catolicismo, os terreiros de Candomblé, a Umbanda e o Espiritismo Kardecista.

Aqui nesta primeira jornada, portanto, meu desejo é exercer um diálogo entre a fabulação, rica em imaginação, e a trajetória histórica. É construir uma narrativa que ilustre, por um vai e vem de estilos de escrita poética e prosa, aquilo que vem sendo arquitetado como linguagem artística inspirada na memória dos Griôs, nos mestres do saber popular e no fabulador proposto por Dario Fo, pois, “Escrever é assim inscrever no corpo que dança, vozeia, canta e tamborila, o tempo constituinte de espirais (Martins, 2021, p. 203).

Em julho de 1979, durante as férias em São Paulo, decidi ficar para todo o sempre. Era a cidade que abrigava minha curiosidade pelo desconhecido e que, meio a sua agitação cultural, creditava a capacidade de saciar meu desejo de conhecimento. No entanto, um telefonema desesperado trouxe o apelo dos meus pais para que eu voltasse, junto com a promessa de que organizaríamos meu retorno para estudar em São Paulo no próximo ano. Como boa filha, obedeci.



3 SEGUNDA ESPIRAL – A MONTANHA (DO NÍVEL DO MAR A 760 M DE ALTITUDE)

Ponto: São Paulo

Episódio

– Alô?! É Dona Mariá, de Gandú!

Era assim que a telefonista do posto telefônico da cidade onde meus pais moravam identificava a chamada toda vez que nos chamavam.

– Cidinha, minha filha, tá me ouvindo?

Do outro lado, eu reconhecia a voz de minha mãe entre chiados e barulho de fora da provável cabine telefônica: “Dona Mariá, troque de cabine! Esse aparelho aí não está funcionando bem! Vem, minha filha, essa aqui tá melhor!”

Nessa confusão de mudança de cabines se misturavam as vozes da telefonista e a de meu pai.

– Mãe! Mãe! Tô lhe ouvindo! Tudo bem?

– Oi, filha aqui é seu pai! Estamos bem! Espere, fale aqui com sua mãe! Mariá, minha filha, fale aqui com ela!

Sempre achei divertido como eles carinhosamente se tratavam por filha e filho.

– Filha!

Dessa vez era comigo. Minha mãe, por fim, parecia posicionada e preparada para falar comigo.

– Minha filha, que história é essa de ficar aí em São Paulo? Não faça isso, assim não, porque senão a gente morre do coração!

Emocionada já apela, sem cerimônia, chorando numa declarada chantagem emocional.

– Mainha, não chore! Por favor! Eu quero ficar aqui, estudar, terminar o magistério e fazer alguns cursos de teatro.

– Cidinha, vamos fazer o seguinte: você volta agora, termina seu ano escolar,

arrumamos tudo para sua ida no início do próximo ano. Assim, desta maneira, fica muito difícil para mim e sua mãe – meu pai havia assumido a ligação, já que minha mãe se mostrava em descontrole emocional.

– Mas, meu pai...

– Sem mais, nem meio mais! Vamos fazer assim e aqui conversamos, tá bom? Um beijo meu e de sua mãe que está aqui inconsolável.

Nesse instante, a ligação foi tomada por chiados e sons eletrônicos.

– Alô! Alô!

– Caiu a ligação. – Falei para minha irmã que esperava sua vez de falar com nossos pais...

E colocando o telefone no gancho fui me preparar psicologicamente para as mudanças nos meus planos de liberdade. Seis meses depois deste telefonema, eu estava novamente na terra da garoa, que ainda restava um pouco de garoa.



Cheguei a São Paulo, vinda de Salvador, Bahia, em 1980, com 17 anos e encantada pelas ideias de um professor de Antropologia Urbana, José Guilherme Kantor Magnani, que passei a acompanhar em suas pesquisas sobre Candomblé e o trabalho psiquiátrico, em parceria com o psiquiatra e psicanalista Uraci Simões Ramos, junto ao Departamento de Medicina Preventiva de Psiquiatria da Universidade de São Paulo. Magnani também é conhecido pelo seu livro *Festa no pedaço - cultura popular e lazer na cidade de São Paulo*, obra que teve grande repercussão entre os pesquisadores de Cultura Popular e Circo.

O acaso...

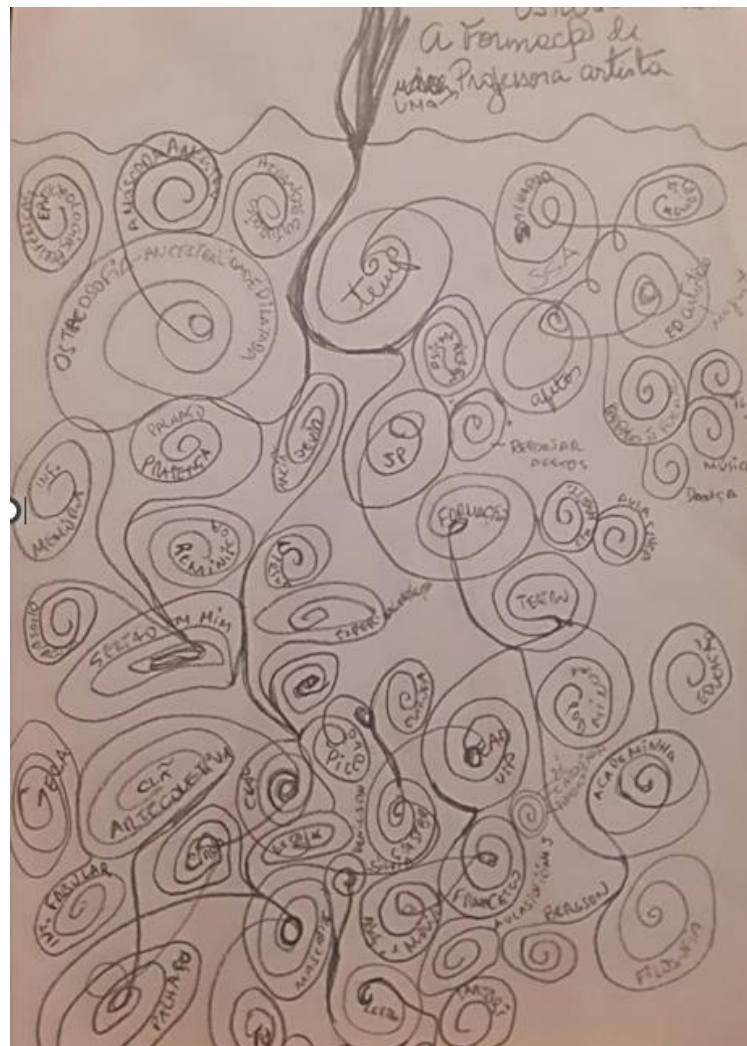
Quando me mudei para São Paulo, me dei conta de um não pertencimento social. Veio um banzo, uma profunda melancolia, a tristeza do desterro que se configurava em um lugar negado, de uma terra que existia em mim e que eu não havia, até então, dimensionado como vazio. Em São Paulo, me reconheci como uma mulher afro-brasileira. Penso que, a partir desse lugar, minha história passou a ter um sentido rizomático, tal a percepção do grau de imbricações contidas em uma descoberta identitária que estava por vir.

Retomando ao início da minha chegada à cidade de São Paulo, penso que a obra do acaso atuou em minha vida em sua potência magnânima, oferecendo-me os primeiros passos

para o que viria a crescer como trajetória dentro do meu desenvolvimento como pessoa e artista: minha futura relação com a arte circense, com a cultura popular e com minhas raízes ancestrais. Percebo, nesse momento, que comecei então a jornada de volta para casa.

O mistério, ah, o mistério! Ao buscarmos explicá-lo corremos o risco de empobrecê-lo. Para mim o mistério alimenta a jornada, enriquece nossa imaginação, instiga nossa intuição e enche nossa vida de curiosidade. E parece que esse conjunto de elementos acaba por nos propiciar o acaso, que chamamos de coincidências; daí, os nossos sentidos passam a seguir pistas até encontros, entregas, descobertas e novas encruzilhadas. Criar é ir de encontro ao Efêmero.

Figura 1 Cruzos



Fonte: Elaborado pela autora, 2022.

Meu primeiro contato com o teatro em São Paulo foi no curso livre com Flávio de Souza e o Grupo Pó de Minoga, em 1980. Lá, conheci Naum Alves de Souza e tive aulas com Flávio

de Souza, Mira Haar e Carlinhos Moreno. A linguagem do grupo conversava com as artes visuais, as artes cênicas, a música, a educação e o lugar do teatro cômico e irreverente, o que fortaleceu ainda mais minha relação com as artes integradas. Participei novamente das oficinas no ano seguinte, quando decidi entrar na Escola de Arte Dramática (EAD).

Iniciei o ano de 1982 com meu ingresso na Escola de Artes Dramáticas e o impacto do espetáculo *Reis Vagabundos*⁹ do Grupo Tear, sob a direção de Maria Helena Lopes, em uma tenda na Praça Roosevelt, em São Paulo. Esse foi o meu primeiro contato com a linguagem do *clown*. Estava, então, estabelecida a contradição que me acompanhou por muitos anos: cultura de elite *versus* cultura popular.

Figura 2 Apresentação Espetáculo *Reis Vagabundos*



Fonte: Facebook, 2012.

⁹ Roteiro e direção: Maria Helena Lopes; elenco: Ângela Gonzaga, Nazaré Cavalcanti, Clarissa Malheiros, Sonia Coppini, Marco Franchetti, Pedro Wayne e Sérgio Lulkin; trilha sonora: Fábio Mentz e Flávio Bicca Rocha; cenografia: Fiapo Barth; iluminação: Luiz Francisco Acosta; produção: Grupo Tear, Nazaré Cavalcanti e Sérgio Lulkin; registro e documentação: Roberto Mallet.

Figura 2 Angela Gonzaga - Indalina e Sergio Lulkin – Nijguit



Fonte: *Facebook*, 2012.





4 TERCEIRA ESPIRAL – O RIO

Ponto: Cidade Universitária

Episódio

Entre os anos de 1975 e 1977, em uma data que se perde em minhas histórias para se refazer em outras, fui a primeira vez ao teatro. Até então, eu nunca havia assistido a espetáculos de teatro de circuito profissional. Eu fazia peças em minha escola e, ali mesmo, assistia as mais variadas apresentações, pois tínhamos um auditório tão grande e lindo que até hoje povoa meus sonhos. Era um anfiteatro, mas o tamanho do palco e as estruturas técnicas e de acomodação eram incríveis. Ali vivi muitas horas, dias e parte da minha pré-adolescência! Talvez por isso, durante muito tempo, quis ter um teatro, sempre à procura desse espaço perdido em mim.

Foi o Teatro SENAC Pelourinho, recém-inaugurado, o escolhido por mim para assistir a primeira peça profissional: *Dona Xêpa*, de Pedro Bloch. Foge da minha memória qual a atriz que interpretava a personagem título, mas provavelmente era Iara Cortes, salvo engano ou atrapalhões causadas pela mídia televisiva que, em 1977 apresentava a telenovela com a mesma atriz no papel principal. Grande Iara Cortes!

Mais tarde, soube que *Dona Xêpa*¹⁰ foi encenada pela companhia de Alda Garrido¹¹, dos anos 40 aos anos 50, com ela como protagonista. Alda imortalizou a personagem, pois a representou mais de 500 vezes, tornando-se uma das grandes atrizes do teatro de revista. Minha mãe nunca a viu no palco, mas a conhecia bem. Isso influenciou a escolha do que assistir diante da grande popularidade de Alda também no rádio.

Enquanto entrávamos no teatro, meu coração dizia que era em um lugar como aquele que eu queria estar. O clima das pessoas aguardando a abertura da porta, a entrada da sala e a

¹⁰ Peça criada por Pedro Bloch, fez muito sucesso nos palcos. O enredo conta a história de Dona Xepa (Alda Garrido), mulher que trabalha na feira, que se diverte e bate bora com os colegas e com a vizinhança, deixando sempre à mostra seu temperamento estourado e rude de mulher do povo, para a vergonha de sua filha, Rosália (Odete Lara), que quer se dar bem e largar a vida de pobreza da vila em que vivem. Xêpa tem outro filho, o inventor Edson (Herval Rossano), e não mede sacrifícios para que ele possa concluir seu invento, uma máquina geradora de energia nuclear cobiçada por uma gangue de escroques. O texto de Bloch – que aqui tem roteiro de Evangelista e Alípio Ramos – mistura comédia e melodrama. Disponível em: <https://filmow.com/dona-xepa-t53880/>. Acesso em: 28 ago. 2022.

¹¹ Alda Garrido, atriz paulistana nascida em 1896.

busca pela poltrona, as luzes que se apagavam, dando lugar àquele espaço mágico onde surgiam os artistas, de onde brotavam vozes e corpos! Os aplausos! Aquele público era um alvoroço, me lembro bem, ovacionando os artistas. Assobiavam, gritavam, e os artistas entravam e saiam do palco. Era uma festa, uma folia, uma grande folia!

Não igual à folia das festas dos ternos de reis da Lapinha, dos blocos de carnaval, dos caretas nas ruas, que metiam medo na gente nos dias de Carnaval. Nossa, era outra coisa, era diferente, mas, também, bonita e emocionante. Nem sei por que essa associação com as festas populares veio à minha cabeça, talvez pela emoção, um lugar diferente para a festa, e eu me sentia como uma foliã! Dentro de mim, aquela experiência era mesmo uma festa, uma brincadeira. Eu não tinha essa noção até então, mesmo quando eu representava na escola. Na ocasião, eu deveria ter, no máximo, 15 anos.

Essa memória vem num fluxo da compreensão dos ingredientes que formaram minhas referências teatrais: a temática popular, os artistas comediantes, o teatro de revista, a festa, o festejo e por aí vai.

Ao sair do Pelourinho, voltando para casa, disse para minha mãe:

– Mainha, faz tanto tempo que a senhora não leva a gente para ver os ternos da Lapinha...Vamos neste ano?

– Ôxi, que lembrança foi essa agora?

– Sei não. E ainda pensando alto segredei à minha mãe: - Mas vou lhe dizer uma coisa, quando eu fizer minha primeira peça profissional eu quero fazer neste teatro aqui, do Pelourinho.

E, em 1978, apresentei uma peça infantil em que, além de atriz, assinava com Carmen Mettig Rocha e Augusto Sansão a dramaturgia, naquele mesmo teatro. Minha primeira peça, o primeiro cachê que recebi pelo meu trabalho como atriz.

Minha mãe pegou meu cachê e o transformou em uma correntinha com uma plaqueta, onde está escrito “Meu primeiro cachê com a peça Sírius, Aqui Vamos Nós!”



Figura 3 Cartaz filme de 1959 com Alda Garrido



Fonte: Filmow, 2012.

Figura 4 A Corrente Cida



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Concluí, em dezembro de 1981, o terceiro ano do segundo grau no Colégio Stella Maris

e, em seguida, fiz o exame para entrar na EAD. O período em que estudei nessa escola foi compartilhado com o início de minha atuação como professora de artes integradas em sala de aula. Inicialmente, fui professora estagiária, passando depois a professora assistente e, por fim, professora titular de artes em escola privada.

Nesse contexto, dois desafios se tornaram presentes na minha prática: ministrar aulas para crianças de 2 a 6 anos e uma forte inclinação a entender o jogar, o brincar e o lúdico como os alicerces e guias para a docência em artes. Apresentava-se, então, uma nova proposta de ensino, na qual o lúdico poderia oferecer suporte para o desenvolvimento de conceitos e aspectos ligados ao currículo da educação básica. Naquele momento, poucos professores da escola particular onde eu trabalhava lidavam com essa possibilidade, pois se tratava de uma mudança de postura no trabalho com educação artística como ferramenta didática para o trabalho na pré-escola. Comecei, assim, a usar, com um pouco mais de consciência, o meu conhecimento em artes integradas que tive acesso por meio da educação informal.

A partir do ano seguinte, 1982, como ingressante na EAD e tendo acesso a outras linguagens, como já mencionado, o período de estudante de Artes Dramáticas foi de intensa produção, de muita informação e de muitas relações que marcaram as minhas trajetórias de vida pessoal e profissional. Em 1983, conheci o diretor italiano Francesco Zigrino, na oficina de *clown* que ele ministrou na Escola de Comunicação e Artes da USP. Foi nesse encontro que me deparei com a linguagem das máscaras e, principalmente, com a do *clown*, que acabou marcando a minha maneira de atuar e de pensar. Assim, entre 1983 e 1985, passei a acompanhar Francesco Zigrino, que veio morar no Brasil, para o estudo da técnica e da linguagem do *clown*, com o foco maior na máscara do *clown*. Eu o acompanhei em seus cursos no SESC Pompéia e no Instituto Italiano de Cultura, em seus espetáculos *Pinocchio*, como atriz e produtora, e *O Arranca Dentes*, durante a primeira fase de constituição do espetáculo, mas me afastei logo em seguida, quando comecei a pensar no meu próprio trabalho com as máscaras, passando a desenvolvê-lo no interior da Cia São Paulo Brasil¹².

Considero de grande importância o fato de que meu estudo contínuo com a linguagem do corpo, iniciado em 1968, passando pelas danças folclóricas, pelo ballet clássico, pela dança contemporânea e pela mímica, junto com meu trabalho de conscientização, treinamento e preparação corporal, tenha contribuído para o meu encontro com a pedagogia das Máscaras e do Movimento, que eu descobrira na EAD. Faz parte da minha formação o desenvolvimento e aprofundamento técnico em Dança Contemporânea, com os cursos de Denilton Gomes e Sílvia

¹² Coletivo formado na Escola de Arte Dramática (EAD), em 1985, com a peça de formatura realizada por Atílio Belline Vaz, Bel Gomes, Cida Almeida, Guilherme Leme, Leopoldo Pacheco, Lígia Lemos e Sofia Papo.

Bittencourt, com quem trabalhei também técnica de alongamento, Laban e contacto improvisação, de 1984 a 1987.





5 QUARTA ESPIRAL – A CARTA

Ponto: São Judas/Planalto Paulista

Episódio

– Não, não, Gabriel! Você tem que enfiar a chave na porta sem olhar, assim mesmo, no escuro. Não acenda a luz! Vai treinando, tentando e tentando porque uma hora você vai conseguir.

Um dia, meu professor de palhaço me disse que temos que aprender a nos movimentar no escuro para aprender a dominar o espaço e adquirir controle sobre nosso corpo, coordenação motora e leveza no deslocar. Sempre que chegávamos em casa, invariavelmente noite alta, eu e meu filho nos deparávamos ainda em exercício, para um perfeito aprendizado cênico.

Perfeição era o que desejávamos, pois sempre era uma cena à parte: procurar a chave, saber em qual bolsa, bolso ou sacola ela estava. E acabávamos por alvoroçar os cachorros e, assim, com inevitáveis tropeços, as coisas caíam das nossas mãos. Em alguns dias, isso me deixava furiosa; em outros, eu ria muito. Meu filho, sempre muito sério, tentava rigorosamente aquele exercício que se propusera a executar. Afinal, além de mãe, eu era sua professora de teatro e de palhaço. Eis ele, uma pessoa metódica, focada e dedicada ao aprendizado!

Curiosamente, com o passar do tempo, e eu fui me percebendo cada vez menos rigorosa comigo mesma – talvez por conta da teimosia e da insistência em cumprir regras e entender tudo muito bem explicado, como Gabriel exigia de mim. Sem que percebêssemos nos tornamos uma dupla. Como mãe, pude exercer o papel da escada e me permitir subverter o olhar de perfeição que meu filho buscava em mim e nele também. O rigor que despontava em mim cada vez mais forte era o de libertar nossas almas de tantas regras e buscar a irreverência como artistas periféricos e desejosos de transformar o mundo a nossa volta.

Moramos por 20 anos no Jardim Guacuri, periferia de São Paulo, divisa com Diadema. Foi em nossa rua, por perseguição, karma ou simplesmente a vida não me permitindo esquecer meu caminho, que certo dia ele vira e diz:

– Cida, hoje completo 16 anos! Quando posso participar do seu curso de *Clown*? – pois essa era a única exigência que eu fazia quanto à faixa etária para entrar no curso. Dezesseis anos: a idade em que nós estamos nos despedindo de algum lugar que era liberdade, e então passamos a ser pressionados a aceitar uma sociedade que nos é colocada como fim para

emancipação e progresso humano.

Já pensou por quantos anos eu precisei dizer “*Ainda não. Já, já você começa a virar palhaço*”? E ele virou mágico e palhaço. Isso que é perseverança e método!

Os momentos mais importantes que você me proporcionou aconteciam quando já não estava perto de você, que era quando as fichas dos seus ensinamentos caíam na minha mente. Às vezes com um *delay* de 20 anos. Mas sempre caem! (Gabriel Granado, filho, aluno, artista e integrante do GECA1)



Um aluno muito querido, Toninho¹³, me fez a seguinte pergunta:

“Depois de encontros e desencontros com Francesco Zigrino, que olhar Cida Almeida tem pra esta relação? Posto que seu contato com ele foi ainda como estudante da EAD, em um tempo que não se falava sobre o pensamento colonialista eurocêntrico, pensamento este, que erigiu toda a história conhecida do teatro brasileiro, mas que, na última passagem de Zigrino pelo Brasil, essas questões já eram pautas bem presentes em nossos trabalhos, como a sua brilhante e acertada direção para o Sonho de uma noite de verão, toda centrada na cultura popular brasileira, o grande mestre permaneceu no passado?”

Descobri que meu professor, meu mestre de *clown*, como tantos colonizadores, possuía uma queda para um egocentrismo típico para nos submeter à condição de seus serviçais. Descobri que não somos pessoas escravizadas, muito menos silvícolas ignorantes. Sempre fui muito questionadora e não aceitei as correntes facilmente. A curiosidade, aliada à intuição, sempre me direcionou para a aprendizagem de novo caminhos, sempre pelo afeto. A chibata, ao contrário, só me fazia recuar e não me permitia seguir adiante como palhaça. Quem sabe se não foi por isso que me tornei mais professora do que palhaça?

Minha libertação se deu justamente quando me defrontei com meu professor de *clown* e máscaras e pude argumentar, travar um embate e me indignar com a postura de um mestre pouco preocupado com o que eu tinha a oferecer e que, ao invés disso, poderia me conduzir à libertação do meu espírito e do meu conhecimento ancestral. Inevitavelmente, me reporto a

¹³ Antonio Correa Neto - Toninho - ator e diretor de teatro - Pré GECA, 1994.

Calibã aprisionado por Próspero e, em outro lado, a Ariel, quem sabe? Também me remeto ao momento em que minha palhaça surge. Ela não estava mais atrelada a uma ideia de palhaço como um ser “assexuado”, porém masculino. Ela deixava de se chamar Zé Bozélis – alcunha para um homem simplório, um Zé Ninguém, um homem do povo – para se chamar Xiquinha Bozélis. Bozélis por parte de pai; e Xiquinha, em homenagem a mulheres como Chica da Silva, Chiquinha Gonzaga e sobretudo à minha babá, Francisca Alves dos Santos, a Dadá.

Meu professor dizia que eu era um Arlequino nato, um palhaço que traduzia muito bem o espírito do povo brasileiro. Sim, isso eu entendia. Só não entendia a questão de gênero: por que eu não podia fazê-lo sendo uma mulher? A resposta era sempre a mesma: “por uma questão de tradição”. Palavras que escutei muitas vezes durante o meu processo de trabalho com ele. O que ele queria dizer com tradição? Qual tradição? De qual cultura? Tradição é imputável? O que fazer com a minha irreverência? E que corpo era aquele que ele estava a referendar na minha criação? Eu executava bem movimentos acrobáticos, reagia em explosão, equilíbrio, agilidade e leveza. Afinal, desde muito cedo, meu corpo sempre foi trabalhado a partir da dança popular, da capoeira, da dança contemporânea e da arte circense – essa última, aliás, muito presente naquele momento da minha vida. Era início dos anos de 1980.

Eu me submeti a essa relação de acabrunhamento e não achava que tinha argumento para lhe explicar por que eu não queria fazer para sempre aquelas personagens só porque era a tradição. Só podia ser culpa minha, do meu pouco conhecimento dessa cultura que ele me apresentava. Sim, ele queria me treinar para ser um palhaço e/ou um Arlequim.

Intuitivamente, meu corpo e minha cabeça rejeitavam aquela proposta, como uma resposta registrada em alguma parte do meu osso. Me incomodava a insistência em colocar o outro (no caso, eu mesma) em um lugar de desconstrução psíquica, principalmente quando essa desconstrução se passava pelo jogo da submissão. Além disso, eu sentia que a interpretação se esvaziava, se tornava represada, sem vida, depois de um tempo de repetição. Não evoluía, ou melhor, eu não tinha o desejo de evoluir dentro daquela armadura.

Eu não crescia em direção àquelas personagens com o mesmo professor que aprendi que eu tinha que me divertir fazendo o papel de Catarina – não a do *Bumba Meu Boi*, mas a de *A Megera Domada*, de William Shakespeare – e não sofrer com toda a relação criada a partir de uma gênese da personagem. Havia outra maneira de se trabalhar comédia sem sofrimento: o *clown*!

É curioso pensar que, ao traçar um paralelo com a obra de Shakespeare, localizei os procedimentos dolorosos que experienciei no trabalho com meu professor de *clown*. Para mim, havia algo, no mínimo, muito confuso nesse método. Por que eu não estava feliz no caminho

da confusão, da desorientação estabelecido nesse jogo de não poder identificar “quem estava falando” – professor ou a figura do Dono do Circo? E quando era eu, a aluna ou o meu *clown* em busca de trabalho e com a obrigação de ter a atenção do “senhor”?

Aos poucos fui me afastando desse lugar porque uma chave estava mudando na minha cabeça: o jogo cênico tem que ser claro, o jogo do poder, do opressor e do oprimido deve ser um jogo para a cena. Para mim, qualquer outra situação, hoje, que traga esse jogo para a realidade, em forma de ocultamento, é submissão! Isso foi me apontando a outros lugares preciosos, para estabelecer laços fortes de confiança mútua para o jogar: o jogo em e por cumplicidade, não jogo para matar, para destruir; o jogo pelo prazer, não pela dor; o jogo da confiança e do suporte. Esse é o jogo que permite a construção de caminhos frutíferos para o artista e também para quem orienta, ampara e articula, juntas, caminhos e estratégias. Só se vence um jogo criando repertórios no jogar. Para outra partida!

Essa aproximação do conceito de jogo foi se elaborando com o tempo. Principalmente quando comecei a observar a dificuldade de exposição e de subserviência em corpos pretos, a dificuldade de entrar naquele jogo da chibata desvairada! Olhos sempre voltados para o chão, ombros arqueados e plexo solar para dentro. Jogar sem regras claras ficava difícil. Muitas e muitos colegas, adeptos do jogo que estou aqui cunhando o nome de *A Chibata Desvairada*, diziam que a regra era clara: nossos aprendizes deveriam perceber nessa “confusão” a maneira com que se colocavam frente ao comando. Mas, para mim, quanto mais pudesse deixar claro que o que estávamos fazendo era um jogo cênico, melhor seria.

Foi então que, além de adotar a alcunha Dona Negron, a dona do circo, passei a diferenciar quando estávamos *em* jogo, determinando claramente que em todos os momentos que eu estivesse com a máscara do nariz vermelho, eu era Dona Negron. Tirando os narizes, desaparecia a dona do circo e a professora Cida estava ali, pronta para “atrapalhar a cabeça deles” quando buscavam respostas para encurtar seus caminhos. Eu brincava também. Melhor dizendo, brinco! Construo um ambiente de jogo, de brincadeira. Muitas vezes isso se assemelha mais a uma festa de criança, à hora do recreio escolar ou, até mesmo, ao pátio de um manicômio. O importante a unidade e a cumplicidade estabelecidas.

Com o tempo, eu também fui aprendendo a relaxar e a não reproduzir o comportamento do “grande ditador”. Dona Negron se tornou uma pequena personagem da minha vida cotidiana, e suas falhas surgiam em Cida Almeida. Dignidade¹⁴, sempre! Ser parte integrante e cúmplice

¹⁴ A Dignidade é uma espécie de “repreensão” ao ato de desobediência de uma ordem ou comando dado e propositalmente desobedecida ou espontaneamente não percebida pelo(a) aprendiz. A Dignidade é um tapa com a mão em concha nas costas, o máximo da imposição autoritária de Dona Negron. Nota da Autora.

no jogo nos aproxima e permite a compreensão da humanidade em nós. Gosto de pensar na ideia de *Ubuntu*¹⁵, pois não podemos ser plenamente humanos sozinhos, mas somos feitos para a interdependência, como explicita Kellison Lima Cavalcanti (2020).

O quanto seu trabalho é poroso, sensível para o material que existe naquele momento, para cada pessoa que está no trabalho, lançando um olhar para quem a pessoa é, quem ela talvez seja e o que você acredita poder contribuir com sua caminhada... Aprendi que por mais diferentes que possam ser os caminhos, sempre que se cruzam existências significativas elas terão outras possibilidades de diálogo e convívio. Aprendi que um universo existe muito além do nariz vermelho, mas que este é um fundamental passaporte. (Caio Franzolin, artista e professor de teatro integrante do GECA 2).

Graças ao único Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo recebido pelo Clã Estúdio das Artes Cômicas, em sua 10ª edição, foi possível trazer Francesco Zigrino, em 2007, para trabalhar conosco. Depois de 20 anos sem contato, revelou-se naquele momento o lugar cruel da falta de generosidade e, mais do que isso, muito mais, da submissão que eu sofria frente a uma veneração que colegas já haviam apercebido, mas que eu, em um lugar onde muitas desses(as) colegas não estavam, demorei a perceber ou mesmo internalizar. Foi então que pude constatar que o terreno encontrado por ele na década de 1980 era, de fato, intensamente fértil! Esse terreno era composto por jovens artistas indignadas com o teatro que se fazia em São Paulo naquele período. Eu, junto a essas jovens, como Tiche Vianna, Cristiane Paoli Quito, Soraya Saide, Ariela Goldman, dentre outras, pudemos abrir um espaço para se pensar um teatro não realista, o teatro com as máscaras e a formação de artistas por meio de uma metodologia oriunda delas.

Nesse ano de 2007, pude repensar e ter a oportunidade de dizer para mim mesma: tenho o meu próprio caminho estético e de formação artística. Assim, finalmente, pude respirar no alto da montanha – parafraseando o poema de Fernando Pessoa – porque pude libertar meu espírito, meu corpo intelectual e inteiro do meu professor. Fica aqui, como registro grato e segmentado, em um tempo remoto de aprendizado e descobertas.

“Quando dirigir, você faz!”, disse-me certa vez um diretor com quem trabalhei, diante do meu atrevimento e do excesso de palpites sobre uma cena que estávamos levantando. E foi exatamente o que fiz. Mesmo já tendo se passado mais de 15 anos que ouvi esta frase célebre e, com o maturar do tempo, entre repetidas situações, foi tomando sentido e atitude!

¹⁵ A palavra tem origem nos idiomas zulu e xhosa, povos Bantu do sul do continente africano, e tem como significado “a humanidade para todos”. A filosofia Ubuntu resgata a essência de ser uma pessoa com consciência de que é parte de algo maior e coletivo. Para isso, de acordo com os fundamentos desta filosofia, somos pessoas através de outras pessoas (Cavalcanti, 2020).

Entre 2007 e 2009, surge com toda força e dignidade – como diria Dona Negron, a palhaça branca, a dona do circo, uma espécie de *alter ego* da diretora Cida Almeida – o período intitulado *Muito Além do Nariz Vermelho*, que teve em *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare – por que não dizer? –, qualidades estéticas e conceituais que se configuraram como caminho a trilhar. Não para menos, o tema do projeto premiado pelo fomento era “*Na trilha do sonho*”.

Esse espetáculo foi concebido como um grito de basta à concepção eurocêntrica apresentada no Galpão do Clã, sendo a primeira montagem do fomento ao teatro do diretor italiano Francesco Zigrino. *Sonho de uma noite de Verão* veio para iluminar meu caminho como educadora e diretora teatral, como um rojão lindo no céu de São João, a quem o espetáculo foi inspirado e dedicado, às folias juninas e aos casamentos felizes em matas de sacis, caiporas e encantamentos. Uma eterna noite iluminada que, entre o raiar do dia, seu apogeu e o entardecer, se completa ao escurecer da eternidade! Um processo de *devolução*¹⁶ aos saberes, seres e fazeres dos povos ancestrais que nos constituem, como disse Maria Thaís Lima¹⁷, citando Monilson dos Santos¹⁸



¹⁶ Para saber mais, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=6AGIDAnAQ8Y&t=1224s>. Acesso em: 25 set. 2022.

¹⁷ Diretora teatral, professora e pesquisadora. Professora Doutora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp (entre 1993 e 2003), e coordenou a implantação da Escola Livre de Teatro, projeto do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André (entre 1990 e 1992).

¹⁸ Ator, dançarino e coordenador das atividades de arte-educação da Associação Cultural Nego Fugido- BA; Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP na área de Pedagogia Teatral (2021) e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP (2014).



6 QUINTA ESPIRAL – UMA ARTE COLETIVA

Ponto: Periferia SP

Episódio

– Quanto tempo ainda falta até chegarmos em SHANGRILÁ¹⁹? – Perguntei para o motorista da Van, onde estávamos eu, Sofia Papo, Juliana Oliveira e a equipe do espetáculo *Bisbiglio*, de Paulo Rogério Lopes.

Eu estava me referindo a um parque municipal de São Paulo, no bairro do Grajaú, na zona sul da cidade, perto da Ilha de Bororé. Já fazia mais de uma hora que estávamos a caminho por uma via de mão dupla, em um trânsito insuportável e surpreendente – pelo menos para mim –, atrás de muitos ônibus e passando por alguns comércios que me lembravam as feiras do interior que povoavam as minhas lembranças de menina na Bahia. Comecei a olhar para o entorno por onde passávamos e, em dado momento, comecei a chorar. Não entendi de primeira aquele choro, se era de dor ou dó, surgido de um dogma cristão que já me parecia ultrapassado, de cansaço, quem sabe, ou se vinha da constatação de que todas aquelas pessoas dentro das lotações e dos ônibus enfileirados, naquelas calçadas esburacadas, nos camelôs, nas lojas de material de construção, nos magazines de móveis, açougues, casas do norte, pareciam me lembrar de mim, de onde eu vinha. Aquelas pessoas eram trabalhadores que se moviam e faziam aquele trajeto de segunda a segunda, sem parrança para servirem patrões e patroas que não valorizavam seus esforços, tratando-os como se ainda fossem seus servos, mão de obra barata para sustentarem seus luxos e os lixos que produziam em ciclos de vai e vem exploracionistas.

Raiva, vergonha, tristeza e indignação vinham sob a forma de choro e angústia, compartilhados com minha parceira de cena Sofia, filha de imigrantes europeus. Indignações. Achei que aquele espetáculo não tinha sentido, não tinha sentido além da beleza estética que poderia, talvez, alegrar, oferecendo uma pausa no cotidiano de pessoas que precisavam descansar a carcaça e de crianças que, em tudo, encontravam um lindo motivo para mais uma brincadeira.

Naquele dia algo aconteceu em mim. Sofia representava uma dona de um circo que tinha

¹⁹ Para saber mais sobre o Parque Shangrilá (Rua Irmã Maria Lourença, 250, Grajaú), 10 de outubro de 2009. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=122478>

se acabado, restando-lhe apenas a parte de uma carroça atolada em um lamaçal. Ela se encontrava com uma mulher, uma mulher do povo, que por algum motivo fugia da polícia, representada por mim. Ao chegarmos ao nosso destino, à Shangrilá, tivemos que descer no ponto mais próximo possível da comunidade fronteira ao parque. Não havia ninguém lá, pois uma chuva era anunciada por uma garoa intermitente. Naquela tarde, os moradores de Shangrilá e suas crianças pegaram suas cadeiras e assentaram-se formando um semicírculo para apreciarem o teatro, aquela boniteza de peça, afinal, as artistas estavam ali, e de verdade – não era televisão – para fazer teatro para elas.

*Choveu em Shangrilá,
o público não arredou pé.
Nem nós, de Shangrilá.²⁰*



Comecei a dar aulas na periferia de São Paulo no final da década de 1980. A Oficina Cultural do Estado de São Paulo Amácio Mazzaropi foi meu ponto de partida e a casa onde morei por muito tempo da minha vida profissional. Ali, posso afirmar, fui acolhida em meu trabalho de professora, artista e pesquisadora. Na Mazzaropi, dos finais de 1980 até 1990, formei muita gente, potencializando e propulsionando a ideia da máscara do palhaço – à época assim chamada, ou *clown* – não só como linguagem, mas como uma possibilidade muito além do nariz vermelho para a formação do que viria a chamar de *extérprete* cômico e popular brasileiro ou, mais tarde somente, de fabulador. A Oficina Cultural Amácio Mazzaropi conectou-me com a periferia de São Paulo e com o mais profundo do que existia em mim.

Visitando a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em novembro de 2021, parei em frente a um quadro de Jaider Esbell, que tinha falecido naquela mesma semana. Fiquei em frente de um quadro dele: uma onça. De imediato, como se estivesse sob efeito de um encantamento, comecei a cantarolar uma cantiga de brincar da época da minha infância:

*Onça pintada, quem te pintou
Foi uma velhinha que aqui passou
Tempo de areia, levanta poeira*

²⁰ Shangri-lá é uma palavra criada pelo novelista inglês James Hilton (1900-1954), em sua obra *Horizonte Perdido*, escrita em 1933. Shangri-Lá era um país imaginário, na região do Tibete, onde as pessoas que lá chegavam conseguiam conservar a sua forma física, desde que dali não mais se retirassem.

*tira essa menina(o) pela ponta da orelha...*²¹

Entoávamos essa cantiga sentados(as) em roda, segurando a ponta da orelha da pessoa ao lado. O desafio era que conseguíssemos ficar de pé ao mesmo tempo, sem largar as nossas orelhas! Depois cantávamos mais uma vez em pé. Lembranças. Como um gatilho disparador, minha mente se encheu de histórias do mato, de imagens das estradas de chão de terra, de pitangueiras para subir, de trilhas, de histórias contadas pela senhora dona Maria, mulher anciã de cabelos brancos que escondia da gente a idade que tinha. Imagens. Imagens de festas, alegria e muita cantoria e contaria.

Nas andanças dessas composições, nos vestimos de ancestralidades. Uma gnose poderosa, a ancestralidade, em curvas e ritornelos²², se espalha e se expande. Princípio mater relacional, interliga tudo que no cosmos existe e a tudo recobre em ondas de radiação e transmissão da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres, nos quais se inclui a pessoa e seus entornos, na variedade e diversidade da sua natureza (Martins, 2021, p. 203).

Essas são cenas de um imaginário construído por pessoas de uma coletividade constituída por herdeiros de povos originários, quilombolas da diáspora africana, à qual pude pertencer por um bom tempo e na qual hoje me reconheço e milito pelo direito de existir. Gosto de pensar que talvez a minha ação de dar aulas na periferia da cidade de São Paulo tenha colaborado para um lugar em mim onde essas lembranças se expandiram em práticas, em corpos que se faziam presentes na luta pela liberdade. Uma luta pela desalienação, contra a alienação racial ao lado de outras alienações, como as de classe, da burguesia e o império de uma mídia hegemônica, mantenedora de preconceitos e estereótipos de uma sociedade pretensiosamente branca.

Frantz Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, escreve:

Ficariamos muito felizes em saber que há uma correspondência de um filósofo negro com Platão, mas não sei como esse fato poderia mudar a situação desses meninos de 8 anos que trabalham na plantação de cana da Martinica ou da Guadalupe... Não se deve tentar fixar o homem pois seu destino é se livre (Fanon, 2005, p.185).

Fanon, Glissant e Mbembe, – os dois primeiros pensadores nascidos na Martinica e o último no Camarões, originários de antigas colônias francesas – apontam: ação revolucionária e anticolonialismo ou pensamento acadêmico e descolonialismo? Pós-colonialismo. Esses são

²¹ Domínio público.

²² Versificação: repetição mais ou menos regular de um verso no fim ou no início (como *antecanto*) de diversas estrofes, ou ainda no corpo da mesma estrofe, criando uma espécie de rima ou base rítmica para o poema; História da música: refrão, frase repetida em cantos ou versos, como nos madrigais italianos dos séculos XIV e XV. (In: Dicionário de português da *Google/Oxford Languages*).

conceitos e alguns pensadores que me acompanharam durante essa jornada, sem esquecer daqueles(as) que vieram depois e, certamente, daqueles(as) que vou me aproximando ao distanciar-me da minha formação eurocêntrica, ao abrir-me ao conhecimento afro-diaspórico e periférico. Sobre isso, em entrevista, Rufino nos fala sobre a pedagogia das encruzilhadas como uma perspectiva afro-brasileira:

Existe um sistema de terror que opera em diferentes nuances, que destrói os seres desmantelando-os cognitivamente, blindando sua capacidade de existir. No entanto, a educação pode ser caminho e possibilidade, porque um de seus fundamentos é a ética, o reconhecimento do outro enquanto possibilidade, como caminho para transformar esses seres e para formar novos (Rufino, 2018)²³

Mais uma vez, busco na voz de Franca Rame a cumplicidade que justifica as escolhas que tomamos: “Só quando demos o grande salto, ou seja, no momento que decidimos abandonar o circuito comercial, senti-me forçada a aprender a entender o público...” (Rame, 2004, p. 334-2004). E assim, já morando na periferia de São Paulo, me percebia cada vez mais trabalhando no sentido oposto à minha educação pequeno burguesa e colonialista, rompendo aos poucos com uma trajetória da qual pertencia e que não cabia mais em mim.

*[...] Como um exercício
de quem arranca do silêncio
o direito de falar por sua gente.*

*Aos seus iguais e aos seus diferentes.
Para exprimir esperança num idioma universal,
aquele que bate nos abismos do peito*

*como os atabaques de Olorum, e lateja no sangue
e acende a paixão antes de
alcançar a luz do entendimento (Tierra, 2021, p. 151-152)*

Por algum tempo, meu trabalho, denominado “amador”, vinha agregado a um sentido menor. Aos poucos e no caminho, fui percebendo o verdadeiro sentido do que estava trilhando e da minha escolha pelo “trabalho amador”, hoje renomeado como vocacionado. Meu fazer se inicia no teatro amador. Foi nele e com ele que aprendi a amar minha profissão e o desejo de transformar o mundo ao meu redor. Eu acreditava, e acredito, que o teatro tem esse poder de renovar, rever e repropor outro lugar da pessoa no mundo. Meu teatro sempre foi político. Ouvia mais uma vez a voz do meu professor Celso Frateschi soprando ao meu ouvido, em ecos pelas

²³ A íntegra da entrevista está disponível em: [Pedagogia das Encruzilhadas: uma perspectiva afro-brasileira para a educação - Educação e Território](#)

salas de aula EAD: “*Cada personagem que interpretamos é a possibilidade de nos desenvolvermos como humanos!*”, o que se conecta com o desejo que sempre tive de dialogar com meu tempo para compreendê-lo, e pensar na possibilidade de como transmitir esse meu desejo àqueles que passavam por mim, que me acompanhavam, ou simplesmente passavam entre um trabalho e outro, um curso e outro.

Um ex-aluno, Renato Mendes de Azevedo Silva, defendeu sua dissertação de mestrado sobre a produção do teatro anarquista em São Paulo. Pedi a ele uma cópia porque sabia que ali encontraria algo que talvez ele tenha conseguido dizer por mim o que venho fazendo. Aqui transcrevo o que encontrei:

No pensamento libertário acerca do teatro, havia uma preocupação particular como desenvolvimento da técnica de representação. Não se deve supor que não havia um refinamento técnico por ser este um teatro filodramático, tampouco que a estética é preterida ou abandonada por se tratar de uma proposta de teatro como ferramenta de engajamento social – isto, como visto, é uma falsa dicotomia, ao menos para o entendimento de artistas libertários (Silva, 2022, p. 124).

Continuo aprendendo com os meus! Como é poderoso o caminho do conhecimento. Sempre me espanto, no melhor do sentido, com a Pedagogia do Espanto²⁴, proferida e pleiteada pelo mestre Rubens Alves! E ainda, em parágrafo anterior, Renato diz, sinto, como se fosse definindo e conceituando o meu trabalho como professora e diretora de teatro:

O princípio anarquista do apoio mútuo aparece como ferramenta criativa e formativa para o artista anarquista que buscava uma arte que, como o trabalho, fosse prazerosa e desenvolvedora das capacidades humanas. Arte, teatro, como ferramenta de desalienação, aparece como exercício poético, racional e artesanal (Silva, 2022, p.125).

O que desejo lhes comunicar nesse momento é como meu pensamento vai se formando e as associações vão dando forma a essa configuração do pensar, fazer e ensinar teatro decolonial. Existe também um modelo de humanidade do qual fui procurando me aproximar cada vez mais, em consonância com as ideias de João Moreira Salles, apresentadas por Cléia Plácido: a “construção de novos imaginários... Eu vou pelo humano... Criar novos mundos onde caiba relação que possamos conversar, respeitar e criar uma terceira coisa...” (Murro Tv, 2022), para que possamos edificar um mundo mais plural e afetivo. Esse pensamento vem ao encontro com o exercício que faço no intuito de tentar traçar aproximações de possíveis lastros para o meu caminhar, principalmente com relação à Pedagogia Libertária, aproximando-me de dois grandes pensadores: Fanon e Freire. Nos escritos de Lima (2021, p. 50), por ocasião do

²⁴ Para saber mais sobre a Pedagogia do Espanto, ver o documentário: *Rubem Alves, o Professor de Espantos* (dir. João Moreira Salles). Disponível em: <https://youtu.be/iyQw5kLuInU?si=i3FMg9kEmiPTpUqH>

centenário de Paulo Freire, pude encontrar e dar voz ao que era apenas intuição, traçando a ponte entre esses dois gigantes do pensamento libertário:

Fanon foi um dos autores parceiros aos quais Freire recorreu para consolidar seu entendimento do modo de ser e de agir dos oprimidos e, a partir daí, construir uma proposta de ação cultural para libertação, tanto dos oprimidos como dos opressores. Essa proposta vai muito além de um método de alfabetização de adultos [...] os opressores vivem, habitam, se introjetam nos modos de ser e de pensar dos oprimidos. Essa introjeção se manifesta na violência horizontal; na tentativa da educação colonial de desqualificar os oprimidos e sua cultura; na falsa superioridade das classes dominantes; e até mesmo na ideologia das administrações autoritárias de escolas (2021, p. 50).

Antes de começar a escrever esse texto, eu tinha lido muito pouco de Paulo Freire, e agora posso afirmar com toda franqueza que não tinha ideia do quanto eu sempre fui freireana no meu fazer de artista e educadora!

Em *Pedagogia da Indignação*, Paulo Freire (2015) escreve três cartas: *Do espírito deste livro*; *Do direito e do dever de mudar o mundo*; e *Do assassinato de Gaudino Jesus do Santos, índio Pataxó*, exercício parecido com o apresentado durante o curso “*Cartas Pedagógicas como prática de ensino e pesquisa: estudo em Paulo Freire e outros mestres*”, coordenado pelas Professoras Dra. Isabela Camini²⁵ e Dra. Fernanda Paulo, ambas educadoras populares, quando fomos estimulados a escrever cartas. Uma delas, transcrevo aqui como desejo e metáfora para encerrar esta jornada. Para mim, Essa reflexão durante meu processo ao atravessar a pandemia da covid-19 é um ato desesperado na busca de Shangrilá, uma cidade perfeita, uma ausência, um abandono e um desejo que esse caminhar possa colaborar na construção de tempos vindouros mais justos e equânimes para nós, os desterrados e desprovidos de dignidade.



²⁵ Educadora com ênfase em Educação do Campo e Educação Popular.

6.1 UMA CARTA²⁶

São Paulo, 19 de junho de 2022.

Queridos, Gabriel, Lucas, Lourenço e Matheus! Filhos amados!

Desculpem a distância e a demora dessa missiva até suas mãos, computadores, celulares, e-mails... Enfim, desculpem o silêncio das palavras não escritas.

Devo lhes confessar que fui durante muito tempo uma pessoa que escrevia cartas. Aliás, uma admiradora de cartas. Tanto que guardo em uma mala muitas delas escritas não só para mim, mas para familiares, entre eles, e para amigos, cartas dos meus pais, cartas dos amores e de amizades de tanto deixadas em alguma parte deste mundão. Parece que você se tornou guardião agora desse material, não é, Matheus?

Particularmente gostaria de lhes falar da minha recente relação, escrita de cartas, como meio de interlocução comigo mesma e com a minha criação. Como vocês sabem, desde sempre sou artista da cena e professora de teatro. Gosto de falar isso, não é? Quantas vezes vocês não foram de alguma forma testemunhas quando alguém me perguntava quando comecei a fazer teatro? Desde sempre...

Escrevo para vocês daqui do meu quarto, ainda em recuperação, recentemente positivada com covid-19. Já com a terceira dose, pude ser abençoada com sintomas amenos que se intensificaram durante três dias sob a forma de febre alta, tosse e muitas dores no corpo. Três dias que me arremessaram para perto do sofrimento de tantas almas que partiram frente ao descaso de uma política genocida pela qual passamos. Quando digo “arremessada” quero dizer que, em algum lugar, pude conversar com esse sentimento de abandono e isolamento. Foi como se ali, depois de dois anos convivendo com o peso sepulcral de mais de 660 mil compatriotas, parecia que finalmente a humanidade brotava em mim. Parece exagero, talvez o seja, talvez pela minha tendência ironicamente dramática para quem não me conhece do dia a dia, mas foi como se nesse momento a condição de fragilidade e finitude me unisse à dor do instante de solidão em que estas almas atravessaram quando partiram deste plano de existência.

Novamente pareço estar exagerando... Será que evidenciando meu lado sensível de artistas? Mas, na verdade, brotou em mim o lado sensível humano, do mais humano em mim, parafraseando Nietzsche: Humano, demasiadamente humano. A dor nos iguala.

²⁶ Correspondência transcrita na íntegra.

Durante todo esse período, de 15 de março de 2020 até o presente momento, frequentei quase que mensalmente o Hospital das Clínicas aqui em São Paulo, por conta do controle da minha síndrome autoimune, e pude acompanhar em muitos momentos a tensão entre pacientes, familiares e profissionais da saúde, pois, além do privilégio de ter podido fazer o isolamento, usufruí de um dos melhores programas de pesquisa do sistema público do nosso país ligado ao SUS, no Instituto de Ambulatórios do Hospital das Clínicas, onde faço parte como paciente/voluntária da reumatologia e sou acompanhada pela equipe da pesquisa do coronavírus em pacientes com SAF.

Como vocês podem estar percebendo, e por me conhecerem sabem, a morte sempre me aproxima da vida... Penso que a compreensão da Impermanência pode nos aproximar do melhor que podemos dessa nossa caminhada, o aprendizado.

Acho que estou escapulindo do que quero lhes relatar... Ah, se não fosse a Arte, a Filosofia! O tergiversar, o ideal em nossas vidas, a Utopia!

Voltemos aos dias depois da fase mais crítica da covid, uma vez contraída e positivada, nesse último dia 06 de maio: foram dias de criação! Acreditam? Claro que sim, sabem a mãe que têm. A Arte e a Psicanálise a fazer a intermediação, é claro, são as maneiras com que posso lidar com a dor que sentia, e que não era só a física. Foi criando que passei os dias de isolamento total no meu quarto. No início foram apenas pensamentos vagos. Histórias da minha vida vinham e iam passando pela minha cabeça. Imagens de tempos vividos, pessoas, meus pais...

Naqueles dias senti muita, mas muita falta de vocês, e o medo de não os ver mais. Daí minha mãe surgia em presença quase que física entre choro, pensamentos e lembranças. Já se vão 25 longos anos sem ela, mas seu cheiro, o calor do seu abraço, a sensação do meu corpo acolhido pelos seus braços contra seus seios... Ah! Minha mãe estava ali comigo e estará sempre. Um medo muito grande de não ver mais vocês tomou conta dos meus pensamentos. E como que para me acalmar, fiquei com vontade de escrever para minha mãe! E pensei: mãe, você me escuta?

O sentimento de estar sendo cuidada por ela e a sensação da presença de minha mãe, com toda a sua força de mulher sertaneja, parideira, e matriarca, me ajudaram no processo de cura. Dona Mariá me manteve o tempo todo em seu colo, assim como eu estarei sempre na vida de vocês, meus amores, pensei como quisesse espantar qualquer possibilidade de medo, desamparo ou abandono da minha presença em suas vidas. Esse sentimento vem sob a forma do amor que estamos impregnados desde sempre, que se revela ao rompermos o mar de dentro dela e cortarmos o cordão umbilical, que se tornará ao longo de nossas vidas um fio de vida invisível, mas de uma luz guia que nos acompanhará sob a forma de sons, cheiros e lembranças

para todo o eterno tempo que em espiral retorna. E nesses pensamentos que iam e vinham, foi ficando muito forte o pensamento que surge do abandono: o abandono do ser, o abandono político, o abandono a que chegamos e fomos levados a esse desamparo social!

Meus filhos, mesmo afastados, por motivos óbvios, vocês cuidavam de mim. Eu me mantive isolada em meu quarto. Afastados me alimentavam, mandavam recados de carinho pelo celular.

Após o tal do terceiro dia, não sei como, surgiu em mim a vontade de ouvir uma música que, naquele momento de confusão mental, achava que era do *Kiss*. Cantarolei para Matheus, que ficava de guarda do outro lado da janela lá de casa, lembra? “*Mama, can you hear me?...*”²⁷ e você, morrendo de rir falou:

“*Mãe, é do QUEEN! Bohemia Rapsódia, de Fred Mercury!*” – Sim, por isso eu não achava na internet. Rimos.

Aconteceu que, por uma feliz coincidência, se assim podemos chamar, nessa procura pela frase melódica que vinha à minha cabeça – “*Mama can you hear me?*” –, e antes mesmo de fazer a pergunta para Matheus, o *Google* me levou a uma música que tinha acabado de ser lançada por uma gravadora americana que leva o nome da frase melódica acima escrita e, o mais surpreendente, é uma música em homenagem à mãe de um garoto negro estadunidense preso durante 29 anos injustamente, e é construída com palavras e frases das 10 mil cartas que ele escreveu para sua mãe quando estava na prisão²⁸. James Gibson foi absolvido e solto no dia do aniversário da mãe, Clara Gibson. Queria aqui poder descrever o impacto dessa música sobre mim, uma mãe preta que, durante o seu retiro forçado, conviveu com esse fantasma também em seus pensamentos. Para completar, assisti durante esse período de isolamento da doença a um documentário na televisão sobre os filhos de mulheres negras que são presos injustamente, quantos e tantos somente por serem negros. Outros por serem gays, travestis, lésbicas, transgêneros... Vão... e muitas vezes não voltam... e assim mais uma dor se soma a esse abandono que estou tentando falar para vocês.

Cartas de um filho para sua mãe. Dez mil cartas! E aquela música parecia ser tudo que eu precisava escutar naquele momento, era como a resposta de que minha mãe me ouvia: sim, minha mãe me escutava! E eu lhe prometi: “*sim, mãe, eu te prometo, eu vou ser forte! Eu vou ser forte! Eu vou ser livre! Não tenha medo!*” Este é um pedaço da música que encontrei, a

²⁷ Em tradução livre: *Mãe, você pode me escutar?*

²⁸ Escrita por Lauren Dionne Jones, James Gibson, Russell Wine, Jocelyn Quiñones, Luis Rodriguez, Demetrius Ross, Fernando Cuellar, Terry Reid.

música de Gibson continuava: “Mãe, você me ouve? Mãe, eu tenho medo, mãe, você é o oceano em mim! Mãe, eu sou inocente! Seja forte!”²⁹.

E como entra Fred Mercury nesta história com a sua *Bohemian Rhapsody*? É que também é um pedindo dele para sua mãe: “Mamma, me escute! Eu não sou o culpado!”

Bem, uma das leituras que se faz dessa música é que é uma espécie de carta em que ele tenta falar de maneira metafórica para sua mãe que ele é gay: diz ter matado um homem, mas ele está matando a si, e diz: “eu não quero morrer...”

Mercury cria uma história em *Bohemian Rhapsody* em que vemos uma metáfora dos excluídos, daqueles que, querendo ou não querendo, o que lhes sobra são as sombras de uma vida inglória, sem dignidade humana³⁰. E a continuação desta Rapsódia? Ela se cruza com a história real de James Gibson, o jovem afro-americano preso injustamente. Histórias que envolvem sexualidade e raça como base da desigualdade e exclusão social.

Caso vocês não me conhecessem iriam dizer: nossa mãe está ficando louca! Mas vocês sabem que é exatamente assim que funciona meu pensamento, principalmente quando estou criando (risos).

Naquele momento, os exemplos eram de dois homens afrodescendentes, um nascido nos Estados Unidos e o outro na Tanzânia. Sim, Freddie Mercury era africano. Seu nome de nascimento era Farrokh Bulsara. Ou seja, fazem parte da humanidade periférica ao mundo dos nossos colonizadores.

Mais uma vez pegando o bonde da história para tergiversar, mas prometo que levarei todas essas histórias, pelo menos, a um desejo de conclusão comum. Tenham mais um pouco de paciência com a mãe de vocês.

²⁹ Em tradução livre: *Mama/ Você pode me ouvir agora, eles vão me derrubar?/ Toda a minha vida eu estive em julgamento/ prenda a respiração e feche os olhos/ sentir o frio vir todas as noites/ meus pés me mantêm no chão/ Eu tenho falado comigo mesmo/ 10.000 cartas na prateleira/ se eu mudar, mudarei por mim/ até o dia em que me libertarem/ tenho que jogar as cartas que me deram/ Mãe, você pode me ouvir?/ Eu olho no espelho/ e só me vejo / eu não deveria estar aqui/ no fim da estrada/ apenas minha sombra e eu/ Eu sei que você me ouve agora/ você não pode me derrubar!/ Eu estou na terra, dê uma olhada ao redor/ Eu posso respirar o ar novamente/ cavar meus pés na areia/ quem sabia que o silêncio poderia ser tão alto/ Ouça minhas orações e ouça minha canção/ leia as cartas que escrevi/ você pode tentar me silenciar/ mas minha história me liberta/ sentir o sol através das portas abertas/ Mamãe eu posso sentir você/ Espero que você me ouça/ e espero ter te deixado orgulhoso/ você ainda deveria estar aqui!/ Eu estou indo para uma nova estrada/ Mamãe cuida de mim.*

³⁰ Em tradução livre: *Isso é a vida real?/ Isso é apenas fantasia?/ Preso em um deslizamento/ Não há como escapar da realidade/ Abra seus olhos/ Olhe para os céus e veja/ Eu sou só um pobre garoto/ Eu não preciso de compaixão/ Porque eu venho fácil, vou fácil/ Um pouco alto, pouco baixo/ Qualquer caminho que o vento sopra/ Não importa de verdade para mim/ Para mim/ Mamãe, acabei de matar um homem/ Coloquei uma arma na cabeça dele/ Puxei meu gatilho, agora ele está morto/ Mamãe, a vida tinha acabado de começar/ Mas agora eu fui e joguei tudo fora/ Mamãe! Ooh!/ Não foi minha intenção fazê-la chorar/ Se eu não estiver de volta a esta hora amanhã/ Siga em frente, siga em frente/ Como se nada realmente importasse/ Tarde demais, minha hora chegou/ Sinto arrepios descendo em minha espinha/ O corpo dói o tempo todo/ Adeus, pessoal/ Eu tenho que ir/ Tenho que deixar todos vocês para trás/ E encarar a verdade/ Mamãe! Ooh!/ (Qualquer caminho que o vento sopra)/ Eu não quero morrer/ As vezes desejo que eu nunca tivesse nascido...*

Então meus pensamentos até aqui me levam para a questão de quantas vezes não nos perguntamos: “*mãe, você me ouve?*” Daí penso nas mães que estão por detrás desta pergunta. Todas as mães do mundo temem por seus filhos, se preocupam com seus filhos...

Foi então que surgiu em minha mente que até mesmo o ser mais repulsivo e abjeto mereceria ter uma mãe que lhe cuidasse. Me veio à lembrança a figura de Caliban, mantido em cativeiro por Próspero, em sua própria ilha, herança de sua mãe, Sycorax, a feiticeira vinda da longínqua Argélia e que ocupou aquela terra. Um verme, monstro disforme, repulsivo e ignorante teria direito à liberdade? Todo ser tem direito ao amparo. Tem que ter sua terra que o abrigue, que o console, que o aqueça. Caliban tinha o direito àquela terra que lhe fora usurpada por Próspero.

Personagens da última peça escrita que se tenha registro por William Shakespeare, para nos contar da vilania tantas vezes expressas pela humanidade, refletida na opressão e usurpação do mínimo a que temos direito: à nossa liberdade e à terra, onde possamos exercer nosso direito a ela.

Mãe é o oceano em mim, disse James Gibson em suas cartas. “*As terras dessa ilha são minhas por direito de minha mãe*”, disse Caliban para Próspero, em *A Tempestade*. Diz Freddie Mercury na *Rhapsody*: “*Eu sou só um pobre garoto, não preciso de compaixão, acabei de matar um homem, puxei o gatilho e agora ele está morto*”. E nesse ponto chega um pensamento que busca: será que a nossa mãe Pátria nos tem ouvido? Aos abandonados, que morreram durante a pandemia, a todos aqueles nas ruas nos indignamos ao ver em total descaso, àqueles que são mortos nas cidades e campos por, de direito, quererem uma vida e dignidade?

Gostaria de responder que como mãe, mulher, preta, artista, nordestina, educadora: ouçamos com esperar a resposta dos nossos filhos. Entendem, filhos? Me escutam?

Não podemos deixar de nos indignar com o que aconteceu e acontece em nosso solo... “*és mãe gentil?*”

Penso que a educação pode fazer movimentar relações e esperar nossas crianças e jovens. E daí, fortes como filhos bem alimentados e amados, como vocês tiveram o privilégio de ser e eu de lhes oferecer, certamente ouvirão resposta à frase: MÃE, VOCÊ ME OUVI?

– É *QUEEN*, mãe! – disse meu filho pra mim.

Sim, filho, são rainhas essas mulheres que chamamos mãe! Que deixarão de ser rainhas para serem simplesmente Terra, para voltar a ser como o oceano em nós: NATUREZA!

Aqui me despeço de vocês, meus amores, com um maternal abraço e todo o Sentimento Oceânico do mundo,

Cida Almeida.

P.S.: Um rápido apontamento: para Freud, sentimento oceânico seria um fato meramente subjetivo de um amigo seu, Romain Rolland:

[...] um sentimento peculiar, que a ele próprio jamais abandona, que ele viu confirmado por muitas pessoas e pode supor existente em milhões de outras. Um sentimento que ele gostaria de denominar sensação de “eternidade”, um sentimento de algo ilimitado, sem barreiras, como que “oceânico” (Freud, 2011, n.p.).





7 SEXTA ESPIRAL – O MAR

Ponto: Europa, Planaltos e Vilas.

Episódio

Voltando da Europa...

– Olha só, Léo³¹! A Côte D’Azur! Estamos na estrada beirando a Côte D’Azur!

Do meu outro lado só ouvi um resmungo do meu companheiro de viagem e de arte!

– Nem mexe com ele, Cida. Não quer conversa e se você puxar assunto vai dar briga! – respondeu em seu lugar Bel³², esposa de Léo e integrante da Cia SP Brasil de Teatro.

Estávamos partindo da Itália e voltando para Espanha, onde tínhamos uma apresentação do espetáculo *Medéia – o dramático*”, de Wagner Salazar³³, em Valência. Retornávamos à Espanha depois de 4 meses na Itália, em Firenze. Eu dirigia um furgão laranja do início dos anos 70. Era, então, 1989. O motivo da desavença entre mim e meu parceiro de profissão era... por que era mesmo? Rio agora ao perceber o quanto nossas brigas eram sem motivo concreto, mas de afeto fraternal existente entre nós. Especificamente dessa vez, ele teve que suportar a minha direção naquela empreitada de retorno à Espanha, pois ele estava sem habilitação para dirigir fora do país.

– Cida, vá mais devagar por conta do vento! Estamos com o bagageiro muito alto! – reclamava Léo – Cuidado! Não dá para entrar com o furgão nesse estacionamento. O bagageiro, Cida!

Lampejos de memória que vêm à mente quando evoco aqueles idos anos de 1988 e 1989, quando, junto à Cia SP Brasil, fomos convidados a representar o Brasil no Festival Ibero-americano de Teatro, em Cádiz, no sul da Espanha. Nesses lampejos, me vem à memória o assombro das pessoas do público, e também dos profissionais de teatro, com os espetáculos que levamos: Máscaras, texto e direção de Augusto Francisco, e *Medeia - o dramático*, texto e

³¹ Leopoldo Pacheco, ator, diretor, figurinista, maquiador. Integrante e um dos fundadores da Cia SP Brasil.

³² Bel Gomes, produtora e artista de teatro, palhaça, integrante e também fundadora da Cia SP Brasil de Teatro.

³³ Wagner Salazar, artista de teatro, dramaturgo e diretor. Morreu ainda muito jovem, aos 25 anos, deixando uma vasta obra teatral com textos ainda inéditos. Dirigiu e escreveu o texto *Medeia, o dramático* com Cida Almeida e Leopoldo Pacheco. O texto está traduzido para o espanhol por Joan Casas e disponibilizado em <https://www.revistapausa.cat/text-teatral/medea-el-dramatico/>. Para saber mais sobre Wagner e a obra *Medeia, o dramático*, acessar a dissertação de mestrado de Luiz Humberto Garcia de Oliveira, disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12321> e o documentário <https://vimeo.com/343140143>.

direção de Wagner Salazar. O primeiro, inspirado em um conto do japonês Ryunosuke Akutagawa, com uma estética japonesa e figurinos em grafismos dos povos originários do Brasil; o segundo, com uma intérprete negra, no caso eu, como protagonista.

– São Paulo é uma cidade cosmopolita, onde várias culturas do mundo se encontram. Os grafismos indígenas dos povos Yanomami para nos lembrar daqueles que lá já estavam antes mesmo dos europeus chegarem – falávamos em mesas de discussões.

– E quem disse que Medeia era branca? – eu questionava àqueles que tinham seu olhar de colonizadores.

A Cia SP Brasil de teatro era uma companhia de textos inéditos, de dramaturgos próprios, e que tinha como preceito e inspiração os textos literários e a releitura de textos dramáticos clássicos: Ryunosuke Akutagawa, Júlio Cortázar, Eurípides, Shakespeare. Neles carregamos nossas ânsias de jovens artistas que, naquele momento histórico, queriam questionar o tempo em que viviam, dentro de uma linguagem atrelada ao teatro físico. Grandes autores nos serviam como mote para a criação de novos textos, escritos por Augusto Francisco e Wagner Salazar.

Esse período na Europa foi o tempo de olhar nossas produções. Foi nesse contexto que comecei a experimentar, com os artistas da companhia, a criação de um espetáculo que tinha a linguagem palhacesca como estética central. Durante o período que estivemos longe do Brasil, iniciamos uma prática com a técnica do Butô³⁴ e o clown, e foi a partir desse momento que começou a se tornar mais evidente para mim um caminho já diferente daquele a companhia vinha trilhando. Naquele instante, tudo era muito confuso. O desejo era, ao retornarmos, montar um espetáculo dirigido por mim, tendo a arte palhacesca em sua concepção. No entanto, ao chegarmos, já não conseguimos levar adiante essa proposta. Eu já não me sentia plenamente integrada às pessoas da companhia. Apesar disso, é inegável que éramos um coletivo extremamente ligado às questões que, mais tarde, ganhariam muita força no Brasil e no mundo: meio ambiente, povos originários, povos da diáspora negra, povos do sul.

Tentamos mais dois espetáculos: Koitchangaré, de Silvia Bittencourt, influenciado pelo teatro dança de Pina Bausch, que trazia o discurso sobre a Amazônia e os povos ribeirinhos; e Dindinho do Coração da Mamãe, nossa incursão em um texto essencialmente dramatúrgico de Ilder Miranda Costa, com direção de Roberto Lage, de 1993, que marcou o fim dos trabalhos

³⁴ Conhecida como “a dança da escuridão”, o Butô surge no Japão na década de 1950, criado por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, como um resultado filosófico da confluência das culturas oriental (tradição milenar japonesa) e ocidental (substâncias da modernidade dos anos 50). Assim, a inspiração para a criação dessa arte vem a partir da busca em vanguardas europeias como o expressionismo, o cubismo, o surrealismo, e também as danças japonesas como Nô e Bugaku.

artísticos da Cia SP Brasil.

Assistimos muitos espetáculos europeus e, na volta a São Paulo, algo havia mudado em mim. Meu olhar estrangeiro, meu sentir estrangeiro, despertaram o olhar mais crítico aos nossos espetáculos.

– Tiche, quando voltar para o Brasil, vou fazer um espaço, uma escola onde a gente possa juntar as pessoas que trabalham com máscaras, clown e formação de artistas – eu disse me despedindo de Tiche Vianna, na última vez em que nos vimos, na Itália, em Florença.



7.1 O GECA - GRUPOS DE ESTUDOS DE *CLOWNS* ANÔNIMOS E SUAS CASAS.

A aprendizagem acontece principalmente, penso, quando estamos no *teatrar*, abertos à brincadeira e ao jogo.

Eis uma conversa com um ex-aluno que, para mim, se faz necessário registrar como parâmetro do que falo, tanto sobre o GECA quanto sobre o Arte Coletiva, porque me dá a dimensão do que desejava realizar no Clã-Estúdio, inspirada na tradição do circo familiar, ou mesmo em um terreiro, ou em um quintal de casa:

um processo artístico que eu vivi [...] com todas as experiências, mas também de um processo muito afetivo e de acolhimento por você na sua casa. O Clã era na garagem da casa, na sua vida e, assim, você na minha. A importância que a experiência, as experiências que vivemos foram muitas, eu acho que primeiro, primeiro de tudo, é o sentir em você uma humildade, uma generosidade no trabalho que é invejável. Uma inveja boa obviamente e de uma admiração assim imensurável. Eu vim pra São Paulo, sou do interior do Paraná, em busca de conhecimento, em busca de aperfeiçoamento para minha trajetória artística e me deparei com os Doutores da Alegria. Com você foi um encontro muito diferente, um lugar delicado, de muito afeto. Isso me fisionomizou e me fez amar logo de cara e a sua pedagogia. E aí eu acredito que, a sua pedagogia, ela não é uma pedagogia da teoria, é uma pedagogia da prática, das vivências, das experiências com você. Eu acho que você é, você é sua pedagogia, sabe? Está em você, está no seu corpo, está no seu olhar, está no seu tato, está no seu cheiro, está no seu andar, está na sua fala. Está no teu abraço, eu acho que é tudo que envolve você e nossa relação com você. (Jean Salustiano, ator, palhaço, produtor, e integrante do GECA V)

Desde 1987, venho coordenando cursos e dirigindo espetáculos na linguagem das

máscaras. Porém, só em 2001, com a fundação do meu próprio estúdio, o *Clã - Estúdio das Artes Cômicas*, comecei a trabalhar, junto a colaboradores como Sofia Papo, Heraldo Firmino, Célia Borges, Kátia de Souza, Cleide Lopes, Marco Antonio Leite, Vilma Campos, Ivanildo Piccoli, e alunos e alunas que foram se agregando ao fazer artístico e pedagógico do espaço, com vistas à formação do que viria a se chamar de *Intérprete Fabulador*, por meio de uma pedagogia das máscaras. Nasce aí o *Grupo de Estudos de Clowns Anônimos (GECA)*, núcleo de estudos e pesquisa da arte cômica do Clã.

A palavra “Estúdio” foi cuidadosamente escolhida por conter o significado de uma oficina, lugar de trabalho e exercício do ofício. É também sinônimo de ateliê, onde a Arte, como área de conhecimento, pode ser ensinada, aprendida e experimentada. O GECA é um marco fundante para o CLÃ e de reconexão com sua origem, oriunda no teatro e nas barracas das feiras, dos charlatões, dos tablados, dos circos tapa-becos e do que mais possa nos remeter aos primórdios de um teatro popular e a uma qualidade de intérprete, com seus possíveis desdobramentos, desde o sagrado até sua profanação, tendo a comédia como seu principal elo de comunicação e expressão.

O GECA foi criado tendo como foco essa qualidade de intérprete, o popular, que podemos ver personificada na figura do palhaço em suas várias manifestações artísticas, populares, ritualísticas e culturais. Caminhando para sua oitava edição, seu nome faz alusão ao personagem Jeca, criação de Amácio Mazzaropi, uma figura simples, um caipira do interior paulista.

Figura 6 GECA 1 no I Festival de Circo de São Paulo (Memorial da América Latina, 2007)



Fonte: Elaborado pela autora, 2007.

De acordo com o Dicionário inFormal (2011), a etimologia da palavra *clown* é de origem inglesa e deriva da palavra *klunni*, do nórdico antigo, e significa camponês, rústico,

pessoas do povo. A palavra *clown*, vinda de *clod*, liga-se ao inglês “camponês” e ao seu meio rústico, à terra. Como define o dicionário informal: é ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto, “estúpidos”, de nosso próprio ser.

Sempre gostei desta definição etimológica da palavra *clown* e, durante um tempo, mantive-me resistente à mudança para a palavra *palhaço*. Colegas insistiam na palavra *palhaço*, e não *clown*, por um motivo muito claro: *clown* era uma palavra derivada do mundo imperialista, colonialista! Não resta dúvida de que estavam e estão certíssimos na reivindicação, mas confesso que me afastar da ideia do popular, do rústico, da pessoa ligada ao simples, à terra, me fez durante muito tempo resistir à troca.

Afirmo que não era por uma questão de diferenciar aqueles que eram do teatro daqueles que vinham do picadeiro ou das ruas – outra questão levantada nos anos de 1980/90 –, mas uma busca por definir essa figura o mais próximo possível da minha pesquisa, que estava ligada ao caminho para a formação de uma qualidade de intérprete oriundo de um saber ancestral e que possibilitasse o diálogo com a criação artística. Interessam-me os processos criativos como meios de formação; no caso, aqui expresso, de como a figura do palhaço me levou à figura palhacesca e esta, às máscaras da infância e do ancião.

Naquele momento, eu não estava cooperando com os imperialismos estadunidense e europeu – aliás, a palavra *palhaço* vem de *paglia*, do italiano! Ao contrário disso, estava em busca de encontrar o que mais tarde viria a chamar de *Figura Palhaçal* (também *palhacesca*), pois era um conceito que gostaria que, partindo dessa figura do campo, simplória, ligada à terra, à natureza, pudesse ampliar a nossa abrangência de expressão cômica cultural, artística e social.

Acredito que essa explicação possa tornar compreensíveis as escolhas de caminhos que serão expostas a seguir, pois a questão apresentada não dizia respeito apenas a me apartar de definições de termos, mas foi um direcionamento para me desfazer de algumas maneiras de ensinar e fazer a *Arte Palhaçal*. Ainda me debato em conceitos como os de *Palhaçada* e de *Palhaçaria*³⁵, reconhecendo toda importância que venha sempre trazer luz a um debate antigo, mas sempre frutífero e em busca de acompanhar as transformações necessárias para a arte do palhaçar em um tempo histórico de grandes mudanças.

Atualmente, dou continuidade ao trabalho de investigação artística junto ao Clã Estúdio, onde mantenho o Programa Arte Coletiva em parceria com Sofia Papo, com quem realizo desdobramentos na forma de itinerâncias. Quando falo de itinerâncias quero dizer que nem

³⁵ Segundo a pesquisadora Sarah Santos (2014), a palavra palhaçaria é uma derivação da palavra francesa *clownerie* e se refere tanto às práticas de composição da figura do palhaço e da palhaça quanto aos demais elementos que compõem o processo criativo dessa arte cômica, como suas ações, repertórios e técnicas.

sempre houve um espaço físico oficial para as formações do GECA, pois nem sempre tive a possibilidade de custear ou me arriscar financeiramente a manter um local. Por exemplo, com o GECA 2, depois que fechei o Clã-Estúdio das Artes Cômicas em Indianópolis/São Judas, fizemos nossa formação em diversos lugares. Tivemos que fazer permutas em Oficinas Culturais do Estado, com o Centro Espírita do Brás, com a Associação de Moradores da Vila Ipojuca e com uma sede de grupo de teatro na rua Rui Barbosa. Outro exemplo dessa itinerância vem com o GECA 4, entre os anos de 2014 e 2016, época que Maria Silvia do Nascimento me acompanhou como assistente. Juntas, demos a formação “*Grupo de Estudos de Máscaras Teatrais e Artes da Palhaçada*” (GEMTAP), na extensão do projeto *Circo da Barra*, do Instituto de Artes da UNESP, onde realizamos dois experimentos cênicos no final da nossa permanência.

O Programa Arte Coletiva conta com a parceria de diversos alunos que tive ao longo da minha história de educadora e que colaboraram para a sua consolidação. Uma característica muito forte do Programa é a formação de muitos grupos e duplas palhacescas, como *Cia Baitaclã*, *Dupla Santi e Engole Pregos*, *Irmãos Atada*, *A Próxima Companhia*, *Cia do Asfalto*, *Jujuba e Chicote* e *Buiú e Teta*, além de projetos de pesquisa artísticas e acadêmicas desenvolvidas por ex-alunos. Para citar alguns: Antonio Correa Neto, Vilma Campos Leite, Solange Dias, Ivanildo Piccoli, Alexandre Lindo, Caio Franzolin, Caio Marinho, Maria Silvia do Nascimento, Gabriel Kuster, Celso Amâncio, Sarah Montheat, Felipe Michelini, José Olegário, Amanda Massaro, Marcela Sampaio, Helena Miguel, Rebeka Teixeira, Júlia Pires, dentre muitas e muitos outros³⁶.

Reconheço que posso estar sendo injusta com um bando grande de ex-alunos, mas no apêndice deste trabalho uma parte significativa está lá, pois com eles dialoguei para criar o sentido de poder escrever meus pensamentos aqui colocados.

Os trabalhos de atuação, de direção de espetáculos, de preparação corporal e gestual de artistas contribuíram para o meu desenvolvimento como professora. Esse constante diálogo com outros(as) artistas e instituições tem me direcionado para um trabalho que vai “muito além do nariz vermelho”, ampliando o universo das máscaras e a sua relação com a cultura popular. Penso, assim, que é chegado o momento de reconhecer o meu trabalho como herança da minha formação Lecoq, admitindo o nariz vermelho como uma máscara e não como um simples adereço que compõe uma maquiagem no rosto.

A cultura circense apontou para mim alguns desafios e, junto com as diversas linguagens

³⁶ Informações sobre esses professores, artistas e coletivos aqui citados podem ser consultados no apêndice deste trabalho.

dos artistas populares, me levou à formulação de procedimentos didáticos gerados no interior das várias gerações do Grupo de Estudos de Clowns Anônimos (GECA), criado oficialmente em 2002. Compreender a máscara do nariz vermelho como uma possibilidade dentro de um universo de outras máscaras palhaçais proporcionou-me uma dimensão importantíssima sobre o que eu viria a entender como um portal para a criação de uma pedagogia do osso: a *Ostheopedagogia*, tema que procurarei dissertar mais adiante.

Nos espetáculos com a linguagem das máscaras e da cultura popular, encontrei o caminho aberto para a experimentação da menor máscara do mundo, o nariz vermelho, assim como foi considerado por Jacques Lecoq, por meio de uma pedagogia própria que vem se consolidando também nas regências de aulas, em grupos de estudos e na contínua pesquisa não acadêmica acerca do intérprete popular.

O circo e o GECA surgiram do meu envolvimento com a linguagem *palhaçal*, durante minha formação circense na Escola de Circo Picadeiro, nos anos de 1980, onde desenvolvi habilidades acrobáticas em equipamentos aéreos, como o trapézio de balanço e a corda indiana, e nos malabares. Graças a essa minha relação de afeto e envolvimento intenso com o circo, no início dos anos 2000, participei ativamente dos movimentos de Circo e Teatro de Rua em São Paulo, podendo acompanhar de perto a revitalização da Coordenadoria de Circo da FUNARTE, a criação de leis de incentivo para o circo e para o teatro de rua, e das criações da Cooperativa Paulista de Circo e do Movimento de Teatro de Rua (MTR).

O Programa Arte Coletiva nasceu dessa conexão com o circo, a cultura popular e a pedagogia das Máscaras, em parceria e colaboração com a artista e professora de teatro Sofia Papo. Esse foi um caminho primordialmente tecido por muita gente que compôs as formações do GECA – aprendizes, alunos, filhos, colegas, artistas, brincantes, palhaças, palhaços, palhaces, professores – e que hoje são cúmplices de uma trajetória que se bifurca, trifurca, quadrifurca como encruzilhadas constantes, nos levando, com paixão e vida vivida, a tantos paradeiros, despenhadeiros e incessantes momentos de pura *clownbinações*, que me trouxeram até aqui.

Desde 1989, ao voltar da Europa, depois de passar pela Espanha, Itália, Suíça e sul da França, eu estava decidida a criar um espaço onde pudesse reunir várias pessoas que trabalhavam com Teatro em São Paulo. Pessoas que tivessem, em primeiro lugar, uma cumplicidade comigo e com a formação de artistas. Assim, toda a busca por um espaço/escola começou logo com o meu retorno a São Paulo, naquele mesmo ano, quando eu e minha irmã Miriam alugamos uma casa na Vila Madalena, na esquina da Rua Fidalga com a Rua Purpurina. Esse foi o endereço dos meus primeiros cursos de teatro para crianças e adolescentes, minhas

primeiras incursões de *clown* para essa faixa etária.

As aulas aconteciam no salão do restaurante Cozinha da Vila, que abri junto com outra irmã, Deborah, e meu cunhado, Júlio Valverde. Como servíamos apenas o almoço, à tarde eu utilizava o espaço para minhas aulas. Nessa época, eu também fazia eventos à noite para conseguir alguns trocados a mais. Das aulas no salão de um restaurante até a garagem do Clã, foram muitos anos e espaços, sem contar os cursos realizados nas Oficinas Culturais do Estado e nas escolas particulares de teatro e educação formal.

Em 1991, mudei-me para a Rua Fradique Coutinho, 1855, e batizei o espaço de *Piccolo Studio*, em homenagem ao Piccolo Teatro de Milano (e também porque era, mesmo, bem pequenininho!). Nesse endereço, mesmo sendo um imóvel alugado, construí um pequeno galpão ao lado da casa onde eu morava com minha irmã. Nele, tínhamos até um *alçapinho*, como chamávamos um porão construído ao acaso devido ao declive no terreno, uma estrutura para fazer o piso do galpão. Aproveitamos, então, do melhor estratagema já criado para causar ilusão e magia nos palcos e tabladros: fizemos dele um alçapão!

Posso dizer que foi naquela casa que teve início a jornada para os anos que se seguiram em direção aos meus feitos até hoje. Foi ali que a promessa feita para Tiche Vianna, na Itália, começou a ser cumprida. No Piccolo – porque depois veio o Grandolo –, começaram a se agregar colegas que fariam a história da formação de artistas nas décadas seguintes: Tiche Vianna, Ariela Goldman, Mônica Guimarães, Cristiane Paoli-Quito, Sofia Papo. Lá, dávamos aula de Máscara Neutra, *Commedia Dell'Arte*, *clown*, esgrima, lutas, e interpretação para crianças, jovens e adultos.

Mais uma vez, a itinerância bateu à minha porta e lá fui eu para a Rua Girassol, número 323, para o subsolo de um prédio que abrigava uma fábrica de moda *surfwear*. Era um espaço bem maior, com um grande corredor e uma escadaria que nos levavam a um galpão, inicialmente locado a uma estamparia que havia deixado o local em um estado, digamos, bastante colorido. Lembro-me de percorrer aquele corredor, junto com meu então companheiro Claudio Lopes e minha secretária Kátia de Souza carregando uma máquina *Wap* emprestada de algum amigo, superpesada, para lavar o local. Confesso que essa lembrança vem acompanhada de um grande agradecimento a essas pessoas e de uma melancolia de um tempo de sonhos e projetos realizados.

O Piccolo Estúdio, batizado carinhosamente por nós de Grandolo, recebeu muitos profissionais, alunos, oficinas, espetáculos e eventos. Artistas de teatro, grupos e pesquisadores fizeram parte deste momento histórico, como: Celso Frateschi, Roberto Mallet, Deborah Dubois, Antônio Araújo, Bôsko Brasil, Beti Rabetti, Maria Thais Lima, Solange Dias, Cacá

Carvalho, Márcio Medina, Roberto Bacci, o Teatro Pontedera, Beatriz Sayad, Daniele Finzi Pasca, Teatro Sunil, entre tantos outros.

Mais tarde, com a saída da fábrica de roupas, alugamos e expandimos nossas ações para o andar de cima. O sentimento que tenho desse período é carregado de muito trabalho, exaustão e, sobretudo, de inúmeras contradições. O Piccolo Estúdio transformou-se em um espaço cultural, colegas se agregaram ao empreendimento, além de Sofia Papo, que já estava conosco. Da Cia São Paulo Brasil, juntaram-se Isabel Gomes e Leopoldo Pacheco, seguidos por Jandir Ferrari e Roberto Talma. Abrigávamos, então, um café e uma casa de shows e espetáculos, no estilo cabaré, sob o comando de Fernando Vieira. O Piccolo, até 1997, foi referência para toda uma geração que queria fazer teatro de máscaras e, principalmente, *clown*, assim como uma geração de novos artistas ligados à música, alguns dos expoentes dos anos 1990: Péri, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Chico César, Maurício Pereira e Renato Braz. Após nossa saída do subsolo, instalou-se lá, por 20 anos, o Galpão do Circo. Fechamos o Piccolo Estúdio em 1997, ano em que tive meus filhos gêmeos.

Por conta da maternidade, me coloquei, por assim dizer, em uma situação de *standby*, de *espera ativa*, mais dedicada aos meus bebês. Retomei a saga da busca por um lugar para concretizar o sonho de uma escola em 2001, quando aluguei outro imóvel, desta vez mais próximo de onde morava e de fácil acesso, principalmente para o público da periferia da cidade de São Paulo e da região do ABC, como os(as) aprendizes da *Escola Livre de Teatro*. Assim, o Galpão do Clã foi inaugurado oficialmente em setembro de 2001, após uma reforma gigantesca, mais uma vez em um terreno que não era de minha propriedade, localizado Rua Onofre Penteado Jr., número 51, esquina com a Avenida Indianópolis, próximo a nossas amigas e trabalhadoras do sexo.

Foi nesse espaço que retomei minha missão de ser professora de teatro. Depois da experiência com o *Piccolo* e de toda frustração de pensar que havia perdido o caminho da minha verdadeira vocação, foi ali que meu trabalho se aprofundou, ganhou forma, dimensão e propriedade. Junto com tudo isso, formaram-se os primeiros GECA! Permanecemos no Galpão do Clã até 2010, resistindo às dificuldades de manutenção do local. Uma verdadeira pena ter que parar o projeto mais uma vez pela falta de verba para tocá-lo em frente. Tínhamos recebido nosso único fomento em 2007. Eu nunca fui administradora. Como costumo dizer para os colegas: sou pé de boi! Abro sulcos na terra, mas não me ponha atrás de uma calculadora. E, assim, nos anos seguintes, estive na Oficina Cultural do Estado Amácio Mazzaropi até 2015. Anos de itinerância, mais uma vez! Dei muitas aulas na SP Escola de Teatro, onde pude realizar a formação do GECA 3, no formato de curso de extensão da instituição, finalizado e finalizando

mais uma itinerância em 2013 com a criação da escola *Fabuladores Artistas do Grupo de Estudos de Clowns Anônimos* (FAGECA), na Vila Ipojuca, rua Tonelero, número 1158.

Com a FAGECA, Ailton Graça chegou à formatação do Arte Coletiva, um dos meus primeiros alunos dentro da linguagem palhacesca, com quem vivi intensamente uma parceria de 12 meses para criação de uma escola. Foi na FAGECA que dirigi e estreei *Reminiscor*, espetáculo que considero uma referência e um marco de um novo período do meu trabalho, quando meu olhar se voltou mais determinadamente para a máxima: *a profundidade do riso é equivalente à da tragédia*. Foi tempo de silêncio, introspecção, separações e elaborações de perdas, mas também de ganhos e conquistas ao me ver só, com meus pensamentos e minha trajetória.

Das atividades com o entorno da Vila Ipojuca, subdistrito da Lapa, retomo o Clã Estúdio na garagem de uma casa que aluguei no mesmo bairro, na rua Sepetiba, 542. Essa casa tinha entrada para duas ruas e foi ali que se formaram os GECA 5, 6 e 7. O Programa Arte Coletiva, como prática de formação, fortaleceu-se, e o desenvolvimento da linguagem das máscaras, junto da cultura popular e do envolvimento com o entorno, tomou, enfim, as dimensões fundamentais para que nos víssemos importantes para uma comunidade e com a capacidade de poder gerir o meu plano de escola. Foi nesse lugar que criamos o cordão carnavalesco *SPalhaços*, que desfilou até o ano de 2019, quando fomos surpreendidos pela pandemia de covid-19 e silenciados durante os anos de 2020, 2021 e 2022. Mas, antes disso, em 2018, o Clã teve que parar mais uma vez, pois tive que entregar o imóvel onde morava. Foram anos difíceis, de tristeza e de uma retomada em suspenso. Voltei à minha itinerância e ao trabalho mais intenso com coletivos da periferia de São Paulo, das zonas oeste, sul e leste, mais entregue, propositivo e com enorme prazer ao constatar a ampliação do meu trabalho com as máscaras nas praças e nas ruas. Uma volta ao mundo em 30 anos!

Muitas coisas ficaram para trás. Certamente virarão outras histórias, pode ser que outros nomes surjam iluminando ainda mais esse relato. Quem sabe os espetáculos elaborados nesse período não acolham muito bem todo esse giro? São dessa época os espetáculos *Cabaré do Fim do Mundo*, *Los Tartufos*, *Tá Froide*, e a intervenção de máscaras anciãs *A Voz do Rio*, gestados nas formações do Programa Arte Coletiva. Quanto de história numa vida pode ser contada!



8 SÉTIMA ESPIRAL – O CALOR: A TRILOGIA DO SERTÃO N’IMIM

Ponto: Sertão

Episódio

– Impressionante essa reta que não tem fim.

Já havia mais de duas horas, desde Feira de Santana, em direção à cidade de Senhor do Bonfim da Bahia, quebrando um silêncio sonolento devido ao calor intenso e à visão dos reflexos do asfalto, como se fossem o espírito do sol se revelando em ondas naquele solo cinza claro e hipnótico, eu dirigia o carro, um Chevrolet Caravan marrom, acompanhada por meu pai e minha mãe em direção à cidade em que eles nasceram e que queriam me levar para conhecer. Curiosamente, minha mãe, para não ser acometida pela náusea, pois se enjoava muito em viagens de carro, estava no banco de trás. Dormia sob o efeito do Dramin e da quentura. Assim, como copiloto, naquele dia, estava meu pai, que entre um cochilo e outro, ia me falando sobre a região.

– Quer parar um pouco, minha filha?

À minha vista, além do infinito da reta que parecia acabar na direção de alguns montes, à sua margem, estava uma vegetação rasteira com mandacarus, arbustos secos e um solo semelhante a cascalho que se revezava por entre cores de uma escala do areia ao tijolo. O céu era azul, azulinho! Brilhava com uma intensidade absurdamente bonita e doída, pois castigava a pele exposta à sua luminosidade. A sensação era de que o sol estava sempre à pino.

– Não, painho! Vamos mais um pouco e, daí, paramos um pouco. Quero pegar algumas pedras.

Eu sempre gostei de pedras. Tenho a mania de sempre que posso, quando estou em viagem pelo campo ou pela praia, pegar algumas que me chamam a atenção.

– Cidinha, minha filha, você sabia que isso tudo aqui um dia já foi floresta, mata fechada? Por isso que toda essa terra tanto vira essa secura quanto tem o poder de se refazer e deixar as plantas voltarem a ser verdes, verdinhas! O sertão é muito quente quando é quente. Mas quando é frio, ah, aí é frio, muito frio. A lembrança do que já foi mantém o lugar com a força para se refazer. Claro que não é mais como já foi um dia, mas quando o tempo é bom, a vegetação floresce e surge cores de flores e verdes de todos os tons!

Eu escutava aquele homem com a alma e a felicidade de poder estar ali, compartilhando aquele momento de suas histórias, misturadas ao cenário das memórias de meu pai, homem sertanejo, representante comercial que andarilhou por todo sertão baiano até o norte de Minas Gerais. Aquela paisagem estava no seu osso, pertencia ao seu DNA. Ele era como os mandacarus: resistente, soberano a tantas intempéries, porque dentro dele corria um rio de sabedoria para sobreviver aos tempos de estiagem.

– Painho, vamos parar um pouco agora? – sugeri encostando o carro para fora da estrada, sobre o chão cascalhoso. Saímos correndo para o alívio de horas sem paragem. Minha mãe dormia o sono da embriaguez da medicação.

Catando pedras, algumas disformes, outras ovaladas, esbranquiçadas e amarronzadas, me aproximo do meu pai, que estava apoiado à porta do Chevrolet Caravan contemplando a paisagem, e lhe digo: – Vou ser mesmo artista de teatro!

– Mas filha, por que você não vai escrever? É tão bonito mulher escritora!

Ao fim desta nossa viagem, ganhei de meu pai uma máquina de escrever Olivetti. Ela era cinza e vinha dentro de uma maleta também cinza, como o asfalto daquela estrada que nos levou àquela cidade “circundada de verdes serranias”, segundo os versos da minha avó paterna, e onde brotavam, além de frutas saborosas, “artistas, poetas e sonhadores, tudo isso minha terra deu”! Bonfim, Senhor do Bonfim, era o Oásis do sertão baiano.



O Teatro é onde ponho em movimento meu pensar e meu fazer artístico-pedagógico. Foi onde entendi que o meu pesquisar era a prática em sua feitura de espetáculos. Aprendi com cada peça encenada o caminho para elaboração de uma metodologia pedagógica que se funda no processo criativo e no acontecimento teatral. Assim, procurarei descrever a seguir os processos de criação para a construção dos espetáculos e a elaboração de alguns fundamentos do Programa Arte Coletiva, base para as *ostheopedagogias*. Para melhor compreensão de como se deu esse processo, prossigo com os espetáculos “*Olhos D’Água*”, “*Sirila, a benzedeira*” e “*Reminiscor*”.



8.1 OLHOS D'ÁGUA

8.1.1 Da memória e do esquecimento - registro e apagamento histórico

Em 1998, Heraldo Firmino escreveu um texto intitulado *Movido a feijão*, a partir de anotações de seu diário de viagem, registradas durante a circulação do primeiro espetáculo da Companhia do Feijão pelo Sertão do Cariri, em Pernambuco e na Paraíba. Os escritos de Firmino tinham a guerra de Canudos como pano de fundo. O enredo da peça era sobre a vida de um casal que se refugia em uma espécie de caverna, onde, todos os dias, o marido cava um buraco com a ilusão de encontrar uma saída para permanecerem vivos. Durante as escavações, ele encontrava pedaços de uma ossada, que escondia da mulher, e de osso em osso, acaba construindo um esqueleto. A peça recebeu o nome de *Olhos D'Água*, em referência aos pequenos e resistentes oásis reservatórios de água que assim eram chamados. A personagem, representada por Heraldo Firmino, via a esperança refletida nos olhos da personagem vivida por Sabryna Mato Grosso, que vai se revelando sua companheira.

Para mim, em *Olhos D'Água*, assim como Narciso, pude me ver, pude começar a me olhar como uma mulher nordestina. Foi ali que comecei a entender de onde eu vinha e poder pensar nas histórias que poderia encontrar na região de Canudos, a mesma região da história de minha família: Senhor do Bonfim, Juazeiro, Petrolina. Novamente, o OSSO reaparece na minha trajetória, constituindo-se como um elemento, em conformidade com o processo criativo de *Olhos D'Água*, no ponto de partida para minhas indagações sobre por onde começarmos a contar histórias que falam de nós, sobre princípios originários para fabularmos uma poética de nós mesmos.

Ao retomar algumas referências para essa parte da escrita, inevitavelmente, me deparei com o trabalho da Cia do Feijão e com a lembrança dos(as) artistas que a criaram: Pedro Pires, Camila Bollafi e Deborah Serratielo. Em sua primeira formação, artistas palhaces vindos de formações na linguagem das Máscaras, com Cristiane Paoli-Quito e na Escola de Jacques Lecoq. Essa lembrança do disparador dos escritos de Firmino reforça a hipótese sobre a importância das Máscaras e, em especial, da Figura Palhacesca como portais para a recuperação de nós mesmos enquanto artistas: Heraldo Firmino, vindo da formação de Commedia Dell'Arte com Tiche Vianna, quando estudante na Escola Livre de Teatro de Santo André, e da formação de palhaço que teve comigo, e Sabryna Mato Grosso que também foi aluna no Clã Estúdio das Artes Cômicas.

Figura 7 Heraldo Firmino e Sabryna Mato Grosso, em *Olhos D'Água*



Fonte: Elaborado pela autora, 2004.

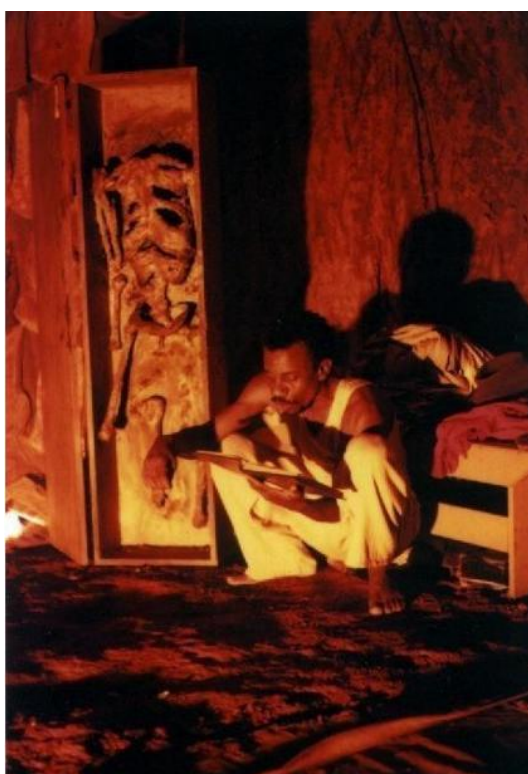
Olhos D'Água me levou a mergulhar em mim mesma e convidei o público a fazer o mesmo. Ambientei todo o espaço de fora do Galpão do Clã, onde tínhamos um pequeno circo, com uma espécie de túnel desde a entrada até o cirquinho, cenografado com chão de terra vermelha, estopa e uma pequena arquibancada de madeira. A luz era toda feita com gambiarras e iluminação de fontes cotidianas e não brancas, como foi criada por Sérgio Soler, grande artista iluminador e também um homem do teatro de máscaras.

Convidamos o público a um mergulho na descoberta desse olho d'água, construído com toda a poesia da simplicidade de artistas que amavam a busca por uma poética do compartilhar e que se emocionavam ao se verem ali representados e recém-descobertos. Não posso deixar de registrar que foi neste espetáculo que surgiu, pela primeira vez, um espaço revelador de artistas em estado de preparação ou de representação simbólica daquilo que ainda não estava na cena, que viria a ser, – preparação ou, simplesmente, a revelação do que aparentemente não vemos ou ouvimos. Nesse espetáculo, no canto esquerdo de quem está assistindo da arquibancada, víamos um espaço aparentemente separado do espaço cênico por um véu que, sempre

iluminado, revelava um sanfoneiro e uma cantora que marcavam os instantes sonoros e musicais da peça.

Em 2009, durante a direção de *Sonho de uma noite de verão*, batizei esse espaço de *roncó*, em analogia ao espaço sagrado, uma dependência dentro do terreiro onde os iniciados se recolhem para preparar seus orixás e para serem apresentados aos presentes da casa. O *roncó*, então, de acordo com a concepção do espetáculo, tornou-se a oficina dos artesãos, o espaço da trupe de artistas fabuladores, o lugar de onde os músicos partiam ou permaneciam em algumas cenas.

Figura 8 Heraldo Firmino, em *Olhos D'Água* (2004)



Fonte: Elaborado pela autora, 2004.



8.2 SIRILA GRIÔ- A BENZEDEIRA

8.2.1 Da feitiçaria à encantaria e Da interpretação à *exterpretação*

Episódio

Em 2022, com meus pais já falecidos há quase 10 anos, resolvi catalogar em pastas e caixas de arquivo suas anotações, cadernos, cartas, responsórios, santinhos, mensagens e tantas outras coisas. Guardar esses materiais foi o que me causou maior estranheza. Sempre ouvi dizer que eu era de perder muitos objetos e que não ligava para os registros documentais, – um ledão engano que, para mim, chega a ser até uma falácia. Sou um poço de memórias, ainda que não factuais ou documentais. Eu acreditava que naqueles papéis estava a minha herança. Meu cunhado, Uraci Ramos, foi o único a me defender quando quis guardá-los.

– Deixa. Cida é a guardiã da memória de vocês.

Muito estranho, repito, porque a minha memória nunca teve, e ainda não tem, nada a ver com o factual. Sirvo-me dela para fazer um bom caldo de histórias a serem contadas e fabuladas. Essa memória de fatos, deixo por conta e risco da minha irmã caçula, Fátima, que é um arquivo em pessoa: guarda datas, nomes, lugares, sempre gerando longas e muitas vezes interessantes discussões entre nós.

Eu trouxe esse monte de papéis como se quisesse, em realidade, dar vida simbólica a eles. Eu era artista e, como tal, talvez para além dos registros escritos, visse na caligrafia, no olhar dos outros, nas mensagens aos meus pais, nos livros de orações de minhas avós, e em cartas, um modo de poetizar a minha história de vida. Era como se eu escutasse novamente, da boca de minha mãe, de meu pai ou de minha avó paterna, as histórias de suas vidas contadas de novo para mim e minha família. Como naquelas noites após o jantar, na grande mesa da fazenda, em que netas, netos, filhos, filhas, genros e noras ouviam as histórias de meu pai, histórias fabuladas de suas experiências de vida, sejam de sua infância em Senhor do Bonfim da Bahia, seja de suas viagens pelo sertão baiano e mineiro.



Foi desse lugar que parti para escrever inicialmente a história de Lamparina, um contador de histórias que vivia no sertão baiano com sua família. Suas histórias eram contadas

aos seus filhos na soleira da porta de sua casa, em frente ao terreiro, enquanto sua mulher preparava chás, maceradas, garrafadas e o que mais precisasse de remédio para curar os doentes da região. Inicialmente, essa história deveria ser encenada por vários artistas que saíram do primeiro grupo de formação do Clã, o GECA 1, junto a veteranos de outros trabalhos e oficinas. Isso não foi possível, e ficamos somente eu e Célia Borges, palhaça e atriz formada na Escola Livre de Teatro de Santo André.

Célia compunha a dupla palhacesca *Santi e Engole Pregos*, com Heraldo Firmino. Já havíamos trabalhado juntos, quando dirigi a peça *Baú*, também escrita por ele. Essa foi a minha segunda direção para palhaços, ou melhor dizendo, tentativa de direção, pois essas figuras não se dirigem, você simplesmente as provoca e cria junto uma estrutura com pontos de ancoragem para que possam desenvolver seu *rejogar*.

Por conta de uma parceria muito forte nascida entre nós durante a circulação com essa peça, comecei a frequentar a casa de Célia e conheci sua mãe, Dona Cirila, uma mulher nordestina incrível, cuja força brotada da terra emanava em todas nós, dando-me orgulho de ser mulher, nordestina e preta. Foi desse encontro que surgiu a vontade de falar para o mundo da sua existência. Entre um espetáculo e outro, um sarapatel daqui outro dali, esperando a próxima vez com água na boca, resolvi adaptar a história de Lamparina, homem que construía lampiões e contava histórias, para contar a história de Cirila, sua mulher.

Infelizmente, antes de começarmos a trabalhar nessa peça, Célia Borges resolveu tomar outros rumos, dedicando-se à sua carreira de artista circense. Isso causou um vazio e uma frustração, pois tive que engavetar mais um projeto. Foi então que a minha relação profissional com a atriz Denise Guilherme se tornou mais próxima, e a afinidade do trabalho com as Máscaras nos uniu cada vez mais. Com ela veio Dona Joana, sua mãe, mulher preta, um poço de sabedoria, que não mediu esforços para criar seus filhos e suas filhas sozinha na periferia de Santo André.

Nessa época, entre os anos de 2002 e 2005, eu já caminhava na direção de estruturar uma equipe para o trabalho com a Pedagogia das Máscaras, que envolveria ex-alunos que haviam feito a formação comigo e com Tiche Vianna. Minha intenção era trabalhar com as máscaras *neutra* e com o *clown*, além de contar com a orientação artístico-pedagógica de Heraldo Firmino e Waldecir Néri sobre a *Commedia Dell'Arte*; de Sofia Papo sobre o Bufão; de Ivanildo Piccoli sobre máscaras expressivas; e com Denise Guilherme sobre as máscaras larvárias.

Foi nessa época que Cirila, com “C”, virou Sirila, com “S”. Foram tempos de muitas novidades e de muito trabalho para que o Clã Estúdio ocupasse um lugar de formação e de

experimentação artística, ligado às máscaras e à Arte Palhacesca. Nesse momento, também, o estado de São Paulo apontava para o caminho da cultura e das artes como mediadoras para o desenvolvimento social e comunitário. Foram anos em que tínhamos grande esperança no rumo que as políticas públicas estavam tomando, com o programa *Cultura Viva* sendo implantado e as leis de incentivo começando a olhar para o circo, para a cultura popular e para seus mestres de saberes. Havia chegado o momento de fazermos *Sirila, a benzedeira*.

Fiz uma nova versão do texto para Denise e definimos o caminho da criação do monólogo, bem da pesquisa de máscaras e de figuras. Dona Sirila, assim, tornou-se uma benzedeira nordestina que vivia na periferia de São Paulo, atendendo em sua casa, sempre cheia de pessoas para benzer e cuidar de suas doenças. Ela colhia em seu quintal ervas, plantas e matos para fazer seus remédios, e contava histórias de sua vida de maneira simples e poética. Um monólogo dramático de um contador de histórias vive de histórias sobre pessoas comuns, que ele vai contando estrada afora. Entre elas está a de Dona Sirila: uma velha senhora negra, nordestina, conhecedora das artes das ervas e da *benzeção*, e que tem o pressentimento de que vai morrer.

Sirila foi um espetáculo de vida longa. Ele foi criado tendo como pontos de partida a meditação dinâmica de Osho, trazida para nosso trabalho por Sofia Papo, e a máscara larvária, apresentada por Denise após curso com Fernando Linares, que nos serviu para pensar na construção das figuras do Tinhoso e de Lamparina– o demônio e o narrador da história, respectivamente.

A meditação dinâmica é um trabalho físico e energético que, até hoje, é adotado dentro do Programa Arte Coletiva, principalmente em processos ligados às máscaras neutra, larvária e anciã, sobre as quais me debruçarei mais adiante. Sofia Papo, influenciada por Paul Poletier, artista canadense que esteve no *Piccolo Estúdio* na década de 1990, propunha uma pesquisa voltada ao desenvolvimento de um estado de energia e aterramento importantes para artistas da cena, por meio da meditação dinâmica do Osho. A prática consiste em uma hora de atividades guiadas por uma trilha musical específica e organizada da seguinte maneira:

- dez minutos que se chama Respiração para Limpeza;
- dez minutos para a Catarse – ações de expulsar do corpo e da mente coisas que estão impregnadas;
- dez minutos para a Conexão – ação corporal e emissão de som em busca de conexão com a terra e com o cosmos;
- 15 minutos de Silêncio;

- E, por fim, 15 minutos para a Celebração.

Após finalizada a meditação, improvisávamos sem falar, só colocando o corpo em busca de eixos, figuras e construções de imagens que habitavam o texto, a partir da imaginação provocada pela meditação e pelas associações livres e intuitivas da atriz. Corpo registro. Corpo ancestral. Corpo figura. Corpo Máscara. Corpo que guarda um repertório arquetípico que fomos buscar no exercício da meditação dinâmica e no uso da máscara larvária, vestida e experimentada após a improvisação dos quinze minutos da celebração. Assim, enriquecidas e alimentadas por uma experiência corpórea sensorial, estabelecíamos pontes entre estados corporais, energia e sensações, na trilha de um repertório a ser aplicado tanto nas cenas quanto na construção de personagens. Essa prática era realizada quatro dias por semana, durante três horas, ao longo quatro meses.

Quando a atriz ia para a cena, seu corpo e sua voz mostravam-se plenos e intensos em sua representação. Estabelecemos um diálogo em que eu e Denise nos entendíamos, pois estávamos percorrendo juntas um caminho que nos possibilitou erguer rapidamente nosso espetáculo. Havia uma cumplicidade necessária e uma generosidade na escuta de nossas histórias, que acabavam por se fundir: a minha, como autora e diretora oriunda de uma cultura nordestina; e a dela, de atriz sudestina. Mas tínhamos em comum nossa condição de mulheres pretas e o desejo imenso de entender nossas histórias gravada em nossos ossos.

Com *Sirila Griô*, conheci um pouco mais sobre mim. Com Denise, começamos a nos entender como mulheres pretas. Aquela história que contávamos já deixara de ser nossa e, uma vez fabulada, passava a ser a de tantas outras mulheres brasileiras que deixaram suas terras natais em busca do melhor para seus filhos. Mulheres como a mãe Cirila, de Célia Borges, mulheres como Dona Joana, de Denise, mulheres como eu, mãe de Matheus, de Lourenço, de Lucas e de Gabriel.



Desde muito ouço histórias. Desde muito aprendo o mundo ouvindo histórias que minha avó paterna contava e cantava. Creio que aprendi a fazer a arte que faço porque gostava de passar horas e horas ao pé da máquina de costura da minha vó Firmina, enquanto ela trabalhava e recitava poesias, cantava e contava histórias – de verdade, ouvidas e inventadas. Firmina, mulher branca e sertaneja, costureira e poeta, me mostrou o prazer de descobrir o mundo através da palavra falada e da música. Sem saber, me ensinou o gosto de continuar a contar histórias.

A verdade é que eu nasci em um ambiente em que se contavam histórias. Como revelou, em algum lugar de sua sabedoria sertaneja, o grande Guimarães Rosa: “*Deus meu! No Sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre senão contar histórias?*”. Foi assim que acabei fazendo teatro, foi assim que acabei por escrever *Sirila*, e foi assim que procurei alguém que quisesse contar essas minhas histórias – e de tantos outros. Alguém que nos fizesse sair do anonimato como que fugindo do inevitável apagamento de uma cultura centrada nos povos originários, ameríndios e afro diaspóricos – uma homenagem à minha avó, a minha mãe e ao meu pai.

Durante muitos anos, essa história habitou meu devir e, conforme eu andava, nem percebia que ela estava sendo construída. Achava que era uma história que iria morrer porque não tinha para quem contar. Sou um pouco Lamparina, que narra a história de quem não tinha ninguém para contar, buscando um lugar onde tivesse quem queira ouvir e, assim, perpetuar a vida, refazer e reinventar nossa cultura. Essa é *Sirila Griô - a benzedeira*³⁷, uma história cheia de histórias de verdade, ouvidas e inventadas. Ela foi apresentada entre os anos de 2006 e 2011 em diversos espaços culturais: no Clã Estúdio das Artes Cômicas; nos Centros de Educação Unificados da cidade de São Paulo (CEUs); no Teatro Elis Regina, de São Bernardo do Campo; na Escola Livre de Teatro em Santo André; e no Espaço dos Satyros 2.

Como que esperando o próximo passo, *Sirila* foi a preparação do terreno para o surgimento e a constituição de pensamentos e conceitos que permeariam meu pensar artístico e pedagógico: ancestralidade, fabulação, apagamento, memória, impermanência, rito e máscara anciã. Para mim, *Sirila Griô* foi colocar em evidência todas as mulheres que são a base da pirâmide social do Brasil, as mães pretas, a quem devemos o nosso sustento. Esse espetáculo foi criado para as Sirilas-Dalvas-Estrelas-Pretas no céu a nos aluminiar – e para que as próximas gerações de mães pretas possam, enfim, apenas recontar suas histórias, para que elas não se repitam!

8.2.2 Resumo da Obra

Lamparina é uma espécie de anjo andarilho anunciador, um griô com a missão de levar adiante a história de Dona Sirila, a benzedeira. Em uma roda, ela reúne pessoas para contar a

³⁷ Texto e direção: Cida Almeida; Com: Denise Guilherme; sonoplastia: Márcio Castro; cenário, figurino e adereços: Denise Guilherme; trilha sonora: Márcio de Castro e Cida Almeida; músicas: Fernando Sardo e Músicas de Domínio Popular; música original: Alíris; poema de Firmina Guimarães de Almeida, musicado por Péri. Duração: 70 min.

história de Sirila, uma benzedeira que, no último dia de sua vida, abre as portas de sua casa para lembrar a sua história, permeada de crenças, lendas e costumes.

Lamparina conta que Sirila teve o pressentimento de que iria morrer de súbito, então resolveu convidar várias pessoas para entrarem juntas em sua casa, para que, desta vez, ela contasse um pouco de suas histórias. Mas, antes que o povo chegasse, quem apareceu primeiro foi o diabo, que ofereceu mais tempo de vida a Dona Sirila. Diante da tentação de obter mais tempo para contar sua história, Sirila prefere a morte imediata, como tinha que ser, e não consegue contar sua história. Mas Lamparina, o nosso griô, jamais deixará sua imagem desaparecer de nossas lembranças.

É assim que um contador de histórias, que leva em suas costas tudo o que precisa para sobreviver, nos apresenta a história de Dona Sirila Centelha da Luz do Lampião: uma velha senhora negra, nordestina, conhecedora das artes das ervas, plantas e benzeção.

Figura 9 Denise Guilherme em Sirila Griô - a benzedeira



Fonte: Elaborado pela autora, 2006.

Figura 10 Cartaz de *Sirila Griô - a benzedeira*



Fonte: Elaborado pela autora, 2006.

Figura 11 Denise Guilherme como Lamparina



Fonte: Elaborado pela autora, 2006.



8.3 REMINISCOR

8.3.1 Da revelação ao encantamento e do *Extérprete* Fabular

Episódio

Eu me lembro, me lembro de uma casa grande, de um terreiro, de uma jaqueira ao alto. Embaixo, mangueira, jambo, cacau, jaboticabas às pencas, grudadas na pele do seu corpo-árvore, abacateiro e pitangas de deixar a boca vermelha. Cheiro de dama da noite, mandacaru e taboa. Estrada de terra e campo de futebol enlameados. Jeeps e caminhonetes carregados de gente alegre que vinha dos arredores jogar futebol e tomar Cydra e Pitú e comer farofa de sardinha... A Escola, a vila dos trabalhadores.

– Lembranças da fazenda, da roça, do interior! Onde eu passava os dias mais alegres das minhas férias! – disse eu aos meus alunos no dia em que lhes apresentava o desejo de montarmos um espetáculo que falasse de minhas memórias, que surgiram após a morte do meu único irmão, de seis mulheres. No último dia que o visitei, durante minhas férias em Salvador, ele estava sob efeito de alucinações devido a uma doença que lhe levou a alma e o corpo poucos dias depois do nosso encontro.

Cheiro de passado. Estagnado. Progressão sem licença, como se rebelasse frente ao abandono. Afinal, deixo essa casa plantada no ar. De pés fincados no chão, com uma rã no chapéu, com um apito no bolso, uma vara na mão, o farnel da memória e a bússola do amor. Abandono seus destinos póstumos, seus jardins secados, seus parentes incompletos. Jogo para o lado seus perfumes envelhecidos, suas gavetas vazias, seu embrutecido jogo de sentimentos... e corto o mar. Antes, quando “o cedro ainda não havia descido às águas” e “os desfiladeiros de concreto tentavam uma ogiva de lógica sobre meu peito, os cavalos marinhos eram lenda de Aboukir e Aljubarrota³⁸. A casa voa sobre a nuvem que eu esgarcei com as mãos e aqui, sob a grande árvore, adormeço e vivo o sono eterno!”³⁹ – achei esse texto sob a escrivadinha do Cyro, completa Caio, emocionado e nos emocionando.



³⁸ A Batalha de Aljubarrota (1385) e A Batalha de Aboukir (1798) foram duas grandes batalhas que mudaram a História da Humanidade.

³⁹ De Cyro del Nero - Texto encontrado na escrivadinha dele depois de sua morte, trazido por Caio Franzolin, ator do espetáculo *Reminiscor* e incorporado ao texto do espetáculo.

Reminiscor foi marcado por muitas mortes significativas. A morte de Cyro Del Nero marcou para mim o final de uma parceria interrompida muito cedo. Desde *Sonho de Uma Noite de Verão*, passando pelo experimento *Água e Reminiscor*, ele esteve muito presente como meu interlocutor e posso dizer que, quase com certeza, também para o coletivo do Clã Estúdio. Foram encontros, conversas, desenhos e e-mails trocados que me fizeram sentir menos só em meus devaneios como diretora. Ele acreditava em mim e em meu trabalho, brincava comigo, me provocando: “*Não basta ser Shakespeare e a senhora ainda tem que mexer, e com esse monte de palhaços?!?*”

Eu lhe dizia que queria montar *A tempestade*, falava dos meus devaneios para a rua. Ele me persuadia para que fizesse no palco. Eu lhe dizia que já tinha feito com um monte palhaços em um experimento, ainda em 1993, na Mazzaropi, num final de curso. Deixou um desenho lindo de cenário que guardo comigo e partiu em 30 de julho de 2010.

A morte de meu irmão, de Cyro, do pai de Sofia Papo, companheira de teatro há 40 anos, me levaram a uma pré-escrita de texto inicialmente chamado *Expurgo*. Assim o chamei por se tratar de um “jogar fora” tudo aquilo que mais doía em mim: a falta de entes queridos, o desamparo frente a morte, a impermanência. E *Reminiscor* chega em mim com essa pergunta: o que faz sermos eternos?

Foi no enterro de Jacó, Antonio, Antonio, Germano, José, Austrichiliano, Péricles, Josué e já não consigo me dar conta de quem mais, mas foi no enterro de Jacó, pai de Sara e Hana, que ouvi de um RABINO uma revelação. Foi também num conto croata, por sinal terra de Jacó, que adentrei a selva escura que se apresentava à minha frente, no meio do caminho da minha existência. Como Virgílio, Jacó tomou-me pelas mãos e pude perceber e ver florescer a centenária árvore da Consolação. (Trecho de *Reminiscor*)

E foi no texto *A Paixão dos Croatas* que encontrei o caminho revelado:

O homem e a mulher - eles afirmam - morrem realmente só no momento em que a coletividade acaba por esquecê-los, quando deixa de contar histórias sobre eles. E para não cair no esquecimento, é preciso viver histórias dignas de serem contadas (Fo, 2004, p. 330).

A maior revelação estava por vir também em um lampejo de intuição provocado pela leitura deste trecho: o mistério *A Morte do Vilão*, em croata, numa praça em Zagreb, onde Fo assistiu. Trata-se de um ritual muito antigo, afirma Dario Fo (2004), conforme lhe garantiram. É um mito anterior ao de Dioniso, que em um dado momento do mistério, o personagem morre e o amigo deverá representar o morto “ou melhor, tomar o seu lugar... vestir as mesmas vestes e imitar sua voz e gestos...”. Ou seja, antes de ser executado, deixa ao seu melhor amigo a

incumbência de proferir o encômio⁴⁰. Este será realizado pela presentificação do morto pela ação cênica de outro personagem: o amigo do morto.

O ritual serve para re-propor a presença do falecido na memória de uma coletividade [...] e não casualmente nasce do teatro popular. Um teatro e uma cultura que sabem enfrentar com ironia desde o discurso sobre as leis divinas até o livre arbítrio (Fo, 2004, p.330).

Naquele momento, eu estava totalmente imersa em um caudaloso rio de lampejos, faíscas, riscos e rabiscos intuitivos que me levariam, junto com meus 11 aprendizes, a terras maravilhosas de um fecundo processo criativo. No mesmo encontro em que lemos juntos o capítulo *A Paixão Dos Croatas*, tive a lembrança de ter assistido a um documentário chamado *A Coberta D'alma – Um Ritual Para Os Mortos De Osório*⁴¹. É curioso que, naquele momento, eu não conseguia me lembrar do nome do documentário, apenas do seu conteúdo, fato que, de imediato, me reportou para o que estávamos lendo e que se tornaria a base e amálgama para nossa peça.

O ritual em questão é realizado na cidade de Osório e em grande parte do litoral de Santa Catarina. Trata-se de um ritual açoriano de origem provavelmente judaica que consiste em “vestir o morto”. Uma roupa especial é feita para o defunto e este, antes de sua morte, elege aquele que vai lhe representar em um rito de despedida, realizado em alguns lugares, no sétimo dia após sua morte. Assim, todos podem se despedir do “morto”, enquanto ele come a sua comida preferida, bebe e conversa com os presentes.

Saber dessa representação me marcou fortemente. O ato de relembrar o morto, caminho pelo qual um mito anterior ao culto a Dioniso ecoa e atravessa tempos, povos e culturas. O caminho percorrido, a perpetuação da memória ancestral no ato da representação, tornou-se um marco em mim, no retorno para casa como uma epifania, no sentido de aparição e de manifestação. Era como se meu pensamento fosse iluminado por muitas histórias que me atravessavam e me giravam em um espiral – o que os ingleses chamam de *pensamento iluminado*, mas que Leda Maria Martins (2021) atualiza para mim como o *tempo espiralar*, aproximando-se da ideia de multiplicidade de fluxos para Deleuze. A imagem que sempre me ocorre é a de uma torneira aberta com água em correntes espiralares descendo ralo abaixo para

⁴⁰ Fala ou discurso em louvor a alguém; elogio, gabo. Na Grécia Antiga, hino religioso de louvor; etim. gr. *egkómion*, ou “discurso ou canto em louvor de alguém, panegírico”, pelo latim tardio, *encōmĭum*. (Dicio, 2022).

⁴¹ *A coberta d'alma – um ritual para os mortos de Osório*- Casanova Filmes, 2004. Roteiro e direção de Henrique Montanari. Resenha disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324790380_Resenha_do_documentario_A_coberta_d%27alma_-_um_ritual_para_os_mortos_de_Osorio. Acesso em: 07 set. 2022.

encontrar o rio, o mar, um oceano. Isso apontava um caminho para um experimento de fabular essa experiência com o tempo, a representação e a ancestralidade por meio da máscara. Mais tarde retomarei esse ponto, o da criação e desenvolvimento da máscara do Ancião, relacionado com o Devir e com o processo criativo e com o tempo.

Por hora, nos basta saber que, durante o processo criativo de *Reminiscor* – que posteriormente teve sua segunda versão chamada *Cobertas D’Alma, a fábula de Reminiscor* – a máscara do Ancião foi criada para nos aproximar da tragédia, já que já havíamos experimentado as máscaras da Infância e a Palhaçal em suas dimensões poéticas da cultura popular, da carnavalização e da alegria. Naquele momento, o devir se apresentava em histórias próprias de cada um de nós e de um mergulho introspectivo em nossa ancestralidade, sob a forma de um tempo remoto representado por anciãos.

Nossas histórias se entrecruzavam e se alinhavavam em uma única trama de recordações fabulares e de depoimentos pessoais. Um lugar mítico chamado Reminiscor surgiu para contar sobre uma terra árida e seca, habitada só por mulheres, onde forasteiros, andarilhos, exilados e expatriados eram homens que abandonaram seu lugar de nascença. Em *Reminiscor*, nós, artistas, máscaras e personagens, nos digladiamos com imagens reais e fabulares. E de tudo isso nasceu a poética do maravilhoso; a poética das máscaras e dos *extérpretes* fabulares. Assim, trabalhamos a tríade Artista, Máscaras, Personagem: entre mim e a Máscara, existe o respiro! Nesse processo, o que nos liga ao intuir é o sentir; a sensação é a criação, e ela é o processo.

Juliana Valverde, mulher das letras e ex-aluna do Clã, de sua experiência com a máscara – que aqui transcrevo como a melhor expressão para o trabalho com a máscara Anciã no processo de *Reminiscor* –, poetiza:

*A liberdade de criar e a libertação do que se cria
pela liberdade de recriação do outro
que atribui novos modos de existir à sua criação
a qual desvela-se sempre nossa
porque o original é diálogo cíclico e infindo de um coletivo singular-plural.*

Reminiscor foi um processo que durou quase dois anos. Com a colaboração de Ivanildo Piccoli, foram confeccionadas as máscaras para fins pedagógicos e de criação. Construímos uma dramaturgia a partir das histórias fabuladas pela vivência com as máscaras e de experimentações de “cenas conceitos”, propostas pelos(as) artistas/aprendizes, além de processos abertos para diálogo com o público em nossa sala de ensaio. Realizamos mesas com

convidados para que pudéssemos entender os caminhos abertos que se encruzilhavam⁴² a novos cruzos e surgiam como potências de Exu, aquele tece um balaio de múltiplos conceitos.

Inicialmente, éramos doze pessoas, contando comigo. Findamos o processo de construção do espetáculo em seis, além dos(as) muitos(as) colaboradores que atravessaram o nosso caminho. Certamente, levamos conosco as pessoas que, no ato da posta em cena, se encantaram e por lá permanecem, contando a história debaixo da grande árvore que, aos poucos, era construída com pedaços de troncos fincados na terra batida e empoeirada de uma cidade perdida em algum sertão. Dessa matéria, foi realizada *Reminiscor*.

Desejei, então, que o experimentado na criação deste espetáculo se transformasse em um processo pedagógico com a máscara do Ancião, pois me pareceu potente, na formação do artista da cena, a elaboração em carne e osso do significado do *rejogar*, já que:

Para poder ser recordado, reclamado e celebrado, é necessário então “remorrer”. O prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectiva, de uma retroação, mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro. No prefixo *re*, de remorrer, anelam-se o retornar, tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir (Martins, 2021, p. 205).

“– Que *Reminiscor* se perpetue através dos meus feitos e da minha alma, entregue ao tronco de Bacas”⁴³ – assim diz Sigmundo, o narrador, o guia, o morto, e o ancestral daquela história.



⁴² Termo usado por Luiz Rufino em seu sentido Exulístico – *que emerge, assim, como símbolo de um projeto político/poético/educativo antirracista/decolonial*.

⁴³ Bacas, conhecido no Congo como *baiacas*, é um grupo étnico que habita as florestas tropicais do sudeste dos Camarões, norte da República do Congo, norte do Gabão e sudoeste da República Centro-Africana (*Google Arts & Culture*).

Figura 12 Caio Franzolin, em *Reminiscor*



Fonte: Michel Igielka, 2014.

Figura 13 Júlia Pires, Paula Praia e Juliana Oliveira, em *Reminiscor*



Fonte: Michel Igielka, 2014.

Figura 14 Máscara de Josué, por Caio Marinho.



Fonte: Michel Igielka, 2014.

Figura 15 Paula Praia, em *Reminiscor*



Fonte: Michel Igielka, 2014.

Figura 16 Caio Marinho, Paula Praia e Gabriel Kuster em *Cobertas D'Alma - A fábula de Reminiscor*



Fonte: Michel Igielk, 2014.





9 OITAVA ESPIRAL – DO POLEIRO AO REJEU

Ponto Gandú (Bahia, Brasil)

Episódio

Tomadas banho, aguardávamos na varanda da casa da fazenda a chegada de alguns amigos que viriam nos buscar para ir ao circo. Estávamos eu, minha irmã caçula e uma prima. Eram férias, – ah, as férias no interior! – Um carro surgiu na estrada, parou na cancela e prosseguiu até descer a ladeira íngreme que levava até a entrada da fazenda.

– Então, vamos ao circo?

– Sim! – dissemos em uníssono. E, naquele Jeep, seguimos em direção à cidade, onde um pequeno circo, cheio de remendos, se instalou por alguns dias durante sua circulação pela região.

No picadeiro de serragem, trabalhava uma família de umas seis pessoas. Uma delas parecia ser um agregado, um forasteiro – nome dado pelos circenses àqueles que não são nascidos no circo. Eles se revezavam em números de equilíbrio de pratos, malabares, danças, chicote e entradas palhacescas. Aliás, essas eram o ponto alto do espetáculo, quando o mestre de pista fazia a escada para o palhaço: um homem bem magro, comprido, com barba por fazer, realçada pela pasta branca que borrava seu rosto, e olhos esbugalhados, ainda mais ampliados pela metade de uma bola de pingue-pongue pintada de vermelho, fincada no nariz. Ao começar e terminar suas piadas, ele abria um sorriso largo e desdentado, quase uma gargalhada de embriaguez. Aquela figura nunca mais saiu da minha cabeça. Era um misto de sublime e grotesco, com o qual eu nunca havia tido contato antes. A ingenuidade da sua exposição e seu olhar contrastavam com as piadas picantes e bizarras. Anjo e demônio em uma só figura, formava a caricatura de um vagabundo, de um malandro, de alguém à margem de uma sociedade hipócrita e desigualmente estratificada.

– O urubu cagou na cabeça do de baixo que cagou na cabeça do de cima – gargalhava. Então, quem cagou na cabeça de quem? – mais gargalhadas.

Pela primeira vez eu ouvia palavras escatológicas em público. Admirava-me com o riso das pessoas e me pegava rindo também, junto ao pudor escancarado na cara da minha prima e

ao riso da minha irmã. Ríamos sem entender do que estávamos rindo. Não sabíamos se era da piada ou do efeito que ela causava sobre as pessoas: a vermelhidão nas bochechas da prima e os rostos escondidos pelas mãos de pessoas na plateia.

Até hoje, não me lembro do contexto dessas palavras, nem da piada como um todo. Mas as palavras esdrúxulas, a estapafúrdia e a grotesca gestualidade não sairia mais do meu imaginário. Saímos do circo cantando e rindo.

... *Sede de viver tudo.*
E o esquecer era tão normal que o tempo parava.
E a meninada respirava o vento,
até vir a noite e os velhos falavam coisas dessa vida...
Eu era criança, hoje é você e no amanhã nós.
*Tios na varanda, jeep na estrada, e o coração...lá!*⁴⁴



Esta jornada existe, sobretudo, para enaltecer e agradecer à figura palhacesca, à arte de palhaçar por ter-me possibilitado exercitar-me como artista e professora de teatro, por proporcionar a verticalização no sentido do fazer, pensar e ensinar teatro. Para o ensino da arte palhacesca, se faz necessário um professor-palhaço, entendido como um ser livre, que goste de jogar, que seja brincador e afetuoso. Com a sinceridade nas relações estabelecidas, entre a dureza e a doçura de provocar e aceitar o riso e o risco, não acontece o *rejeu*, como diria Lecoq, quando “nós não representamos a nós mesmos, mas com nós mesmos” (2003. p.77). Penso estar aí, não só o conceito de *rejeu*, mas também o que denominei de *exterpretação*: a representação da minha interpretação sobre alguma coisa, alguma pessoa, alguma ação transcorrida ou que me venha à mente naquele exato momento.

Quanto à poética, refiro-me à sua função de representar as ideias dos artistas, que têm como intenção transmitir algo àqueles que os veem e escutam, não como disciplina teórica com regras estabelecidas para análise de obras literárias, mas como ato poético em si. Em Filosofia da Arte, a poética também diz respeito à recepção e ao que as obras provocam na sociedade. A figura palhaçal é a criação de um semelhante que chamamos artista, o artista criador, o performer. E, dessa maneira, interessa-me pensar nela, posta em cena, para compreender como se faz a passagem de um corpo invisível, o mental – como visto pela ciência psicanalítica – para

⁴⁴ Trecho da música *Fazenda*, de Nelson Angelo Cavalcanti Martins, interpretada por Milton Nascimento.

a representação no teatro. Brincando de teatro, como ele vira Teatro? A intuição. A poiésis como impulso para a criação! A partir dela, inicia-se a jornada para cada aluno/aprendiz/artista/criador, numa descoberta estimulada pela prática com o nariz vermelho.

Tendem a chamar o que venho desenvolvendo há mais de 30 anos de “trabalho psicológico”, de maneira a beirar o pejorativo, uma herança mal interpretada de uma determinada geração acerca do trabalho de Constantin Stanislavski, quase que repetindo o mesmo preconceito que se tem quando se fala de artista de teatro versus artista de circo, ou dramáticos e cômicos. Com isso, acabamos por repetir binômios opositores e não equivalentes, reduzindo ou menosprezando um em detrimento do outro, subjugando e criando uma escala de valor entre o que seria melhor e o que seria pior, grande e pequeno, maior e menor – da mesma maneira com que subjugam a cultura popular à cultura erudita eurocentrada. Como tantos, desde Aristóteles, em sua obra *A Poética*, colocam a tragédia como a arte maior e a comédia menor. Penso que, ao colocarmos esse sentimento de desigualdade, precisamos repensar de qual lugar estamos falando e de onde partimos, como discurso intelectual e cultural.

Inevitavelmente, falo aqui de autoconhecimento e de uma filosofia para além de construções cognitivas, inspirada pelas palavras de Walter Omar Kohan (2015), focada no modo de vida, naquela em que nos reencontramos em nós mesmos, com nossa ancestralidade de Ser e ser artista no mundo, com a máscara Palhaçal e da Infância como aquelas que, de mãos dadas ao presente e à memória, nos acompanharão em uma jornada de reconstrução de uma liberdade necessária para os atos pedagógico, criativo e cênico, acompanhados do outrora e nos projetando a um devir.

A importância desse encontro é o marco do que venho chamando de *Ostheografia*, uma escuta/escrita de uma memória ancestral, tendo as máscaras da Infância, Palhaçal e Anciã como prática de ensino-aprendizagem, comunicação e expressão artística. Recoloco a expressão “Pensar fora da cabeça”, de Muniz Sodré (2017), como possibilidade de diálogo e percepção de que, entre o rosto do(a) artista e a máscara, há o respiro, o hálito, um pensamento em seguida crítico e a ser elaborado. Tudo isso para dizer que a figura palhaçal veio determinar minha maneira de dar aula e ressignificar a minha história. Foi jogando e, a cada repetição de aulas, como docente e palhaça, criando esquetes, performances e números realizados, como diretora ou artista da cena, que fui aprendendo que o *rejeu* era mesmo para o *rejogar*, traduzido literalmente do francês, pois só a partir do brincar com as minhas lembranças e com o tempo *do aqui e agora* pude atualizá-las no ato da criação e da posta em cena.

O tempo *do aqui e agora* é o exato momento em que, ao me (re)lacionar, me reconecto com um imaginário coletivo, e, daí, somos! Para mim, *rejogar* se caracteriza como os responsos

do *tempo espiralar* de Leda Maria Martins (2020): atitude de responder em coro as orações e exaltações proferidas nas procissões, novenas, rezas e cantigas. Durante a repetição infinita do friccionar dos corpos, acontece uma atualização constante. As rezas, as canções e as cantigas populares de terreiro sempre me fizeram lembrar do coro grego. Sou de certo modo invocada a um estado coletivo e, *espiralizando*, de *rejogo*. Rejogando para oraliturgizar, crio!

Walter Kohan (2015) traz o conceito de *inumano*, ao citar Jean-François Lyotard, em dois caminhos possíveis de significação que se atravessam e se opõem: uma forma ligada ao sistema capitalista vigente e a outra aos primórdios, à atemporalidade da existência do Ser. Dentro desse conceito de *inumano*, eu localizo a figura cômica de nariz vermelho, que se abre para tantas outras formas de se ir ao encontro do riso e da liberdade expressiva, em que:

A primeira impõe a necessidade de correr atrás do tempo, de fazer um bom e produtivo uso dele [...] em uma linha consecutiva [...] irreversível de movimentos cronológicos [...] A segunda não corre atrás do tempo, deixa o tempo se perder em percursos não lineares, [...] repetitivos, de forma complexa ou, ainda, anda distraída em busca do tempo perdido [...] abandonada num movimento em que o passado nem sempre antecede o presente e o futuro pode não sucedê-lo. É o tempo circular, de eterno retorno, dos ciclos, como o tempo dos Aimarás⁴⁵, de um passado que está na nossa frente porque se pode ver e do futuro que está atrás porque é desconhecido. (Kohan, 2015, p. 223-224)

Esse é meu Palhaçar! Muito próximo daquele senhor pilheirento⁴⁶ de sorriso largo e desdentado que inventa palavras e adora prostrar! Ele até hoje me leva e me traz, como as águas calmas da Baía de Todos os Santos, e, ainda mais longe, pelas mãos dos Tupinambá, Kirimurê!

*Nasci como palhaço de batismo Zé Bozélis
Na minha terra alcunha pr'aquele que é Zé de miguélis.
Depois de um tempo Zé
em Chiquinha se transmutou
e prá poder continuar o jogo de rejogar
O sobrenome Bozélis continuou. (Cida Almeida)*

⁴⁵ Indígena dos aimarás, povo pré-colombiano que vive na região dos Andes peruanos e bolivianos.

⁴⁶ Corruptela de pilhéria. No popular, pilheirento é aquele que conta pilherias, aquele que faz graça, que conta piadas e causos. Regional: “ôxi, deixe de contar pilhéria, homem, quá!”. Nota da autora.

Figura 17 Personagem Palha, espetáculo *Bisbiglio*



Fonte: Rick Silva, 2013.

Figura 18 Palhaço, espetáculo *Laços*



Fonte: Guido Baldini, s.d.

Figura 19 Aos 12 anos, como Palhaço no espetáculo *Fábrica de Brinquedos Puck*



Fonte: Elaborado pela autora, 1973.





SEGUNDO CADERNO OSTHEOPEDAGOGIA

... foi um longo processo que conto antes de tentar organizar a partir de agora e respondendo a algumas questões que surgiram no decorrer desses anos e que intuitivamente me guiaram como estrelas no inferno, no purgatório, no paraíso e, como sou pagã, se fizeram para sempre no éter ancestral!



10 NONA ESPIRAL – ENCRUZO (PASSO, TRANSPONHO, ATRAVESSO, CRUZO, GALGO)

Ponto: Encruzilhada

A 8 dias do início do ano de 2024, me ponho em frente ao computador e retorno a essa escrita com o desejo de colorir ainda mais o texto com um chavão do tipo “em frente a uma folha em branco na minha máquina de escrever”, ou talvez, “com a minha pena e tinta” – me ponho a rir. Sim, esta sou eu: uma mulher cheia de tintas para colorir imagens em preto e branco que, muitas vezes, pocam da minha cabeça como pensamentos em fogo cruzado, balas perdidas, pois alvos em guerra são móveis, e jorros de sangue brotam por todo lado. Assim começo a escrever. Assim começo a desenhar a minha próxima jornada, em guerra, um campo de batalha.

Essa primeira página – se tenho que pegar a tinta para colorir o campo em aparente tom rosáceo que se apresenta – ela é VERMELHA COMO SANGUE que jorra. Vermelha é a cor que escorreu de dentro de mim todos os meses durante 53 anos. Vermelha é a cor do sangue que aloja uma doença autoimune que, há 18 anos, me obrigou a aprender a cuidar de mim. Vermelha é a cor da poça de sangue que, cada vez mais, aumentará, se eu continuar dando murro em ponta de faca, querendo ser aquilo que não sou. Preciso das minhas mãos para continuar a escrita ativa e o corpo dinâmico. E, finalmente, vermelha será esta página, porque ela, ainda que pareça estar no meio do caminho, como de fato visível está, ela é o “início, o meio, e o início...” – citando Nêgo Bispo, que há pouco nos deixou em matéria parental para se tornar ancestre.



Nesta segunda grande jornada, conto e registro, buscando manter-me com o olhar atento, reflexivo e crítico, o uso das *máscaras da Infância*, do *nariz vermelho* e da *Anciã*, – e, mais adiante, a *Ancestral* –, que se originaram de processos criativos experienciados por vários

anos no chão das salas de aula e de ensaio, nosso terreiro de criações, de brincadeiras e de palhaçar. Essas máscaras acabam por se tornar a fundação e a base de uma prática para a formação de artistas e arte-educadores. Entrar nesse terreiro, para mim, é sempre uma festa e, ao mesmo tempo, adentrar em um processo de autoconhecimento e escavação.

Para Schön, os artistas possuem um saber encarnado, um saber que se encontra na totalidade de sua pessoa (comportamento, emoções, atitudes etc.) e que se atualiza na ação. Em arte, a ideia é de que os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados. Para fazer isso, o artista acumulará vestígios de seu trabalho de criação da mesma forma que um etnógrafo documentará os usos e costumes de uma comunidade cultural. (Fortin; Gosselin, 1983, p.10)

A cada novo exercício, a cada novo desafio com as máscaras, e a cada conversa com os Grupos de Estudos de Clowns Anônimo (GECA), novas experimentações imagéticas, sensoriais, corporais e sensíveis surgiram. Assim, novos procedimentos didáticos eram conquistados. No registro de processos criativos e nas aulas aplicadas, um lugar ia se descortinando – que digo ser a infância de todos nós, uma *escrita do osso* –, que dou o nome de *Ostheografia*, um processo de autoescavação na busca de substratos, elementos, pistas e resquícios de uma memória ancestral, grafada e fosseificada em nossos ossos. Matéria e antimatéria que nos identificam e contam de nós vestígios de nossa passagem e herança cultural, histórica como semelhantes terráqueos. Um trabalho arqueológico realizado com as três máscaras e, mais adiante, com a máscara *Ancestral*, a do rito profano/popular.

Em um processo espiralar, no vai e vem de rememorar, curvilíneo porque acolhe, contém e é contido por muitas experiências e acontecimentos.

Leda Maria Martins, em seu livro *Afrografias da Memória - O Reinado do Rosário no Jatobá*, nos conta de um Baobá em Boma, capital do Zaire, que se mantinha esplendoroso aos seus 4 mil anos de existência...

[...]Sinédoque e metáfora do corpus territorial e cultural africanos, esse Baobá testemunha espetacularmente o vigor das fundações e raízes africanas e a permanência de seus textos, mesmo quando atravessados pelo do outro. Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas africanos inseminaram os corpus simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o imbondeiro africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (Martins, 2021, p. 31).

Esse trabalho de pesquisa e formação com as Máscaras está em constante diálogo com

a pesquisadora, poeta e rainha do Congado Mineiro do Jatobá, Prof.^a Dr.^a Leda Maria Martins, a quem inúmeras vezes cito e me amparo como fonte, lastro e aporte de conhecimento e sabedoria. Nela, localizei o território e abrigo para as minhas inquietações, encontrei cumplicidade e caminhos para questões que surgiram intuitivamente durante os anos de trabalho como artista e professora de teatro. Sua teoria de Oralitura e Tempo espiralar são o lastro desse trabalho.

Figura 20 Leda Maria Martins - *Trajetórias*



Fonte: Youtube, 2024.

“Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (FU-KIAU, apud Martins, Leda 2021).



Episódio

Em alguma noite do ano de 1982, na Escola de Arte Dramática da USP, coloquei pela primeira vez uma máscara *neutra* – nem tão neutra assim, diriam os colegas especialistas na pedagogia das máscaras. Foi em uma aula de corpo como essa que minha mirada para o trabalho corporal dentro do teatro mudou radicalmente. Meu trabalho com o corpo tomou dimensões para além do dançar. A professora era Yolanda Amadei – mulher incrível! – bailarina, dançarina e professora responsável pela formação de várias gerações de artistas da cena. Com Yoyo, como é carinhosamente chamada por seus alunos, aprendi que existia Laban, técnica Alexander, dona Maria Duschenes, Maria Mommensohn, Klauss Vianna, Meyerhold, Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau, Giorgio Strehler, Jacques Lecoq, Ameleto e Donato Sartori. Mas também foi com essa maravilhosa dama que aprendi que não temos que sacralizar os procedimentos que nos impeçam de ir adiante em nosso trabalho, e nem ter medo de ousar.

Em uma noite de aula na Escola de Arte Dramática, pude vê-la adequar-se a uma máscara de papel branca, bidimensional, apenas com o buraco para os olhos e um corte triangular para o nariz, na busca de aplicar um dos princípios da máscara neutra, que é o de neutralizar a expressão facial para que nos sentássemos à expressividade corporal e à necessidade de o *descotidianizar*. Com esse recurso simples, e sem o critério da necessidade de uma máscara perfeita à la Sartori, partimos em busca da compreensão dos conceitos de dilatação, tônus, expansão, alargar, crescer, oposição, e tantos outros. Pudemos experimentar as combinações de dinâmicas trazidas pelo método de Rudolf Laban, de uma maneira cênica e lúdica. Hoje, olhando para esse momento, vejo que o que estava ali era o ato do *rejogar*, e o que interessava era nos manter presentes, nos divertindo, e no ato do aprendizado.

A partir disso, tudo começou a ter relação com a prática corporal que me acompanhava desde criança em Salvador. Depois, em São Paulo, com as minhas aulas de dança com Ismael Ivo, Sílvia Bittencourt e Denilton Gomes; com as aulas de mímica e pantomima, inicialmente experimentadas com Eduardo Coutinho e Gabriel Guimard; com as aulas de técnicas circenses de acrobacia, trapézio de balanço e corda indiana, no Circo Escola Picadeiro.

Naquela noite, querida Yoyo, meu corpo tornou-se sentido para o meu fazer teatral. Vagalumes pirilampeavam do outro lado das janelas de vidro fechadas da sala de dança da Escola de Arte Dramática, voltadas para um gramado com poucas árvores, na escuridão da Cidade Universitária.



Caminhando...

O trabalho com a pedagogia das máscaras tem se mostrado um caminho importante na formação de artistas, arte-educadores e pesquisadores, pois cria uma metodologia de trabalho e de investigação acerca de ideias sobre tempo, espaço, movimento e intuição, fornecendo possibilidades de materialidades às imagens e à leitura intuitiva de momentos aparentemente imperceptíveis, aguçados e provocados pelo uso da máscara. Ele proporciona a reflexão e a compreensão de um caminho para a criação. A prática em sala de aula, de ensaio ou de experimentos, terreiros de brincadeiras e brinquedos com o uso das Máscaras, são lugares onde surgem e se aprimoram procedimentos que, por vezes, proporcionam ao professor/artista/educador/pesquisador, em interação com seus aprendizes/alunos/artistas/discipulos, o surgimento de expressões imagéticas capazes de se transformarem em atitudes corporais e em desenvolvimento da capacidade de escolhas, visto aqui como um exercício entre intuição e percepção.

Nesse ponto, clamo à fenomenologia de Husserl, entendendo que a intuição seria tudo aquilo que brota da nossa natureza psíquica em fluxos livres sob formas sensíveis, um fenômeno. E a percepção, por sua vez, seria uma espécie de filtro sensório-intelectivo. Desenvolver a habilidade de autonomia e de acesso à intuição é trilhar a busca de uma pedagogia que tem como foco o artista-criador.

O teatro de investigação/experimental/pesquisa em grupo, o circo e a cultura popular foram – e serão sempre – o meu lugar de pesquisa. Os espetáculos que criei como intérprete, ou que foram dirigidos por mim, seguem um certo padrão que os ligam a um desenvolvimento de pesquisa e formação quase sequencial. A cada experiência criativa, a vivência de processos criativos, vão se estabelecendo novos procedimentos que dão forma e método de ensino-aprendizagem. Neles encontro a práxis, o rastro da constituição de saberes do trabalho artístico e pedagógico, que se entrelaçam e transitam entre a sala de ensaio, o espaço cênico e a sala/espaço/terreiro de aula. Nesses lugares, eu me construo como professora, artista e pesquisadora, e essas figuras se amalgamam, cedendo espaço para o ato da criação e de aprendizado compartilhado, onde o processo criativo tenta se sustentar como acontecimento, já que é desfrutado por um coletivo em busca de seu pertencimento na criação artística coletiva e transformadora. Neles, aos poucos vamos parindo seres que se reconhecem no trabalho com

outras pessoas.

[...] a máscara exigiu de mim um acordar do meu corpo, daquilo que, talvez, acabei soterrando no meu porão. Exigiu um descondicionar de uma série de nódulos do discurso de uma parte da sociedade que vai, se não prestarmos atenção, in-corporando em nós. Enrijecendo o corpo. O corpo mental, espiritual, biológico e discursivo (Alexandre Lindo⁴⁷).

No relato de Alexandre, o termo *incorporando* aparece muito próximo ao termo *acontecimento*, de Deleuze:

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos (Deleuze, 2015, p. 5).

Para Deleuze (2015), *incorporais* seria aquilo que está fora do corpo, um não corpo que interfere em um corpo, como, por exemplo, uma ferida, um quase nada sobre a pele do corpo de uma pessoa, causando um acontecimento. A ferida é um *incorporal* que passa a ser acontecimento. Desse ponto, estabeleço as minhas confluências:

- a) *Incorporais*: *in-*, como prefixo de negação, sugere dizer aquilo que segue para dentro ou interno (de fora para dentro). Aqui, traço uma analogia com a Máscara, um não corpo;
- b) *Acontecimento*: uma vez dentro, pode ser a causa; o processo criativo como a revelação de instâncias significativas;
- c) *Acontecimento Histórico*: sendo causa, pode ser um marco. Sendo um marco, pode ser marcas, registros da criação de subjetividades;
- d) *Teatro como acontecimento convival* – Jorge Dubatti. Sendo marco, pode ser ritualizado, compartilhado. O Teatro é uma arte que reivindica a festa que conflui para a mundificação. Para mim, no sentido do termo *Renovação* : *reparação, restauração, revisão, regeneração, aperfeiçoamento, reprodução, revivificação, reaparição, renascimento, repetição, duplicação, reduplicação, revivescência, atualização, restauro* (Dicionário Informal, 2024).

Na ideia espiralar – e não linear – recupera-se a ideia de teatro como acontecimento, festejo, brinquedo, brincadeira, manifestação cultural, relação e história, na sua característica

⁴⁷ Integrante do GECA 1. Hoje, Alexandre Lindo é mestrando na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), no Laboratório de Práticas Performativas, com o projeto de pesquisa sobre “*O Éthos Abissal – semioses do gênero fluido ao hipertexto/hiperbiografema (estilística performativa)*”, apoiado pelo PROEX/CAPES.

convival e em sua extensão, tal como trazido e aportado nele por Jorge Dubatti, crítico, filósofo, historiador e professor universitário argentino, especializado em teatro e artes.

Como quando da mistura da terra e da água em nós – como Obá, moradora da terra lamosa, mistura da água e terra, argila – o acontecimento se torna um invólucro, dando fisicalidade à experiência do corpo, que a terra não comeu. Um saber incorporado no osso, onde estão dadas as pistas para a construção de existências, de histórias e do maravilhoso, momento em que o saber se transforma em saber ENCARNADO. Esse é o conceito que intermedia a busca constante no processo de formação do *extérprete* fabulador, como se camada após camada, déssemos no “avesso do avesso do avesso do avesso”, como se, alcançando a memória desse osso, pudéssemos alcançar o lugar do coletivo.

Com a experiência de analisanda, dentro da psicanálise freudiana, criei a possibilidade de dialogar com as imagens que iam se constituindo a partir das palavras publicadas e escutadas. Recontar, ao simbolizar. Representar. Construí a possibilidade de me pensar. Constituí um ser conversante dentro de mim.

“*Nitu ye kinkulo kiamé*”: “meu corpo, meu ritual”; “carrego dentro de mim meus ancestrais”; “levo comigo meus ancestrais”; “sou os meus ancestrais”; ou, “meu corpo habita o ritual dos meus ancestrais”. Complementando, em kimbundu: “minha vida devotada ao ancestral, à continuidade da vida”,

As máscaras são artefatos ricamente presentes na herança mítica em diversas culturas, e não poderia ser diferente com nossos povos originários e da diáspora africana. O risco de apagamento de manifestações ligadas a esses saberes ancestrais das matrizes populares, empobrece o nosso imaginário, danificando o processo de identidade e de fortalecimento coletivo. Tenho me ocupado, nesse sentido, de me aproximar para compreender, e da resistência, pelo estudo das máscaras em rituais vindos de África e de como essas, presentes nos rituais sagrados, em manifestações populares, em brincadeiras e em festejos, são memórias vivas dessas culturas fundantes.

O caminho ancestral que se apresentou com a *máscara Anciã* foi me indicando possíveis procedimentos a serem desenvolvidos em sala de aula ou de ensaio, pensando na formação de artistas que venham a se conectar com a manifestação dentro de si dos legados dos povos originários e da diáspora africana. Para mim, a *máscara Anciã* serve como um meio e como um disparador para o processo de religar o artista em formação a um conhecimento que ele desconhece existir nele. As máscaras têm esse poder de trazer à luz saberes nelas muitas vezes codificados e impressos em seus visos. Esse trabalho de recuperação identitária e de empoderamento fortalece a expressão artística e oferece um caminho de restauro – ou mesmo

de implantação – de uma arte que manifesta no outro o sentido do teatro como acontecimento e expressão do coletivo. Então, “ela, conscientemente, olhou para suas emoções, experiências, ações e respostas, adicionando-os ao seu conhecimento e agregando tudo isso na sua capacidade de adaptação” (Fortin; Gosselin, 2014, p.10-11).





11 DÉCIMA ESPIRAL – PROGRAMA ARTE COLETIVA

11.1 A ORGANIZAÇÃO DE UMA OSTHEOPEDAGOGIA

11.1.1 Uma artista professora

A arte palhacesca, fundamentalmente como professora, ao juntar-se à minha formação com a filosofia, pode abrir uma espécie de portal, apoiada ao método intuitivo, defendido por Henry Bergson⁴⁸ usado pela Filosofia como método, registrado por Eduardo Ribeiro (p. 94-108, 2013) em seu trabalho *Bergson e a Intuição como Método na Filosofia* e apostando no desenvolvimento dos processos criativos, organizados em jornadas de conhecimentos.

Começo por enaltecer e agradecer à figura palhacesca, à arte de palhaçar por ter-me possibilitado exercitar-me como artista e professora de teatro, por proporcionar a verticalização no sentido do fazer, pensar e ensinar teatro.

Para o ensino da arte palhacesca se faz necessário, penso, uma professora palhaça, entendida como um ser livre, que goste de jogar, que seja brincadora e afetuosa. Sem a sinceridade, nas relações estabelecidas, entre a dureza e a doçura de provocar e aceitar o riso e o risco, não acontece a fricção necessária para que se acenda a chama do brincar e surja em nós o *rejeu*⁴⁹.

Nessa mesma direção sigo com a ideia no sentido da Arte de Palhaçar, quando me proponho a refletir sobre o ato da presença cênica da figura do artista, daquele que, usando a máscara do nariz vermelho, ou não, se põe em um estado de relação consigo, com o entorno e com outras pessoas; quando, segundo Jacques Lecoq, em seu livro *O Corpo Poético* (2000. p.77), nos revela que nós não “*representamos a nós mesmos, mas com nós mesmos*”. Para mim existe um jogo duplo que nos traz uma presença constante, um diálogo constante entre um *Eu que fui* e um *Eu que estou sendo*. Dentro do ofício de palhaçar, ao ato de rejogar, de brincar, uso o nome *de* interpretação: que é a minha leitura sobre algum fato, alguma coisa, pessoa, ação transcorrida ou que me venha à mente naquele exato momento.

⁴⁸ Henry Bergson, filósofo francês ganhador do prêmio Nobel de literatura de 1927.N.A.

⁴⁹ *Rejogar*; *jogar novamente*. Palavra livre e traduzida literalmente do francês pela autora.

Contribui para a formação de artistas na construção e aquisição de suas *poiésis*⁵⁰, poética e elaboração de suas práticas. Quanto à poética, me refiro à sua função de colaborar na construção das ideias e narrativas desses artistas, ao que têm como intenção transmitir àqueles que os veem e escutam, não como disciplina teórica com regras estabelecidas para análise de obras literárias, mas como ato poético em si. Em filosofia da arte, a poética também nos diz respeito à recepção e ao que é provocado na sociedade.

Inevitavelmente falo aqui de autoconhecimento e de uma filosofia para além de construções cognitivas, inspirada pelas palavras de Walter Omar Kohan (2015)⁵¹, que diz respeito ao modo de vida.

A figura palhaçal veio determinar uma maneira de dar aulas e ressignificar a minha história. Foi jogando e a cada repetição de aulas como docente, como palhaça, em esquetes, performances e números realizados como diretora ou artista da cena que fui aprendendo: o *rejeu* era mesmo para se rejogar, literalmente traduzido do francês, pois só a partir desse brincar com as minhas lembranças e com o tempo *do aqui e agora* eu poderia atualizá-las no *rejeu*. O tempo *do aqui e agora*, o exato momento em que ao me (re)lacionar, me (re)conecto com um imaginário coletivo e daí: somos!

Para mim re-jogar se caracteriza como em Leda Maria Martins (2020), que vai colocar sobre o tempo espiralar, em seus responsos, na atitude de responder em coro as orações e exaltações proferidas nas procissões, novenas, rezas e cantigas, nessa repetição infinita do friccionar dos corpos uma atualização constante.

Desse processo a figura palhaçal veio determinar uma maneira de dar aulas e ressignificar a minha história; desse encontro nasce o que chamei Osteografia (a grafia do osso) uma escuta/escrita de uma memória ancestral tendo as máscaras da infância, palhaçal e anciã como meios de prática de ensino-aprendizagem, comunicação e expressão artística.

Um modo de vida, portanto, que possibilita me exercitar como professora e artista de teatro, numa verticalização de sentido do fazer, pensar e ensinar arte e educação numa jornada de reconstrução de uma liberdade necessária para o ato pedagógico, criativo e cênico.

⁵⁰ Palavra de origem grega que, inicialmente, era usada como sinônimo de processo criativo, e depois passou a designar o processo criativo de uma poesia, desde sua ideia inicial até sua elaboração; 2. [Filosofia de Platão] Maneira de o homem conseguir a imortalidade. Entrada: Poiésis (dicionarioinformal.com.br). Acesso em: 18 out. 2023.

⁵¹ Walter Omar Kohan é professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq e da FAPERJ. Doutor em filosofia pela Universidad Iberoamericana, foi presidente do Conselho Internacional para a Investigação Filosófica com Crianças (ICPIC) e coordenador do GT da ANPOF “*Filosofar e ensinar a filosofar*”. É autor de inúmeros artigos e livros sobre ensino de filosofia, infância e filosofia da educação.

Em artigo sobre visões filosófica e a infância, Walter Kohan (2015) traz o conceito de inumano ao citar Jean-François Lyotard, em dois caminhos possíveis de significação que se atravessam e se opõem: uma forma ligada ao sistema capitalista vigente e a outra aos primórdios, à atemporalidade da existência do Ser. Dentro desse conceito de inumano eu localizo essa figura cômica de nariz vermelho que se abre para tantas outras formas de se ir ao encontro do riso e da liberdade expressiva, como os brincantes de nossos festejos, onde:

A primeira impõe a necessidade de correr atrás do tempo, de fazer um bom e produtivo uso dele” ... em uma “linha consecutiva [...] irreversível de movimentos cronológicos... A segunda não corre atrás do tempo, deixa o tempo se perder em percursos não lineares, [...] repetitivos, de forma complexa ou, ainda, anda distraída em busca do tempo perdido [...] abandonada num movimento em que o passado nem sempre antecede o presente e o futuro pode não o suceder. É o tempo circular, de eterno retorno, dos ciclos, como o tempo dos Aimarás, de um passado que está na nossa frente porque se pode ver e do futuro que está atrás porque é desconhecido (Kohan, 2015, p. 223-224).

A importância desse encontro em mim é o marco do que viria a chamar de *Osteografia*, a escuta/escrita de uma memória ancestral tendo as máscaras da infância, de palhaçar, anciã e ancestral como meios para a prática de ensino-aprendizagem, comunicação e expressão artística para se rejogar, para nos pôr em um estado de brincadeira, nos exercitando para o fazer teatral.



11.2 A PRÁTICA COM AS MÁSCARAS E SUA SEQUÊNCIA

Apresento uma prática artístico-pedagógica descolonial que se apoia em quatro máscaras atreladas aos conceitos de memória, presença, devir e ancestralidade, são elas: da Infância, Nariz Vermelho, Anciã e a Ancestral.

Proponho uma associação de alguns conceitos às máscaras como princípios filosóficos, fenomenológicos, psicológicos e referenciais: a Memória estaria ligada à máscara da infância, como referencial imediato de uma vivência cultural e afetiva; a Presença, o aqui e agora, ao nariz vermelho, a arte de palhaçar, o que nos sugere o acontecimento, o ato que nos conecta com o comum, “o resgate do convívio”, ou seja, “o encontro de pessoa a pessoa em escala

humana”, citando Jorge Dubatti em entrevista concedida⁵²; o Devir é atribuído ao Ancião por estar diretamente ligada ao mistério, ao que não sabemos, ao o que inventamos e criamos, ao processo criativo e à impermanência e ao que vamos construindo, pelas escolhas que fazemos frente a impermanência da vida; uma quarta proposta é a máscara ancestral, associada à manifestação popular, ao coletivo, às festas e aos rituais: nos vestimos de ancestralidades!

Essas máscaras, dentro do processo de formação, são criadas, manufaturadas, são artefatos construídos pelos próprios artistas, que criam corpos e narrativas para elas.

Figura 21 Máscara Neutra, Camila.



Fonte: GEMTP/Unesp⁵³, 2014.

⁵² Entrevista concedida à Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz em fevereiro de 2014, nas dependências Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102232014251251>

⁵³ Grupo de Estudos em Máscaras Teatrais e Artes da Palhaçada (GEMTAP), Instituto de Artes da Unesp. Coordenação de Cida Almeida e Maria Sílvia do Nascimento, de 2014 a 2016.

Figura 5 Máscara Larvária



Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

Figura 23 Máscara da Infância



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 6 Máscara do Nariz Vermelho



Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

Figura 25 Máscara Anciã – feita por Cris Cruz



Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Figura 7 Máscara Ancestral



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.



11.3 AS MÁSCARAS EXPRESSIVAS PARA ALÉM DA LINGUAGEM ESTÉTICA, MAS COMO PROPICIADORAS DE UMA EXPERIÊNCIA ARQUEOLÓGICA E ARQUETÍPICA.

Episódio

Catalunha, entre janeiro e maio de 1989. Um bando de seis artistas brasileiros em Canet del Mar, ao norte de Barcelona, onde eles tinham a sede do grupo. Lembro que fazia frio, e uma noite linda cobria nossas cabeças, sonhos, desejos e paixão. Muita gente ocupava um grande espaço reservado como para um show ao ar livre. Pessoas em cadeiras, outras em pé. Estavam comigo alguns amigos colombianos que estudavam no Instituto de Teatro de Barcelona e alguns catalães, todos felizes por estarmos em festa juntos. Aguardávamos o espetáculo começar, *La Nit*, do *Les Commediants*. De repente:

- Você estão ouvindo isso? Estão ouvindo?
- São os guizos e gritos dos caretas!!!
- Que caretas, Cida, o que são os caretas?

- Vocês não sabem? – perguntei aos brasileiros.
- Los caretos? – respondeu um amigo em espanhol.
- Não, caretas! Caretas!

Os sons e a gritaria se aproximavam cada vez mais e eu fui sendo tomada por um estado de transe, excitação, alegria desmesurada, choro e riso. Eu parecia uma criança. Eu tinha voltado para minha infância dos carnavais da Bahia.

– Gente, eu não falei? Eu não falei?! São os Caretas, olhem! – eu dizia apontando para os artistas que entravam em cena mascarados.

Sim, as máscaras eram iguais às caretas da minha terra, Salvador. Em sua folia de carnaval, elas saiam assustando as crianças com aqueles mesmos gritos e guizos pendurados nas roupas, e muitas jogavam farinha ou, mais tarde, lançavam perfume nas pessoas pelas ruas dos bairros e praças.

Ali, no espetáculo do *Les Commediants*, elas eram as figuras que traziam a noite para iniciar o espetáculo, puxando sobre nossas cabeças uma enorme rede com muitos guizos de metal pendurados para nos lembrar das estrelas e avisar, junto com os gritos estridentes, que a noite e os encantados haviam chegado com elas!

Figura 8 Os Caretas



Fonte: Aristides Alves, 2000.

“*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje*”, um ditado Iorubá, que alcança mais *popularidade*, através do rapper Emicida.

Figura 28 AmarElo - É Tudo Pra Ontem (Netflix)



Fonte: Youtube, 2020.

Pela primeira vez havia sentido o impacto em mim dessa gnose Exúlica! O movimento que me arrebatou e transportou para o epicentro de uma espiral, que mais tarde me levaria a querer compreender essas intersecções, fusões e confluências: o Cruzeiro. O princípio, a descoberta, o encantamento: *Laroyê, Esú! Laroyê, Mojubá!* A bença aos meus mais velhos, parentes e ancestrais! Para que em seus nomes eu possa honrar suas existências e ensinamentos em mim, por meio da continuidade desta escrita.

Penso que toda essa pedagogia nasce de uma prática que tem como fim contribuir com o movimento contra colonial, na perspectiva do protagonismo da Ancestralidade, dos povos originários, e da diáspora africana na formação de artistas, em conexão com o dito de Ailton Krenak que “*o futuro é ancestral*”

Axé.

Awerê.

11.4 NUMA FOLHA DE PAPEL ENCONTRADA ENTRE OS DIVERSOS CADERNOS DE ANOTAÇÕES...

Entro na sala de aula sem saber quais exercícios vou dar, mas sempre tendo em mente o planejamento dividido por objetivos gerais, um cronograma, o objetivo daquele dia, e aberta para a escuta da minha intuição e para o outro. Geralmente, dia de aula é um dia tomado pelo estado que, para mim, assemelha-se muito com o de entrar em cena. Os exercícios são brevemente rascunhados, pois já foram diversas vezes experimentados. O risco e o erro estão presentes, fato que me dá o estado de prontidão, entrega e cumplicidade.

É claro que nem sempre foi assim, mas percebi que nunca conseguia *aplicar* os exercícios como havia planejado e acabava sempre tendo que improvisar, pois o que mais importou – e importa – é a relação viva e presente: o ato da experiência em busca do acontecimento.

O tempo cronometrado é meu grande inimigo. Faço um grande esforço para determiná-lo e segui-lo. Um problema, já que o mundo contemporâneo cada vez mais nos tem sob seu domínio imediatista e produtivo.

Cada aula tem um objetivo definido e é dividida em 4 tempos:

- a) Poleiro;
- b) Quintal;
- c) Terreiro/Picadeiro;
- d) Roda.

Essas etapas recebem esses nomes em função de um desejo de criar a introdução de alguns vocábulos que carregam em si a aproximação de conceitos do território do Brincar, do Brinquedo, da Brincante, das Brincadeiras da Cultura Popular e o Criançar.

A palavra *Poleiro* tem a ver com o nome dado popularmente à arquibancada do circo. Essa etapa da aula é o momento da chegada dos aprendizes, da troca de roupa, quando estabelecemos informalmente conversas sobre a dinâmica da aula, os acontecimentos de aulas passadas e, individualmente, cada um que vai chegando pode ir se alongando e se concentrando para o início da aula. Esse é o momento de lermos o nosso diário de bordo



Figura 9 Poleiro - Aula de Palhaçar no Curso de Licenciatura em Teatro/Instituto de Artes da UNESP



Fonte: José Olegário Neto, s.d.

Quintal é o momento de aquecimento e brincadeiras, quando apresentamos aos aprendizes os exercícios de preparação corporal e/ou vocal para o desenvolvimento da etapa seguinte.

Figura 30 Quintal - Aula de Palhaçar no Curso de Licenciatura em Teatro/Instituto de Artes da UNESP



Fonte: José Olegário Neto, s.d.

Terreiro é o momento em que praticamos exercícios com a Máscara e possibilitamos momentos para apresentações e experimentações das criações dos aprendizes.

Figura 10 Terreiro - Aula de Palhaçar no Curso de Licenciatura em Teatro/Instituto de Artes da UNESP



Fonte: José Olegário Neto, s.d.

Por fim, *A Roda* é onde conversamos, damos devolutivas, criamos nosso vocabulário comum. É o lugar onde praticamos a escuta, a reflexão e o pensamento crítico sobre nossas criações e trabalhos.

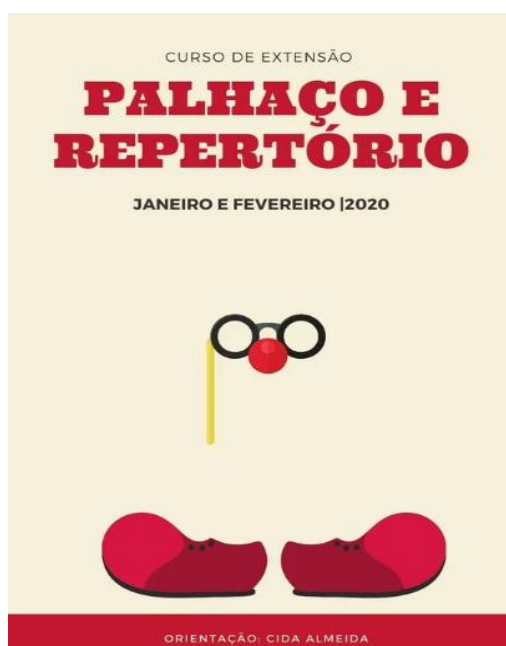
Figura 32 A Roda. Teatro para Todos - *Pronto Sorrir* - Oficina Cultural Oswald de Andrade -2023



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

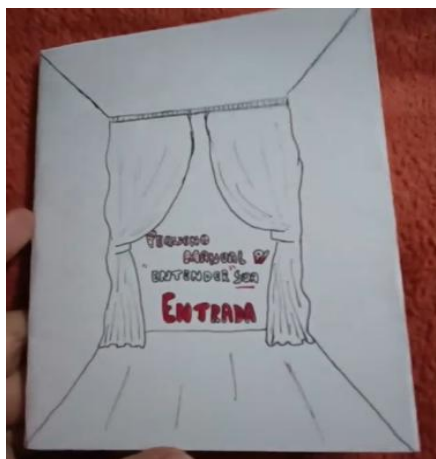
Com essa divisão, vou articulando, aos poucos, cada encontro. Nele, as aulas variam de três a quatro horas, que é o tempo ideal. Um dos procedimentos sugeridos é que cada aprendiz registre a aula para que possamos ter, a cada encontro, a apresentação do que foi registrado. Vale dizer que o registro é livre, não é necessário ser escrito, mas os alunos podem utilizar diferentes linguagens criativas para sua realização: uma música, colagens, desenhos, jogo, poesia, fotografia, e o que mais lhes inspirarem. Alguns registros da prática artístico pedagógica com os cadernos de anotações de aulas:

Figura 11 Diário de Bordo/Livro Organização Mariana Spinola



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Figura 12 Fanzini, de Tayná Maria Santiago da Silva



Fonte: Instagram, 2024.

As Máscaras, de mãos dadas com o presente e a memória, nos acompanharão numa jornada de reconstrução de uma liberdade necessária para o ato pedagógico, criativo e cênico, acompanhados do outrora e nos projetando a um devir.

Apresento a seguir o Programa Pedagógico Arte Coletiva, uma proposta de organização de uma casa-terreiro⁵⁴ para formação de artistas fabuladores, por meio da prática da *Ostheopedagogia*. Ele foi constituído através de quatro décadas de experiência artístico pedagógica, incluindo os 24 anos das oito edições do GECA, no chão de salas de aula, no Clã, nas salas de ensaios, e em outros tantos terreiros.

Ele diz respeito ao modo de vida, aquele em que nos reencontramos conosco, com nossa ancestralidade de Ser e ser artista no mundo. Um modo de vida, portanto, que possibilita exercitar-me como professora e artista de teatro, numa verticalização de sentido do fazer, pensar e trabalhar na área da arte e educação. Tem como princípio a autonomia e a liberdade, tão necessárias para o ato pedagógico, criativo e cênico, acompanhado do outrora e projetado à ideia de devir: a única permanência é a impermanência.

Trata-se de uma prática pedagógica já existente, caracterizada pela transmissão oral e a prática criativa de seus formadores e aprendizes. Falo de uma sistematização para uma pedagogia com as Máscaras, integradas e desenvolvidas dentro da característica de processos colaborativos, tendo o artista criador e pesquisador como fim. A espiralidade rege e permeia o aprendizado.



⁵⁴ Casa da Vida, *Per Ankh*, eram instituições no antigo Egito dedicadas ao ensino no grau mais elevado, daí a junção das palavras Casa e Terreiro. Refere-se também ao caráter de transmissão e de ensinamento familiar preservado pelas famílias de circo.

11.5 OSTHEOPEDAGOGIA

A *Ostheopedagogia* está pensada, dirigida artística e pedagogicamente para trabalhar na construção de um caminho para a formação de artistas criadores, durante um período que envolve três décadas. Constituído e elaborado com a parceria de artistas como Tiche Vianna, Sofia Papo, Heraldo Firmino, Célia Borges, Denise Guilherme e com os integrantes do Grupo de Estudos e Aprendizes ao longo deste período.

O nome *Clã Estúdio*, coletivo e escola que gesta o *Arte Coletiva*, guarda o significado de grupo, equipe e família. *Estúdio*, porque traz em sua definição o conceito de aprendizado que se deseja multiplicar: “local onde uma arte é ensinada e aprendida”.

A partir da ideia de *Fabulador* (termo emprestado de Dario Fo para designar uma qualidade de artista popular) a *Ostheopedagogia* propõe a reconciliação do intelecto com a intuição criadora, para alimentar a curiosidade, despertar o interesse dos intérpretes por sua história, tendo a transmissão oral e a escuta como fatores primordiais para se adquirir, alimentar e transformar saberes.

Nosso trabalho é colocar o aluno em busca de pistas, resquícios de lembranças que possam ajudá-lo a compor suas histórias, fabulá-las, para construir um repertório próprio e, ao mesmo, tempo coletivo. Por meio de uma jornada, que poderíamos chamar de arquetípica⁵⁵, e através do uso sistemático das máscaras, entendemos nossa existência como um complexo oriundo da experiência coletiva. Um caminho para o aprendizado acerca de si, ao mesmo tempo em que ele encontra seu papel dentro do Teatro, sua função como artista, como “fazedor”, como colaborador e construtor do tempo em que vive.

O objetivo da *Ostheopedagogia* é traçar o caminho de cada pessoa, no processo de formação, a partir de sua auto escrita, *ostheografia*, para que ela possa compreender a sua participação no coletivo, aprofundando a dimensão da cultura na criação de subjetividades. Também carrega em a investigação da Comédia e da Cultura Popular, com foco no Ser Brincante, utilizando, desta maneira, recursos dessas linguagens para a formação deste artista, a quem também chamamos de *Extérprete*, entrando em contato com seu patrimônio material e imaterial, para que sua formação passe a ser além de prática e teórica, também associativa, ou seja, para que ele possa identificar-se dentro desse pluriverso.

A metodologia das máscaras é para a percepção de tempo e espaço numa lógica

⁵⁵ O termo “arquétipos”, para o psicólogo suíço Carl Gustav Jung, são imagens primevas e simbólicas presentes no inconsciente coletivo da humanidade. In: Jung, C. G. **Man and His Symbols**, 1964.

descolonial, pois, além de uma linguagem estética, ela corrobora para a descoberta e compreensão de uma ética do coletivo. Um artista que se empodera ao entrar em contato com sua própria existência, e que faz uso da intuição como um possível caminho para a criação.

“*Artista Fabulador/a*” é, então, quem adquire esses recursos técnicos e teóricos para a sua formação, ampliando sua percepção de um multiverso criativo, a assimilação, desconstrução, e a elaboração dos saberes advindos da cultura popular, seus mestres e tradições. Aliado a um currículo descolado de uma episteme hegemônica, a pessoa aprendiz construirá um caminho autônomo de investigação, incentivado no decorrer do curso. O nascimento de um coletivo forte só pode acontecer se as pessoas que o compõem também estejam fortalecidas em seus desejos e objetivos, além de estarem eticamente propensas ao trabalho horizontalizado, de uma escuta do outro, e para o bem comum. Esse discurso é adquirido e desenvolvido por meio de uma prática formativa em que o coletivo possa ser valorizado.

A partir da *Ostheopedagogia*, proponho uma trajetória em busca de uma identidade atoral, desenvolvida a partir da experiência com a Pedagogia das Máscaras *Neutra*, *Larvária* e *Expressivas*, de Jacques Lecoq, para uma escuta silenciosa e imagética do corpo/osso, e também dos questionamentos e caminhos de Dario Fo, em uma análise crítica e comparada de seu livro *Manual Mínimo do Ator*, e da nossa Cultura Popular. A ética, a escolha estética a ideia de pertencimento são pontos importantes dentro da discussão acerca desta formação.

A *Ostheopedagogia*, em seus processos criativos ostheográficos,

[...] permite o criador mover-se além de si a um lugar na imaginação onde tudo é possível. [...] Os artistas reconhecem a visão que precede a criação de uma obra, vinda de um lugar que não se pode nomear nem localizar, um lugar de mistério, e é esse o motivo que os leva a reverenciar a criação (hooks, 2022, p.194).⁵⁶

No trecho acima, retirado do livro *Pertencimento: uma cultura do lugar*, bell hooks faz alusão ao livro de Jonathan Haidt⁵⁷, *Uma Vida que vale a pena*, retirando dele, em relação à criação, a sentença: “*A reverência é a emoção da autotranscendência.*”

As *máscaras* continuam a ser um elemento crucial no teatro e na cultura de diversos povos. Elas não são apenas uma ferramenta teatral, mas um símbolo de conexão entre o ser humano e o divino. Através da história e das diversas tradições culturais, podemos observar a relevância e a profundidade das máscaras, além de sua importância na arte.



⁵⁶ *Pertencimento: uma cultura do lugar* - tradução de Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.

⁵⁷ Professor e Liderança Ética na *Stern School of Business* da Universidade de Nova Iorque.

Figura 13 Cida Almeida usa máscara do espetáculo *Reminiscor*, no ato performático *Eu, Eu mesma e Dona Negrón*



Fonte: Elaborado pela autora, 2014.

O uso das *máscaras* é o elemento principal da *Ostheopedagogia*. Nela, abordamos sua história e importância na vida humana e suas diversas representações culturais e rituais para a construção de uma escrita-narrativa atoral. As *máscaras* não representam apenas um artefato teatral, mas sim um símbolo de profundas manifestações culturais em que elas guardam a memória da arte como representação de tempos. Os *tempos*, como a designação *aión*, para os gregos, “designa, já em seus usos mais antigos, a intensidade do tempo na vida humana, um destino, uma duração, uma temporalidade não numerável nem sucessiva, intensiva. [...] para Heráclito é uma criança que brinca, literalmente, criançaando” (Kohan, 2007, p. 85).

Ou *Ntangu*, para os bantu-congos, “Tempo sol, tempo no vento riscado, no corpo experimentado. Tempo que se refaz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher” (Leda, 2021, p. 203), a ser reconectado e rejogado por meio dos processos criativos com as Máscaras da Infância, do Nariz Vermelho, Anciã e Ancestral. Tempo espiralar, Tempo Acontecimento, Tempo Presença, Tempo de Criar. O Tempo a se decifrar em nosso osso, riscado e incrustado, guardado como um fóssil em marca e marco.

A necessidade de o ser humano representar o mundo ao seu redor remonta aos primórdios de diversas culturas, as quais criam suas próprias interpretações e histórias a partir do uso das máscaras, representando elementos como o sol, a lua, tempestades, animais, deusas e deuses. Desde então, as máscaras têm desempenhado um papel essencial na compreensão e representação da natureza. Em muitas culturas, elas representam uma ponte entre o ser humano e o divino, sendo utilizadas em rituais para simbolizar as manifestações da natureza e para emanar forças divinas.

Exemplos significativos são as máscaras usadas para representar as divindades em determinados rituais. Em muitas tradições, o ritual só se iniciava após a figura do palhaço provocar o primeiro riso dos presentes. Esse personagem, presente em diversas culturas, é essencial para a transição entre o mundo dos mortais e o *mundo invisível*, um mundo do mistério, aquele que nos incita à curiosidade e nos faz lidar com a nossa impermanência.

A importância do uso da máscara no teatro pode ser observada em diversas tradições cênicas ao redor do mundo. Elas são um componente crucial no teatro ocidental, especialmente nas tradições europeias, como as máscaras da *Commedia Dell'Arte*, fundamentais para a construção cênica e a criação de personagens icônicos.

Figura 14 Heraldo Firmino, Antonio Correa Neto e Valdeci Néri na peça *Os três Reis Magos*, de Leite



Foto: Elaborado pela autora, 2002.

11.6 A PEDAGOGIA DAS MÁSCARAS

A sistematização de procedimentos pedagógicos para a criação da *Osteopedagogia* explora a aplicação prática das *Máscaras para Palhaçar*, a *Máscara da Infância* e a *Máscara do Ancião*, no desenvolvimento artístico e criativo.

A pedagogia Lecoq consiste em um aprendizado por etapas, começando pelo grande território silencioso, um ano de trabalho durante o qual os atores exploram o corpo em relação à natureza e suas progressões para o humano: é o território das Máscaras Neutra, Larvária e Expressivas. Após essa fase inicial, os atores começam a trabalhar com diferentes tipos de

linguagens teatrais, incluindo a *Commedia Dell'Arte*, Bufão, *Clown*, Tragédia, Melodrama, Burlesco, e Comédia Humana.

A *Ostheografia* inspira-se na experiência com as máscaras neutra, larvárias e expressivas, que investigam o lugar sensível e político do Ser, da auto escrita para construção de narrativas para a cena teatral.

As máscaras, presentes em diversas culturas ao longo da história, transcendem sua função estética, assumindo um papel crucial na construção de narrativas coletivas e na resistência à opressão. Seu uso, como prática na formação de artistas, nos permite:

- a) O resgate de saberes ancestrais: as máscaras podem ser utilizadas para resgatar e revalorizar práticas culturais tradicionais, muitas vezes marginalizadas pela colonização;
- b) A descolonização do imaginário: ao questionar representações estereotipadas e eurocêtricas, as máscaras contribuem para a construção de um imaginário mais plural e inclusivo;
- c) O fortalecimento da voz dos povos originários: as máscaras podem ser utilizadas como ferramentas de comunicação e expressão para os povos originários, permitindo que suas vozes sejam ouvidas e respeitadas.

As máscaras são muito mais do que simples artefatos. Elas são símbolos poderosos que conectam indivíduos a grupos, histórias e culturas. Ao serem utilizadas de forma consciente e criativa, elas podem ser meios eficazes para construir narrativas coletivas e resistir à opressão. Em muitas comunidades, as máscaras continuam a ser utilizadas em rituais e celebrações, transmitindo conhecimentos ancestrais e fortalecendo os laços comunitários.



Figura 15 Cida Almeida e as Máscaras Pedagógicas Anciãs



Fonte: Gustavo Henrique, 2024.

11.6.1 Máscara Neutra

Lecoq desenvolveu uma metodologia que visa expressar a neutralidade da face do ator através da máscara. Em sua jornada, ele trabalhou com um véu para cobrir o rosto dos artistas, inspirado em Jean Dasté, depois com a Máscara da Calma, construída a partir das máscaras femininas do teatro NÔ japonês e usada por Jacques Coupeau. Posteriormente, junto com o escultor e artista plástico Amleto Sartori, criou a Máscara Neutra, uma máscara substancialmente neutra e didática, cujo objetivo é isolar as expressões faciais do resto do corpo e permitir que a expressão corporal fosse explorada de maneira mais profunda.

Figura 16 Máscaras Neutra, de Ivanildo Picolli.

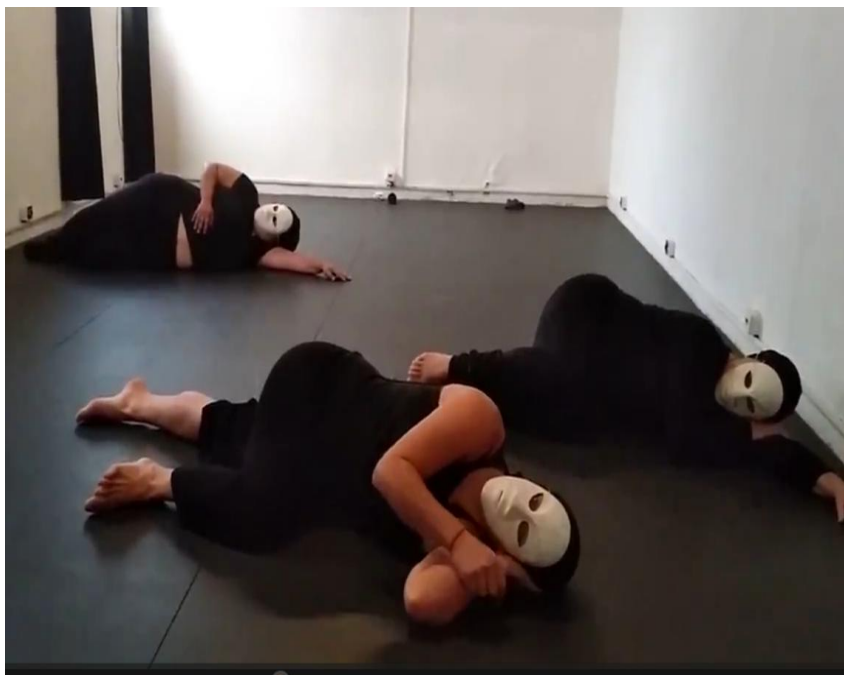




Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Figura 17 Máscaras Neutras de Ivanildo Piccoli. Alvenaria Espaço Cultural Colaborativo (2018)





Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

11.6.2 Máscaras Larvárias

Lecoq também teve a oportunidade de testemunhar rituais populares italianos, como o Carnaval, onde grandes máscaras eram usadas para celebrar a colheita. Essas experiências influenciaram a criação das Máscaras Larvárias, que representam corpos em construção.

Figura 40 Máscaras Larvárias, de Denise Guilherme





Fonte: Lourenço e Matheus Almeida, 2021.

11.6.3 Máscaras Expressivas

As Máscara Expressivas representam uma introdução ao humano: emoções, sentimentos e tipos, quando se apresentam as leituras e significados possíveis de linhas e sua geometria. Uma alfabetização para a leitura de tipos, figuras e personagens. Podem ser *inteiras* ou *expressivas*.

Figura 18 Máscara Expressiva Inteira - Dona Anastácia - de Paula Praia



Fonte: Lourenço e Matheus Almeida, 2021.

Figura 42 Meia Máscara Expressiva de Celso Suarana, processo *Reminiscor*



Fonte: Lourenço e Matheus Almeida, 2021.

11.6.4 Nariz Vermelho para Palhaçar

A Máscara do Nariz Vermelho para Palhaçar faz parte integral do treinamento teatral, facilitando uma compreensão mais profunda das expressões humanas e suas representações cênicas. O trabalho com figuras como a do palhaço é fundamental na busca da espontaneidade e da presença da pessoa artista da cena. A Arte de Palhaçar e sua figura devem ser autênticas, conectada ao *aqui e agora* e livre de imitações estereotipadas.

Figura 19 Arte de Palhaçar: Palhaço nos Rituais, Palhaço na Rua.



Fonte: Lourenço e Matheus Almeida, 2021.

Figura 20: Arte de Palhaçar: Palhaço no Circo.



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.⁵⁸

Figura 21 Arte de Palhaçar: Palhaço no Teatro



Fonte: Elaborado pela autora, 2001.

⁵⁸ Nas fotos: Cida Almeida e Sofia Papo no ato performático Belém, direção de Paulo Rogério Lopes, 2001.

Figura 22 Pré GECAs - Clã Estúdio, 2002



Fonte: Elaborado pela autora, 2002.

Figura 23 Palhaçadas com Chiquinha Bozélis, Tony Fun Yoto, Muçarela, Clowndete e Shoshana



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

11.6.5 A Máscara da Infância

A Máscara da Infância é uma máscara tridimensional feita de papel, inspirada nas memórias e estereótipos que temos da infância, buscando recuperar uma essência e espontaneidade, quebrando juízos de valor e permitindo uma exploração genuína do personagem infantil. Essa prática está intimamente ligada ao trabalho com o palhaço, pois ambas enfatizam a importância do *aqui e agora*.

Figura 24 Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias, em 2023



Fonte: Gustavo Henrique, 2024.

Figura 25 Máscara do Boi, de Nani Geisller



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

11.6.6 A Máscara do Ancião

A Máscara do Ancião tem um papel crucial no processo criativo. Ela permite ao artista explorar a intuição e entrar em contato com sua própria ancestralidade e história. Essa máscara busca uma conexão profunda com o mundo invisível, a imaginação e a criação. O seu processo de criação envolve técnicas como o empapelamento e a escrita de histórias e poesias, culminando na construção de um texto teatral coletivo.

Figura 26 Dona Quequé de Maria Sílvia do Nascimento



Fonte: Elaborada pela autora, 2021.

Figura 27 Máscaras Anciãs Pedagógicas



Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Figura 28 Máscara Anciã Sigmundo, de Caio Franzolin



Fonte: Lourenço e Matheus Almeida, 2021.

Figura 29 Máscara Anciã Horutó, de Alexandre Lindo



Fonte: Lourenço e Matheus Almeida, 2021.

11.6.7 Máscara Ancestral

A Máscara Ancestral está ligada às manifestações da Cultura Popular, seus festejos sacro-profano e diz respeito ao coletivo. Ela nos devolve à nascente, à ideia de comuns/comunidade.

Figura 54 Festa aos Ancestrais de Prosperidade, em Angola.



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

A *Ostheopedagogia* destaca a importância das máscaras na exploração da criatividade, intuição, pertencimento e presença da pessoa artista da cena. Um caminho através do medular da Linguagem das Máscaras, onde o diferencial está em sua prática criativa e não a simples reprodução de gestos e movimentos, cópias de referências, que não lhes pertença.

11.7 PRÁTICAS DRAMATÚRGICAS E *OSTHEOGRAFIA*

O termo cunhado como *Ostheografia* é o procedimento e processo pedagógico que envolve a crença no encontro de uma poética própria, facilitada, mediada e instigada pela prática com as máscaras. Ele implica uma consciência ética e de pertencimento, nos reconhecendo como comuns, habitados por um diálogo interno oculto, sobreviventes de ataques milenares sob a forma de catástrofes ambientais, sociais ou culturais e que, em algum lugar desse corpo – DNA –, o osso se registra e recaptura em forma de vestígios – arqueológicos –, os saberes ancestrais.

Parto do estudo, da aplicação, e da análise crítica de uma pedagogia francesa das máscaras – que se vê aportada principalmente na cultura italiana – assim como do meu desprendimento e descolamento da pedagogia Lecoq, que se deu com muita força ao encontrar no *Manual Mínimo do Ator*, de Dario Fo, inspiração e referência de possibilidade de um modelo e organização metodológica. Provocando uma fricção entre o conhecimento hegemônico europeu com os nossos povos originários e com os povos da diáspora africana na reconstrução de histórias e saberes, a *Ostheografia* configura-se como um trabalho arqueológico, um processo de escavação, de coleta de materiais residuais de nossa cultura humana, registrada em nossos corpos para que possamos agregar saberes importantes para um pensamento alargado, crítico e autorreflexivo.

O *Manual Mínimo do Ator*, livro ganhador do Prêmio Nobel de Literatura, foi escolhido por mim para estudo durante a formação, integrando uma das jornadas. Com ele, realizamos os chamados Seminários Criativos, momentos em que os grupos apresentam cenas, performances, vídeos e diversas ações artísticas, muitas vezes associadas à Máscara do Nariz Vermelho. Tomamos como pistas a compilação de diversas aulas, encontros e palestras sobre teatro, organizada por Franca Rame, esposa de Dario Fo, que também contribuiu com textos ao final do livro, sobre a história da mulher no teatro, juntamente com uma passagem de *Corpo Poético*, de Jacques Lecoq, em que ele fala de sua visita, levado por Ameleto Sartori, à periferia de

Bologna.

11.8 PRÁTICA DRAMATÚRGICA I

Os “12 trabalhos para a Fabulação” é uma prática criativa para a construção de uma dramaturgia colaborativa⁵⁹ em que os *extérpretes* criadores elaboram diversos números para a constituição de um repertório. Esse trabalho, inspirado nos *lazzi* da *Comedia Dell’Arte* e em seu *canovaccio*, tem por fim o levantamento de doze trabalhos que, estruturados a partir de uma dramaturgia clássica, servem de guia para artistas em estado criativo.

Outro tipo são casos muito particulares de distintas poéticas que trabalham com o que podemos chamar de uma “dramaturgia do ator em convívio”, no qual o ator interage permanentemente ou aproveita os estímulos. É como na *Commedia Dell’Arte* no teatro de rua ou em algumas poéticas particulares. Na Argentina, temos a poética do clown, da improvisação e da comicidade, que são muito abertas à dramaturgia da produção de convívio a cada noite. Há vários grupos que têm essa poética instaurada. Um caso que eu nomearia como exemplar é do La Banda de la Risa, que trabalha com uma margem muito forte de dramaturgia convivial, permanentemente as apresentações com estratégias que são muito parecidas com as da *Commedia dell’Arte*, como o *canovaccio* e a construção de lugares inesperados dentro dessa dramaturgia (Entrevista de Jorge Dubatti).⁶⁰

Uma vez criado o repertório, os artistas e a orientação partem para a constituição do que chamamos de *Clownbinação*, um processo colaborativo que poderá nos proporcionar diversos espetáculos com todas as pessoas envolvidas. Por meio de uma prática horizontal de discussões, chega-se a uma dramaturgia colaborativa que é posta em prática e vai se adequando aos olhos do orientador e intérpretes.

É importante salientar que cada artista cria independentemente um repertório, que poderá ser desenvolvido, aprofundado, experimentado e apresentado em diversos lugares, como saraus, cabarés, ruas, parques, praças, teatros, eventos... Enfim, fará parte de sua bagagem como *extérprete*.

⁵⁹ O processo colaborativo, a partir da sua formalização na década de 1990, se tornou um modo de criar em teatro de extrema relevância e ocorrência em todo o Brasil. Diversos grupos, como o Teatro da Vertigem¹ e a Companhia do Latão², fomentaram suas práticas a partir de coletivos em cooperação artística. Dessa maneira, a variedade de experiências realizadas, tendo como suporte valores de colaboração, fomentaram a formação de muitos artistas de teatro.

⁶⁰ Entrevista de Jorge Dubatti. *Jorge Dubatti: teatro como acontecimento convivial*. Disponível em: [Jorge Dubatti: teatro como acontecimento convivial | Horizonte da Cena](#). Acesso em: 19 fev. 2025.

11.8.1 Prática Dramatúrgica II e III

Trata-se de uma Criação Dramatúrgica a partir das Máscaras da Infância e do Acião. Os *extérpretes* confeccionam máscaras a partir de uma dinâmica de condução de acesso à imaginação criativa. Esse corpo, a partir dos estímulos verbais (meditação guiada), sonoros, visuais, vai adquirir um rosto que é confeccionado durante um processo de criação. Em *O Pensamento e o Movente*, o filósofo Henri Bergson nos revela que:

A matéria e a vida que preenche o mundo estão igualmente em nós; as forças que trabalham igualmente em todas as coisas, sentimo-las em nós; seja lá qual for a essência íntima daquilo que é aquilo que se faz, somos parte disso... a intuição filosófica é esse contato, a filosofia é esse élan. Reconduzidos para fora por uma impulsão vinda do fundo, alcançaremos a ciência à medida que nosso pensamento for desabrochando ao se espalhar (Bergson, 2006, p.144)

As técnicas para a construção das máscaras variam de acordo com aquela que será trabalhada naquela jornada.

11.8.2 Atividades artístico-culturais na sede

Essas atividades se dão sob forma de encontros com mestres, líderes quilombolas, brincantes, educadores, vivências diversas – dentro da cultura popular e suas manifestações –, palestras e aulas abertas sobre a utilização das máscaras em diversas culturas. Também considera as máscaras dentro da cultura popular brasileira, o teatro no mundo ocidental e oriental com foco na máscara, o ritual e experiências contemporâneas, e teatro brasileiro com enfoque no Drama e Comédia Circense, Teatro Popular e Teatro de Rua.

Em um primeiro momento, realizamos um *cabaré*, que também é o espaço de convívio com o público em geral, os moradores, a vizinhança e comunidade onde está localizada a sede do curso. Abrimos nossa casa/terreiro para que os moradores possam participar e, aos poucos, vamos incluindo atividades e eventos que nasçam e dialoguem com a comunidade. Visto que a *Osteopedagogia* envolve pertencimento, é importante nos vermos inseridos, fazendo parte de um processo coletivo em que somos afetados, e nosso aprendizado compartilhado. Ela visa a integração e o incremento, fomentando o relacionamento e a cumplicidade da comunidade do entorno com suas manifestações culturais.

Esse diálogo com o entorno é que mantém vivo o *Estúdio*. É uma relação em que nos

vemos pedindo passagem para estarmos ali. Não estamos entrando para usurpar o que ali existe. Queremos fazer parte para podermos estar juntos num processo de salvaguarda e luta. Penso que é a ação que devolve ao entorno a possibilidade de recuperar o sentido de comunidade, pois:

São aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziram um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia. Nesse sentido, creio que a dramaturgia convivial é vivida todo o tempo, inclusive nos espetáculos em que o ator está determinado a cumprir com um determinado protocolo de representação do texto ou a cumprir com as instruções de um diretor, porque o convívio produz modificações. Se alguém medir a duração de uma obra em cada sessão, verá que nunca é a mesma. Por outro lado, há mudanças na ordem dramática não só pela dinâmica de convívio, mas também pela dinâmica de produção de poíesis – a poíesis produtiva, segundo a terminologia da Filosofia do Teatro (Dubatti, 2014, p. 253).

Figura 30 Cordão Carnavalesco SPalhaços.



Foto: Elaborada pela autora, 2020.⁶¹

⁶¹ Na foto, Gui Wander, João Invenção e seu filho. Ao fundo, Saravan na folia.

Figura 31 Atividades artístico-culturais na sede do Clã no bairro de São Judas – SP



Foto: Elaborada pela autora, 2004.

11.9 PRÁTICAS HORIZONTAIS DE DISCUSSÃO

Seminários criativos do *Manual Mínimo do Ator*, de Dario Fo, realizados pelos aprendizes, onde se exercita uma visão crítica e investigativa de um conteúdo proposto pelo curso em consonância com o percurso vivenciado por eles. Neles, são criadas oportunidades, previstas no percurso, para que se possa exercitar a prática da escuta, ou seja, propiciar um exercício colaborativo de construção de conhecimento e concretização de ideias. É um espaço para a possível construção de um coletivo.

As práticas horizontais promovem a autoconsciência e fomenta a colaboração. Essa abordagem contribui para a descolonização do conhecimento e para a construção de identidades coletivas mais justas e equitativas e, nas práticas dramatúrgicas, exercitamos esse princípio. A realização dos nossos espetáculos, em todas as jornadas, é o exercício para a desconstrução de um pensamento hegemônico.

A descolonização da noção de *tempo*, como crítica à linearidade presente na tradição ocidental, sugere uma prática possível através do uso das Máscaras. Nessa prática, o tempo é entendido como uma experiência viva e subjetiva, marcada por emoções, memórias e relações

sociais, em que a cultura desempenha um papel fundamental na construção das noções de tempo, moldando as percepções e as práticas sociais. O tempo é visto como um processo dialógico e intersubjetivo, marcado pela interação entre os indivíduos e as coletividades. Nesse sentido, meu pensamento para a *Osteopedagogia* é fortemente influenciado e ancorado nos pensadores abaixo mencionados:

- Henri Bergson, filósofo francês. Bergson propõe a percepção do tempo enquanto Duração e a Intuição como o Método. Ele se refere à intuição como uma faculdade e um modo de conhecimento que se opõe ao da inteligência ou, as “duas faculdades que a teoria do conhecimento deve tomar em consideração” (Bergson, 2001, p.159);
- Leda Maria Martins, filósofa e pesquisadora brasileira. Aprofunda a reflexão sobre o tempo, propondo a noção de tempo espiralar. Para ela, o tempo não é linear nem cíclico, mas se organiza em espirais que conectam passado, presente e futuro.
- Bunsei Fu-Khiau, antropólogo congolês. Investiga a concepção de tempo nas sociedades Bakongo, onde o tempo é visto como uma espiral que se desenrola e se enrola continuamente. Uma temporalidade curvilínea.
- Mikhail Bakhtin, filósofo russo. Desenvolve uma teoria da linguagem que enfatiza a natureza dialógica da comunicação. Para Bakhtin, o tempo não é linear, mas multifacetado e marcado por diálogos e interações. A presença de uma multiplicidade de vozes e perspectivas em um mesmo enunciado, revela a complexidade do tempo e a sua relação com a história e a cultura.
- Paulo Freire, educador e filósofo brasileiro. É conhecido principalmente por sua obra *Pedagogia do Oprimido*, onde defende a educação como um ato de libertação e enfatiza a importância do diálogo na educação. Freire acreditava que a educação deveria ser uma prática de liberdade, apoiando os oprimidos na luta pela transformação social.
- bell hooks, estudiosa e ativista afro-americana. Conhecida por seus trabalhos sobre interseccionalidade e pedagogia crítica, incluindo a obra *Ensinando a Transgredir*. Sua pedagogia é profundamente influenciada pelas questões de raça, gênero e classe, enfatizando a necessidade de uma educação que desafie as opressões múltiplas que as pessoas enfrentam.

Esses dois últimos veem a educação como um meio de emancipação e transformação social, processos educativos dialogados que levam em consideração as experiências e os conhecimentos prévios dos alunos, além da importância de desenvolver uma consciência crítica para entender e desafiar as desigualdades sociais. A Educação como uma prática de liberdade, diálogo e interação, consciência social e crítica.

11.9.1 Tempo

A noção de *tempo*, numa leitura de medida não linear, emerge como um conceito central e unificador nas obras de Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, Leda Maria Martins e Bunseki Fuhkhiu. Ao explorar a relação entre esses pensadores, podemos vislumbrar uma rica teia de conexões que transcende as fronteiras disciplinares e culturais, oferecendo novas perspectivas sobre a experiência humana e a construção do conhecimento.

A obra desses pensadores nos convida a repensar a nossa relação com o tempo, expandindo nossos horizontes e abrindo novas possibilidades de compreensão da experiência humana. Ao transcender as fronteiras disciplinares e culturais, eles nos oferecem uma visão mais rica e complexa do *tempo*, como um fenômeno multifacetado e intrinsecamente ligado à identidade, à memória e à cultura.

11.9.2 Ancestralidade

A noção de tempo espiralar compreende as diferentes temporalidades presentes nas culturas africanas e afro-brasileiras. A valorização da oralidade, da performance e da ancestralidade permite uma compreensão mais profunda da relação entre os indivíduos, os ancestrais e a natureza.

Nosso corpo é a morada dos nossos ancestrais. Nossos ossos representam o mais profundo registro enquanto matéria, responsável por identificar nossa passagem. O *osso* é a última fronteira desse corpo físico. Olhando-o a partir desta perspectiva, embasada pela cosmovisão do povo Bakongo.⁶²

⁶² O povo Bakongo é um grupo étnico Bantu que vive numa larga faixa ao longo da costa atlântica da África, desde o Sul do Gabão até as províncias angolanas do Zaire, Uíge e Cabinda, passando pela República do Congo e pela

11.9.3 Metodologia das Jornadas

Cada Jornada integra o trabalho com as Máscaras. Iniciamos com a Máscara do Nariz Vermelho durante duas jornadas: a primeira integra a construção da figura, e a segunda, a criação de repertório introduzindo experimentação dramatúrgica. Na terceira, é introduzida a Máscara da Infância, acompanhada pelos Seminários Criativos, com a análise crítica do *Manual Mínimo do Ator*, de Dario Fo.

Na quarta jornada, retomamos o trabalho com o Nariz Vermelho e, em paralelo, o estudo intitulado *Sacolas do Saber*, leitura e apresentações livres, em duplas de livros previamente selecionados e distribuídos no início da jornada, escolhidos dentro das perspectivas teóricas do programa. Na quinta jornada, finalizamos com a Máscara Anciã, ou do Ancião, onde serão confeccionadas máscaras, desenvolvidas as figuras, e construído um espetáculo de final de curso, em um processo colaborativo de dramaturgia e encenação.

O Programa Arte Coletiva, que vai organizar e sistematizar o curso que trabalha com a *Ostheopedagogia*, possui um vocabulário específico, um repertório verbal próprio que o caracteriza e o identifica:

- a) *Exterpretação*: o ato de exterpretar; como artista fabular, devemos ter uma leitura própria sobre nossa maneira de reproduzir nossa criação; representa, não ser envolvido, engolido pelo personagem;
- b) *Extérprete popular, artista fabulador*: ator/ atriz;
- c) *Artista Fabular*: qualidade d o artista formado pelo Clã;
- d) *Jornadas*: módulos;
- e) *Percurso*: currículo; grade curricular;
- f) *Guias*: áreas;
- g) *Vias*: disciplinas;
- h) *Aproche*: pesquisa individual e orientada (aproximação, linha criativa, linha de comunicação, como abordar);
- i) *Estação*: paradas para escutar, apreciar e compartilhar; encontros teóricos, rodas de conversa, apresentações, eventos.

O *Percurso* (currículo) é composto por seis grandes *guias* e, por sua vez, se desenvolve através das *vias*, em uma formação de dois anos e meio, em que serão ministradas aulas práticas e teóricas, compostas por encontros regulares semanais, agrupados em cinco *jornadas*, uma por semestre.

Os encontros extras, na fase de *Aprouche* (caminho para pesquisa pessoal) visam o desenvolvimento e aperfeiçoamento de propostas cênicas e o repertório pessoal; compõem duas mostras/experimentações semestrais com os trabalhos desenvolvidos em sala de aula; palestras/encontros com Mestres e Griôs, anuais; montagens de espetáculo; e Participação e Pesquisa em Manifestações Populares.

11.10 EXTERPRETAÇÃO, USO E CONFECÇÃO DAS MÁSCARAS

Preparação para uso das máscaras e percepção espacial, corporal com as Máscaras Neutra, Larvária e Nariz Vermelho; Noções de Tempo: memória, presença e devir; Autoconhecimento, intuição e criatividade; Infância, Ancião e Ancestral; Confecção de Máscaras; Linguagens específicas como Paródias e Melodrama.

11.10.1 Corporalidades

Foco na preparação física, energia, e técnica com a Meditação Dinâmica; Técnicas Circenses: acrobacias, malabares, equilíbrio e *clacks*; Danças Brasileiras; Mímica e Pantomima.

11.10.2 Musicalidades

Percepção musical, teoria e prática: Musicalização/Percussão; Tocar um instrumento: pandeiro, viola/violão, rabeca, flauta, sanfona etc.

11.10.3 Voz

Preparação vocal, respiração, projeção, colocação da voz e sonoridades: Cantos de Trabalho, Cantigas Regionais e Grammelot.

11.10.4 Teoria

Encontros com mestres, líderes quilombolas e indígenas, brincantes, educadores; Vivências diversas dentro da cultura popular e suas manifestações; A utilização das máscaras em diversas culturas; as máscaras dentro da cultura popular brasileira; teatro no mundo ocidental e oriental com foco na máscara, ritual e experiências contemporâneas; teatro brasileiro com enfoque no Drama e Comédia Circense, Teatro Popular e Teatro de Rua; Filosofia: ética, estética e pensamento contemporâneo decolonial e contracolonial.

11.10.5 Aproache⁶³

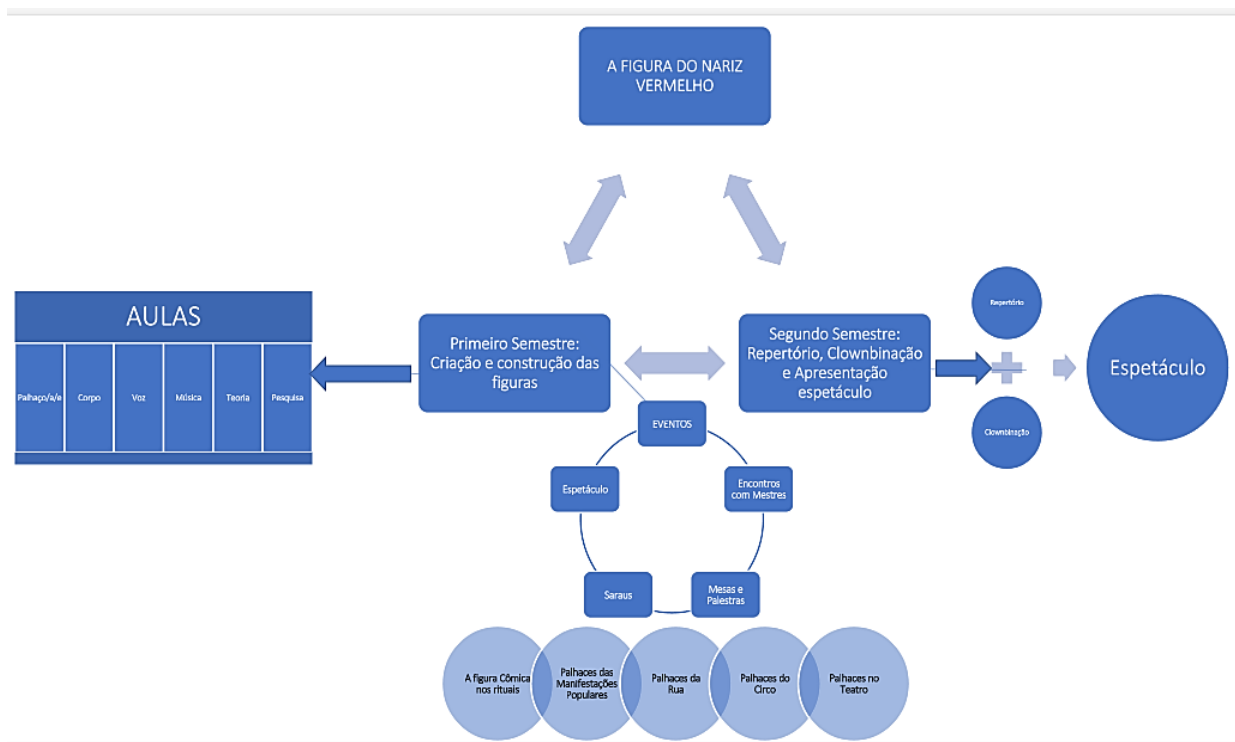
Vamos prospectar e revelar o caminho a seguir para a feitura de uma obra, seja ela individual ou coletiva. O ato de prospectar é “*aquilo que está sujeito de ser ou acontecer*”, pesquisa, método ou técnica de se procurar ou encontrar.



⁶³ Significado de *Approach* (s.m.): Modo de tratar ou encarar (algo); visão de um problema; modo de focar ou lidar com; abordagem. Procedimentos iniciais. (Dicionário *online*). No texto, a grafia está propositalmente abrigileirada.

Quadro exemplo das jornadas:

Figura 32 Quadro de Jornadas



Fonte: Elaborado pela autora, s.d.

Os encontros são essencialmente práticos, integrados, e em consonância com o uso e experimentação das máscaras, que reportam os alunos a um fazer metódico e a um mergulho dentro de si, de sua origem ancestral, arquetípica e cultural.

A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (complexus: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico (Morin, 2006, p.13).

As máscaras se transformam em um meio para colocar esse intérprete em contato com seu repertório pessoal e singular, na busca de um possível material do qual ele possa fazer uso, transformando-o em cenas, números, intervenções, performances e espetáculos. Elas nos servem na mediação entre a intuição, o sensível e perceptivo físico-sensório, que se traduz em

uma concretude resultante em um novo aprendizado, em que a verdade intelectual se traduz na espontaneidade gestual, em acordo e diálogo com o intelecto. Essa afirmação se traduz ao se aproximar de sua essência criadora, quando em contato com sua capacidade de imaginar, se transformar em atitude criadora e artística.

[...] Finalmente, viu-se que o caminho não é uma substância, mas um fenômeno de auto-eco-organização extraordinariamente com plexo que produz autonomia. Em função disso, é evidente que os fenômenos antropossociais não poderiam responder a princípios de inteligibilidade menos complexos do que estes requeridos des de então para os fenômenos naturais. Precisamos enfrentar a com plexidade antropossocial, e não dissolvê-la ou ocultá-la. (Morin, 2006, p.14)



11.11 PROVENIÊNCIAS DA PRÁTICA ARTÍSTICO PEDAGÓGICA

CARTA A JACQUES LECOQ⁶⁴

São Paulo, 11 de junho de 2023.

Meu amado, querido e nunca conhecido Jacques!

Escrevo-lhe nesse tempo em que me desfaço me despetalo pranteio torno retorno e me desfaço em tantas em todas e em muitas camadas de outras tantas coisas que fui sou e que quero deixar de ser para vir a ser e pranteio novamente sob um plantio de um novo e desejado vir ao que pretendo sei lá vir a ser quem sabe um dia... (respiro). Queria tanto ter mais tempo, tempo de vida a viver assim de história devir quem sabe um porvir aqui para que pudesse me desmanchar e ser talvez, um pouco melhor no tempo de agora no tempo em que vivo no tempo em que escrevo estas mal traçadas linhas em prece parece (*suspiro*) carta!

⁶⁴ Essa carta está no livro **Entrecartas: ensaiando escritas** (2024). Organizado pelo Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias (UNESP-CNPq), reúne cartas escritas por 20 autores(as).

É com coração assim apertadinho assim, a milhares de milhas de distância de uma terra que não pisei... uma estância? De oceanos? Mares e tempos. Num tempo de agora histórico, que me proponho a conversar contigo.

Em 19 de janeiro de 1999, “*você encantou*”, diriam os meus dos tempos de antes de aqui. Mas para mim, você sempre foi igual que nem de sempre: um encantado. Porque nunca lhe vi com os olhos que vejo as coisas presentes em corpo encarnado. Você sempre foi, para mim, igual às energias das Máscaras que se corporificavam diante dos corpos presentes aos meus. Nos corpos daqueles que me propunha a dar forma nos corpos outros, dando sentido e formas num ato de colaboração, de partilha, de tradução e cooperação em gestos e movimentos. Coisas que fui aprendendo com o que fui entendendo, com o que me diziam que era de sua pedagogia, e eu ia, de longe, experimentando, pesquisando, traduzindo em meu corpo e depois em outros corpos. Corpos. Escolha essa minha...(pausa)

Relutei tanto em querer aceitar você como mestre! Foi sempre uma briga dentro de mim! Nutria por você um misto de arrogância e inferioridade... Subordinação e teimosia... Onipotência e fragilidade... Vergonha e veneração... Medo e frustração... Digo isso num rompante de pensamento, vomito.

Eu, para quem me escuta de longe, a princípio pareço estar renegando seus ensinamentos, mestre do movimento, do gesto, da linha do horizonte, do tempo poético, do *rejeu* ... SEM FOLCLORE NENHUM que carrego em minha BAIANIDADE, quero lhe dizer: mundo A D O E C E U de vez e, pela relação total de azáfama com o tempo que se tornou a vida contemporânea e na qual revejo, ao pensar quem são os meus Mestres, terei que aceitar que você, Jacques Lecoq, foi um deles. Mesmo não nos conhecendo e não querendo lhe reconhecer como meu mestre nessa labuta de contracolonização, lhe escrevo esta carta carregada de um ato ao mesmo tempo de reverência, insubordinação, despedida e paixão.

Por que quem és tu, que nem intimidade assim tem na minha vida de artista das Artes Cênicas? Da Educação? E que me reaparece em meio, no meio deste transe, como espectro em baforadas de terreiros no meu pé de ouvido, em toques de atabaques, caboclos e barulho de mar nas janelas das madrugadas da beira-mar, com cheiro de salitre no ar da encosta de Iemanjá? Não és tu o meu mestre a quem escrevo. Perdão pela franqueza. Assim pareço tão rude e grosseira, com alguém que até então nunca conversei..., mas que tantas, tantas vezes desejei e não tive oportunidade. Não cavei oportunidade. Por negligência. Por arrogância juvenil. Por dificuldade financeira. Por medo de não me dar conta de ser julgada, de não saber falar outra língua, de ser diferente, de atravessar o oceano sozinha, de ficar por lá.... eu fui para Europa, sabia? E voltei. Pensei até em ficar. E nem fui para Paris... Por que eu tenho tanto medo da

França e por que tanto você e Bergson (o Henri Bergson, filósofo) foram tão importantes para mim? Para a minha trajetória como artista, pensadora e educadora? Conversei com você, e consequentemente com Bergson, por meio dos italianos... (risos cínicos!) Será que isso tem a ver com questões que levo em mim por conta da minha relação primeva com o teatro?

Foi meu ofício que me ensinou a ser uma intelectual e a ler sobre aquilo que eu fazia. Foi lendo peças de teatro que me despertou a curiosidade. Foi escrevendo peças de teatro que eu quis saber mais sobre aquilo que fazia, e assim descobri tanta gente que já tinha feito aquilo que eu gostava de fazer. Foi fazendo teatro que eu descobri a educação, e tantas outras pessoas que também faziam e fizeram educação. A curiosidade me levou a descobrir todo o universo de tantas outras pessoas que fizeram o meu ofício antes que... (cansaço).

Por que penso isso, meu caro Lecoq? Oras! Se foi meu ofício de teatreira eurocentrada que me ensinou a ler e ser Teatro. Li o teatro dos gregos, dos romanos e, consequentemente, dos italianos... assim como na Filosofia aprendi com os pré-socráticos. E acho que gostei bastante! (Com exceção de Shakespeare e Brecht, pulei os outros europeus... confesso que a minha formação moderna, pós e contemporânea teatral é um fracasso! Uma vergonha!) Tudo sempre me levou a amar os Italianos. Como não os amar?! Você mesmo. Tudo mudou em sua pedagogia quando Sartori, o Ameleto, entrou em sua vida quando você o conheceu em Pádua e formaram uma dupla: o escultor mascareiro e o artista pedagogo! Como tudo isso me emociona, mas de um tanto, que até hoje minh'alma chora por não lhe ter dirigido uma única palavra. Mas tive a honra, a alegria e a permissão de Tempo de poder ser amiga do filho de Amleto, o Donato Sartori, e de sua companheira Paola Piizzi, com quem pude conversar e saber muito de você. Certamente, sua pessoa e eu ficaríamos felizes de nos conhecer por afinidades! Não me parece arrogante escrever isso já que tanto você como Donato não estão mais aqui. Talvez Paola possa confirmar... Bem, mas continuando, tem mais um que encantou e eu não pude me despedir nem conversar madrugada adentro como fizemos, eu e Ivanildo Piccoli, tomando caipirinha: Dario Fo! Este escreve que você é “um mestre excepcional a quem discorda”. Ele escreveu isso no *Manual Mínimo do Autor*, livro que lhe deu o Prêmio Nobel de Literatura, e foi organizado por Franca Rami. E viva a mulheres!!! Você teve a Fay aí, incrível do seu lado! Aliás, invertendo o olhar: quantos homens NÓS, MULHERES, tivemos que seguir atrás... *Um mestre excepcional a quem discorda...* Será que elas discordaram de vocês? Será que eu hoje discordaria de você? Bom, eu ando falando algumas coisas que não sei bem se é discordar, mas penso que pode ser uma tentativa de me descolar um pouco mais de você.

Um querido amigo, com quem pouco tenho conversado, mas que a potência tem se revelado na qualidade dos nossos encontros, trouxe uma frase que gostaria de lhe retransmitir

“Professor, estou navegando pelo excesso de ‘sus palabritas’, sou a posteridade delas fala em sua carta que buscamos ser o excesso dos nossos mestres” ... vai que é isso! Ele fala em sua carta para seu mestre, quando traça um paralelo a partir de ideia de obra de arte em Marilena Chauí, citando Merleau-Ponty, que a vê como quando existe um transbordar, um excesso, e daí achei lindo demais e quis lhe dizer, Lecoq, que como o Christian, eu sou seu transbordamento!

Na verdade, da sua pedagogia recebi uma formação muito descontinuada e por diversas fontes e orientadores. O que posso afirmar é que tive você, e depois o Bergson e o Dario Fo durante muito tempo como grande interlocutores em minhas pesquisas, aulas e estudos. Você, por conta das máscaras e da pedagogia do teatro, Bergson, por conta do pensamento filosófico sobre Intuição, Tempo, Duração, e Dario Fo, pelo olhar social e antropológico no fazer teatral.

Comecei pela Arte de Palhaçar! De certa feita, li uma definição sua para *clown* em um texto traduzido por Roberto Mallet, do Grupo Tempo, que até hoje me convence e compartilho: *“um pequeno personagem da vida cotidiana”*. É aquele ser que encantou a todos em meados dos anos 60, e fez com que jovens artistas viessem de todas as partes do mundo para fazer aula contigo: estavam em busca da liberdade! Parece que ainda estão, porque a linguagem, depois de 60 anos, continua sendo bastante procurada. A Arte de Palhaçar continua influenciando e questionando os fazeres tanto nas Artes Cênicas como no comportamento das pessoas.

Você foi um grande Pedagogo das Artes Cênicas e organizou uma pedagogia, principalmente das máscaras, que influenciou o teatro contemporâneo no mundo. Muitos artistas saíram de sua escola palhaçando pelo mundo; um deles fez o curso em Paris e veio parar aqui, e foi assim que a Arte de Palhaçar me pegou no início dos anos 80! A Pedagogia e o Teatro se encontram com a Arte Popular em forma de CIRCO! E há 40 anos *ecce CIDA ALMEIDA!* Na verdade, caríssimo, surge o meu *alter ego*, a minha companheira de trabalho, a DONA NEGRON, a senhora dona do circo, aquela que “ministra” as aulas de Palhaçar! Uma figura que criei para poder dialogar, em jogo, em brincadeira, com as figuras palhacescas, com as pessoas que fazem os cursos comigo.

E minha vida mudou!

E o teatro, mais uma vez, mudou a minha vida! Deu um novo sentido, e eis que tenho que lhe dizer que, mesmo não sendo sua aluna, mesmo não tendo lido muito sobre o que pesquisadores, pensadores e escritores escreveram sobre você, vindo do teatro de grupo, do teatro experimental, de pesquisa, de uma prática para investigação. Não tenho como negar que conhecer seu trabalho, e exercitá-lo com seu livro na mão e na conversa contigo e com meus colegas do grupo, entre idas e vindas de metrô, ônibus, idas para casa, na rede, foi muito bom!

Possibilitar, mergulhar na busca de minha identidade como artista e educadora na prática com meus alunos, após experimentações na sala de ensaio, no palco, na rua, num constante diálogo entre expressão e entendimento do fazer. Foi tentar estabelecer uma interlocução e, mais que isso, foi abrir dentro de mim a possibilidade de entender EM MIM, o que você estava me perguntando e querendo me levar. Se por acaso não entendi o que você queria, devo ter caminhado ou acentuado outros lugares, mas o fato é que, em um saber verdadeiro (e sinto que no seu caso o é), caminho eu bem próxima, e pude encontrar para mim um caminho próprio e próximo do que você fez com tantos dos que passaram por suas mãos nos “auto cursos”.

A partir do meu auto curso, comecei a trabalhar com as questões subjetivas ligadas à recuperação da memória ancestral e ao apagamento histórico do qual sofremos em nosso país. Recuperar o corpo memória social e a expressão de corpos e repertório esquecidos, gestos e gestualidades. Reescritura de narrativas corporais a que tenho chamado *Ostheografia*, ou seja, a *Escrita do Osso*. Nosso DNA guarda a leitura em 4 letrinhas, e cada um de nós levamos e combinamos histórias. É isso.

Estou agora a pesquisar uma máscara que se chama *Zambiapunga*, de uma festa popular aqui do meu Nordeste. Você me fez praticar o meu *rejeu*. Eu faço os meus alunos-artistas praticarem o *rejeu* deles com as máscaras. Gosto de chamar de Brincar, não Jogar. Somos Brincantes.

É um jogar extenso, para além do quarto da criança. Aquele exercício que você fazia de revisitar seu quarto de infância e ver cada coisinha que lhe vinha à memória e blá blá blá etc. etc...., Mas da criança que sempre e todos fomos.

Centrei meu trabalho no *rejeu*, que literalmente traduzo do francês como “*rejogar*”. Criei duas máscaras: A MÁSCARA DA INFÂNCIA E A MÁSCARA DO ANCIÃO.

A elas, e mais a da palhaçal, associei três noções:

A MEMÓRIA – infância

A PRESENÇA - palhaçar

DEVIR - ancião

E por aí eu tenho andado, meu querido. E por aí eu vou encontrando meu caminho e no cruzo me separando e buscando meu contracruzo, me desencruzo para criar novas encruzilhadas pelo caminho afora, entrecruzando histórias e outros caminhos.

Do seu livro *O corpo poético: Uma pedagogia para a criação teatral*, guardo em meu coração e fica o registro em minha memória as suas palavras: “Quando eu era atleta, gostava

de imaginar o desenho que o meu corpo fazia no espaço”. Você se referia a um tempo em que, no mesmo momento em que realizava a ação, se permitia *ver* o desenho, a trajetória do seu corpo no espaço, como se um *outro você* observasse sua ação e convivesse junto naquela duração de uma ação de poucos segundos... quem seria esse observador? Com quem você conversava e quem era aquele que podia descrever ou desenhar esse tempo de execução do salto do atleta?

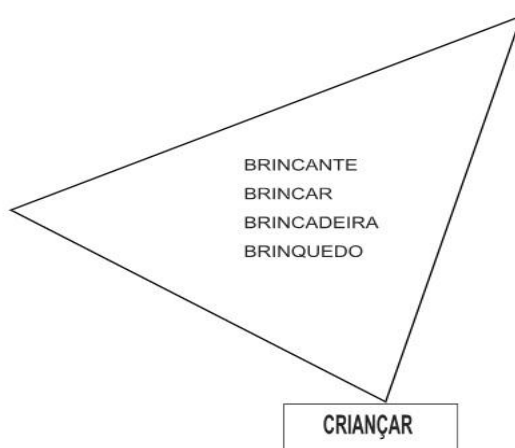
Eu me perguntando pensava: aqui está a outra grande beleza do seu trabalho com a pedagogia das máscaras como a possibilidade de construir esse lugar do ENTRE, O RESPIRO, o lugar construído para a conversa com o que é, com o que foi, e o que virá a ser. Tentando uma aproximação: uma conversa entre o artista, a criação e a criatura.

Disso vivem os poetas, entrando e saindo de um espaço imensurável, que os permite criar. E este é, vamos chamar assim, por falta de um nome melhor, um método para esse exercício com a própria intuição criadora, penso eu. Ai, como é bom estar podendo falar isso tudo para você!

A questão é: como manter o frescor desse exato momento, se a arte do ator é marcada pela repetição? E aí, quando você põe a ideia do *rejeu*, talvez possa ser o lugar de fascínio e perseguição como meta para se alcançar essa plenitude do ato da presença em cena, mantendo essa qualidade que dê compartilhamento de estar em cena.

Penso, querido mestre, que aqui estão para mim a chave do meu “excesso”, do meu transbordo”, o *rejeu*!

Figura 33 Barquinho



Fonte: Elaborado pela autora, s.d.

Gosto de chamar de Criançar.

As espirais em tempo curvo de Leda Maria Martins.

O termo *rejeu* foi traduzido em português para “retomada”, que considero uma inexatidão. *Rejeu* significa literalmente “re-jogar” ou “jogar novamente”. Parece-me mais coerente, pois não retomamos o tempo ido, mas podemos a qualquer momento jogar de novo, mas no sentido da impermanência...

Taí, né? Talvez porque de todos, você seja aquele que me disse que havia um caminho, o primeiro que deu um sentido, a pedra fundamental. Talvez porque uma canção me faz lembrar, me *rejogar* à infância, na minha Salvador de meus pais, avós seresteiros, sertanejos, escutadores e cantadores: de Gonzaga Caboclo, de Dorival Caymmi, neto de italianos que foram construir o elevador Lacerda com avós negros. Vem na mente e ela puxa uma janela pro alto mar em direção à linha do horizonte, a mesma que tantas vezes repito para meus alunos não perderem durante o uso das máscaras: “*Nariz na linha do horizonte!*”. E a Jangada, indo pro alto mar, primeira partida. Na parede, todos os poemas! O seu me lembra do ponto fixo que não é fixo que nem a linha do horizonte. A primeira vez. Um ponto de partida. E então a “*minha jangada vai sair pro mar*”. Assim. Olhando fixamente longe. Cadê o mar? “*Vou trabalhar*”. A linha do horizonte parece não se mover, eu me movo até ela e nunca chego em um movimento constante, entre Mestres construindo o meu navegar. *Adeus! Adeus! Não se esqueça de mim! Vou fazer sua caminha macia, perfumada de alecrim!* Sou constituída de todos esses nomes, mais de uns do que de outros, PATRIArcada, eu sei... *Pedro! Pedro! Pedro...Chico! Chico! Chico...Nino! Nino! Nino...Zeca! Zeca! Zeca... Adeus, irmão, adeus! Até o dia de Juízo! Adeus, irmão, adeus! Até o dia de Juízo..* (Suíte do Pescador, 2011).

Quero cantar como se fora beirando o mar, e catando pedrinhas entre o porto e o Farol da Barra de antigamente, da minha juventude, num pôr do sol. Se pudesse, uma jangada eu avistava no horizonte, e via ao longe; ao separar as pedrinhas bem branquinhas, “Sr. Galo”, eu as atiraria uma a uma no mar, bem, mas bem longe, brincando de alcançar o alto-mar e o horizonte da França onde você morava. E todas elas você um dia iria pegar no seu horizonte do lado de lá, porque saberia que eu as estava mandando para você do meu horizonte cá.

Com toda admiração e afeto, lhe envio esses cânticos populares, incelências que, nessa minha *re-jogada*, encontrei e desejo lhe dedicar, já que não pude me despedir no dia do seu encantamento! (Incelências, 2017).

Evoé.



12 DÉCIMA PRIMEIRA ESPIRAL – MÁSCARA DA INFÂNCIA

Ponto: Brincadouro da Memória

Brincadouro é onde nascem as brincadeiras. Ou um montante de brincadeiras que nascem dentro da gente e que acabam por ficar lá guardadas, ou até mesmo só compartilhadas com algumas pessoas ou comunidades. Penso que é sobre isso que estou comunicando aqui, principalmente quando comecei a criar e desenvolver o fazer criativo com a Máscara da Infância. Continuemos, pois, abrindo a porta do meu *brincadouro*:

12.1 TEATRO PARA MIM É UM PROCESSO DE CAVUCAGEM.

Episódio

É como se estivéssemos na beira do mar. No meu caso, quando criança, brincando de achar água, na beira, mas não tão na beira. Para ver se a gente achava mais mar, o mais fundo possível no buraco muito, muito fundo, já que a gente sabia que logo ali em cima, um pouco mais para lá, à frente dos nossos olhos, a perder um pouco de vista, tinha um marzão sem fim! Então era possível ter mais mar ali embaixo. E a nossa alegria quando a água começava a brotar? A gente pulava!

– Vai! Vai, Fáfá, cavuca aí! Vamos encontrar o marzão lá de baixo!

– Eita, o buraco tá despencando!

– Tá virando uma piscina!

– Você é taca! – eu, na minha rabugentisse infantil, reclamava com Fáfá.

E nos consolamos com a piscina em que o buraco se transformava tempo depois, para

cobrir uma de nós duas com um monte de areia. E por aí íamos na brincadeira da transformação!

Fá, como irmã mais nova, companheira de muitas invencionices, córdias, discórdias e brincadeiras! Criançamos juntas.

Criançar é um termo muito precioso que surge nessa trajetória do trabalho. Ele vem definir para mim, dentro da pesquisa, o que venho pensando como divisor de águas entre o ofício de palhaçar e os comuns. Nós criançamos. É algo comum a nós, humanoides, e por isso podemos palhaçar. Essa é uma memória A intensidade da mímese, a meu ver, está nessa capacidade de recriar esse estado: a imitação não é cópia. Um rio não passa duas vezes no mesmo lugar, mas a memória daquelas águas no meu corpo, sim. Elas estão registradas sensória e sensitivamente. Acredito que a máscara poderá nos ajudar a encontrar esse registro, principalmente no encantamento do brinquedo que ela pode trazer, reativando a memória de um tempo espiralar do *rejogar*, entendido aqui como brincar, como jogo dramático.

Na década de 1980 – e aqui preciso me ater mais firmemente – , pois penso ser a base de sustentação e transposição do meu discurso na sala de aula como professora de educação artística para professora de palhaços e, na década seguinte, até me transformar em uma professora, diretora e pesquisadora de teatro popular nos anos 2000 em diante – eu estava totalmente envolta pelas ideias do jogo dramático infantil, que chegou até mim por Peter Slade, escritor e psicoterapeuta inglês do início do século passado, e mais fortemente referenciado na educação pela obra *Pega Teatro de Joana Lopes*. Somos todos atuantes, diria Joana, somos todos atores, diria o diretor, dramaturgo, pensador e escritor Augusto Boal. Penso que somos todos brincadores! Por consequência disso tudo, Brincantes, porque guardamos em nós esse estado de criançar e a máscara da infância em suas diversas práticas busca se reconfigurar nos artistas em formação.

No *Manual Mínimo do Ator*, Dario Fo (1999), diz que, sem exceção, todo jogo infantil respira liberdade junto com a existência do senso do grotesco, da sugestão, da alegoria e da síntese. Assim, em nossas representações e manifestações populares, o sentido de jogar se amplia: jogar socialmente – como os brincantes em suas festas em que se acreditam reis, rainhas, anjos, cavalheiros e damas da corte, capitães de naus, marinheiros, bichos, e tantos outros palhaços, figuras e caretas.

Revisitando esses lugares, reaprendemos nosso ser brincante e o sentido da arte de representar. Com a Máscara da Infância, buscamos o Ser e o Ser Coletivo, tendo como alvo acessar a memória afetiva. Pretendo, dentro dessa prática, que nasceu principalmente do incômodo das cópias que surgem cada vez que se fala o palhaço, ou a palhaça, despertar a criança que existe em nós, sob a forma de uma imitação.

A memória é a consciência crítica. A ausência dessa memória, deixa a gente refém de qualquer discurso manipulador. Ao invés de você ouvir uma mensagem e analisá-la criticamente, você adere a ela automaticamente, no sentido afetivo, emocional e tal (Krenak, 2023).⁶⁵

A tendência é sempre a de imitar. Sim, mas antes de tudo porque somos curiosos, porque parece que nascemos para explorar, para estar em movimento, para comunicar, imitar, interagir e brincar. A Máscara da Infância nasce com o desejo de *rejogar*, de voltar a brincar. Um chamado, um sopro no pé do ouvido, convidando:

– Vamos brincar?

– E por que brincar, e não jogar? – fui interrompida drasticamente por uma aluna certa vez, enquanto dava o comando para os fazedores de uma oficina de máscaras.

Pedi então para que os fazedores ali presentes voltassem para suas posições iniciais. Estavam de costas, pois íamos começar um exercício chamado “O Desfile das Máscaras”. Nele cada fazedor examina sua máscara, ainda de costas para mim, como ponto de referência, e cria um eixo para a (MAS) cara da figura que está em suas mãos. A partir daí, eles viram-se de frente e vão experimentando caminhadas até o desfile final, sempre ao meu comando.

– Bom, já que surgiu assim, quase que em um susto, tanto para mim, como parece que para ela e para vocês, essa questão de maneira tão premente, penso que devemos conversar. Vamos nos sentar em roda, por favor. E comecei:

– Jogar, em nossa língua, está ligado à competição. Temos a palavra brincar associada à infância, nos apresenta a liberdade, possui um fim em si mesmo e é geradora de prazer, como definem os dicionários. Para Bernard Dort, autor, ensaísta e professor de teatro, o jogo é sempre sinônimo de luta e combate. Para que a nossa brincadeira aconteça, será importante o estado de confiança, de continência e de cumplicidade em uma atmosfera, no mínimo, segura e tranquila.

Aquele acontecimento me tirou do lugar de conforto, mas, também, com essa experiência, pude repensar a minha condução para a passagem do término da feitura das máscaras para a prática de experimentação corporal. Vi que estava indo muito abruptamente para o momento seguinte, sem perceber que seria necessário uma transição, para que as pessoas ali presentes também pudessem fazer a passagem de um estado de atenção introspectiva para a extroversão. Ainda sobre o jogo dramático infantil, o estado de poesia e criatividade, de invenção, atenção e imaginação.

Nós éramos habitados por uma espécie de invenção perpétua, encorajada pelo

⁶⁵ Palestra *online* vista pela autora.

meu pai, e isso para ele era como uma lei, o segredo da educação de um ator: fazê-lo manter seu espírito de infância; fazê-lo reencontrar sempre essa faculdade de admiração e espanto que é a das crianças. (Encontro com Marie-Hélène Dasté, Catherine Dasté, Christophe Allwright)⁶⁶

No início da década de 1990, resolvi experimentar a Máscara Neutra nas crianças de uma turma para quem eu dava aula no Piccolo. Elas tinham 5 e 6 anos. Foi a coisa mais incrível! Dispus as seis máscaras que tinha, uma ao lado da outra, no chão, e as crianças sentaram-se na frente delas. Pedi que se levantassem e fossem juntas (eram quatro no total) e escolhessem a máscara. Eu as ajudaria a colocá-las, junto com a minha assistente Kátia de Souza⁶⁷, que me auxiliava. Antes, colocamos a meia em suas cabeças e avisamos que elas não poderiam falar usando as máscaras, e que também não poderiam colocar as mãos no rosto enquanto estivessem com elas. Depois disso, pedi para que elas andassem e fossem conhecer o espaço.

Em nenhum momento, falei a palavra curiosidade. Foi impressionante. As máscaras, todas elas, eram curiosas, eram puxadas pelo nariz, trabalhavam em diversos níveis e tinham ritmos diferentes e variáveis. Ainda não mostravam vontade de se relacionar naquele momento, mas, sim, de conhecer aquele lugar com o corpo, que às vezes se mostrava pequenininho, às vezes grande, às vezes mole, às vezes duro. Foi uma experiência inesquecível!

Então comecei a trabalhar com essa inquietação de crianças, o que metaforicamente denominei *corpos sem alma*, sobre a simples imitação como uso imediato e esvaziado de sentidos. O desgaste da palavra *imitação*, dentro do fazer teatral, afastou-me do seu uso no decorrer da prática pedagógica. Fiz a tentativa do termo *mimese*, mas, na prática, no uso do chão, do terreiro experimentar, acabei por tropeçar num termo que gosto muito: o *arremedar*.

O arremedo inclui o erro, é uma tentativa, não é uma cópia fiel. E aí, penso, é o maravilhoso, pois nos particulariza, nos identifica e nos permite ser o autor da nossa criação, além de nos colocar muito próximos de um vocabulário menos colonialista.

Arremedo me traz a memória de infância:

- Deixa de arremedo, *minina*!
- Eita, *minina* que gosta de fazer presepada⁶⁸!

Presepada: aquela que vive fazendo presépio? Até poderia ser, mas aqui era mesmo mais um jeito de me chamarem de palhaça.

⁶⁶ In: Rev. Cena, Porto Alegre, n. 24, p. 37-45, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

⁶⁷ Kátia de Souza, secretária e assistente do Piccolo Estúdio desde sua fundação em 1992. Palhaça formada pelo Clã Estúdio das Artes Cômicas e produtora Cultural na Oficina Cultural Oswald de Andrade.

⁶⁸ O etimologista Silveira Bueno registra no verbete “presepista”- sinônimo menos comum para o termo, em *O que a presepada tem a ver com o presépio* (VEJA, 2015).



12.2 FABULANDO!

O pedalar da máquina de costura harmonizava-se suavemente a uma voz suave, forte e muito afinada, que caminhava pelo corredor e enchia o aposento de um apartamento.

– Dois passarinhos / Dona Miné / Cai’ru no laço / Dona Miné / Der’um beijinho / Dona Miné / Der’um abraço / Dona Miné.

– Agora canta aquela da filha do rei, voinha!

– A filha do Rei da Espanha / Foi aprender a nadar / O seu anel caiu do dedo / Foi para o fundo do mar / Passando um cavalheiro / O que tens bela a chorar? / O qu’eu tenho não lhe digo / jeito não podes me dar / o meu anel caiu do dedo / foi para o fundo do mar.

Passavam assim horas durante o dia, a vó costureira e a neta, fazendo suas lições ou apenas desenhando e vendo a senhora costurar, recitar poesias e cantar. A menina, de vez em quando, corria até a sala para ver o avô fazendo os bonecos de miolo de pão velho para o presépio de Natal. O avô dela era sapateiro, mas há muito tempo não trabalhava mais na profissão.

– Voinho, quantos ainda faltam?

– Ih, minha neta, se for deixar por sua vó, faltam ainda muitos. Ela encheria aquele presépio dela de uma multidão de pastores, animais, crianças, homens e mulheres!

Era a coisa mais bonita. Ele fazia os habitantes da cidade do presépio, e também as casas de papelão. Tinha que arrumar caixas de sapato e papel para fazer as casas e pintá-las, assim como também fazer as pessoas de miolo de pão!

– Deu o primeiro mergulho / viu o anel clarear / deu o segundo mergulho / foi para o fundo do mar / O pobre do cavaleiro / perdeu a vida e seu bem / perdeu tudo quanto tinha / Perdeu o beijo também.

Foi em um dia que ela não se lembra que seu “voinho” virou um bonequinho de miolo de pão dentro da Lapinha, a gruta dos presépios onde nasceu o menino, de sua avó, poeta e costureira, para nunca mais voltar. De vez em quando, ela se lembra dele brincando com seus filhos, contando essa história, e lhes ensinando a fazer bonecos com miolo de pão.

12.3 AFETOS, ACHADOS *OSTHEOGRÁFICOS*.

É minha a história com meus avós. É um exemplo, uma ilustração do que tenho chamado de *ostheografia*. Uma memória de infância, cheia de cantigas, afetos. Acontecimentos que criam subjetividades e são verdadeiros armazéns de alimentos para nossa criação artística. Aqui, transformados em uma breve história. Quando se inverte a ideia do indivíduo e passa ao coletivo: “*SOU PORQUE SOMOS*”. Uma máxima do povo africano.



12.3.1 Meios e Processos com a Máscara da Infância

Figura 59 Molde de Máscara de rosto humano em cartolina feita por Ricardo Bagge



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Figura 34 Xang Lee e sua máscara de infância



Fonte: Calu Batista, s.d.

A foto acima corresponde a um dos moldes base para que as pessoas aprendizes possam trabalhar e construírem suas máscaras, sendo um outro tipo de suporte para a sua criação. Na feitura da Máscara da Infância, quando se está ali, durante o manuseio da máscara no molde de cartolina, ou de papel cartão, ou em um saco de pão, parece que nos reconecta a um espaço/tempo conhecido, vivido. É sobre essa superfície que criaremos uma figura para brincar.

Esse ato pode ser comum a muitos. Quem, durante a infância, não usou, ou até mesmo fez uma máscara, sem entrar em sua profundidade antropológica, arquetípica ou religiosa, simplesmente pensando nela como uma pura e simples diversão, ou até mesmo um festejo escolar? Mas o que interessa aqui é focar que estamos ali em roda, pintando nossas caretas. É importante ressaltar também, mesmo com todo o antagonismo da situação que descrevi acima, que esse ato de estarmos ali, juntos em roda, realizando uma ação comum, tem uma beleza que deve ser evidenciada por quem está presente.

Talvez essa tenha sido uma das práticas mais ancestrais dos nossos comuns, pensando nos nossos avós, nossas bisavós... E eu anuncio como que querendo mesmo relevar:

– Sabe quando não tinha rádio, quando não tinha nada assim, para distrair? Eles inventavam brincadeiras para se distrair, para passar o tempo, para rir. Inventavam coisas para se entreterem, as brincadeiras, os brinquedos. E, assim, surgiam, né? Como inventar a origem

de tudo, dessas passagens do tempo? Eu acho que quando a gente está ali, nessa roda, a gente está nesse lugar brincando, brincando de inventar. E a gente está mais próximo desse lugar, mais próximo desse princípio. Sem aquele lugar da teoria da comunicação, sem estar pensando em uma teoria do conhecimento, de como surgiu... Não, a gente está na feitura, a gente está próximo, a gente está sendo. A gente está descobrindo, a gente está no estado da descoberta, experienciando esse momento, está em uma prática. Nós estamos na realização desse conhecimento.

O conhecimento então está se dando. O aprendizado está no aprendizado, está na feitura desse conhecimento do qual a gente se afastou muito. O aprender ficou longe, ficou uma coisa da teoria, das grandes teorias, de uma elite intelectual. O conhecimento vai se dando nessa feitura, quando falo do brinquedo, desse caminho que, ao fazer a minha máscara da infância, a gente vai se aproximando quando a gente brinca.

Quando criança, desenhar, pintar, colar, furar e invencionar, criar... de repente, você vê aquelas figuras surgindo, e se cria um brinquedo. Você acha um motivo para essas figuras estarem se relacionando, aparece uma música, e a gente já está lá, dançando e cantando. E já é um motivo para estar junto e se divertindo. E eis que do brincar na roda surge o brinquedo, que é a Máscara da Infância, confeccionada por cada um dos participantes da aula. E com o brinquedo/máscara em mãos, partimos em busca desses brincantes! Mas antes preciso registrar aqui os três tipos de práticas com a máscara da infância.

Figura 35 Segundo Molde/suporte, em Cartolina, para o trabalho da Máscara da Infância



Fonte: Elaborado pela autora, s.d.

Figura 62 Oficina de Máscaras: *Teatro Flávio Império* (online)



Fonte: Elaborado pela autora, 2021.

Assim parto para a experimentação com os integrantes do GECA, com a seguinte pergunta: “Qual é sua máscara da infância?”

- Tá doida, é?
- Isso é lá pergunta que se faça?
- Máscara da infância?
- Máscara da infância é a de coelhinho da Páscoa que a gente fazia na escola! – Risos.
- De índio! De índio, que a gente tinha que cortar a peninha, fazer cocar, pintar a cara e sair imitando!
- Ah, mas não era máscara, era pintura!
- E pior, tinha que cantar musiquinha de índio, e índio americano!
- Afe! Ah! Vá, não é possível!
- Vale personagens de televisão? Se valer, eu tenho, porque eu vivia dentro de casa vendo televisão!
- A Cuca, do Sítio do Pica Pau Amarelo!
- O Saci!

- Power Rangel!
- Batman!
- Papangu!
- Bate-Bola!
- Carranca!
- Palhaços do Reisado!
- Fofão!
- Credo!

Essa conversa levou a uma risadaria sem fim. Mas pudemos mergulhar em algum lugar de diversão. Começamos a dar os primeiros passos em direção a abertura de uma trilha que nos levaria ao encontro de uma clareira onde nos encontraríamos como muitos seres, figuras e encantados!

Figura 63 Máscara da Infância, de Ricardo Bagge



Fonte: Elaborado pela autora, s.d.

Todo o processo começou em 2004 e, em seguida, em 2008, no GECA, a partir do estudo e escavação proposto por Dario Fo (1990). Essa é a leitura que segui durante todo esse tempo de formulação do meu trabalho: via nele a profundidade arqueológica necessária para me dar parâmetros e expertise para começar esse mergulho a partir do corpo/*locus* do artista, do sensível e do sensorial. Era como se a Máscara Neutra, em sua grande caminhada, não perdesse a curiosidade e, assim, o frescor da descoberta sendo restaurado em nosso corpo a cada reencontro com a matéria e com o imaterial.

Entre 2004 e 2009, não havia ainda tanto rigor quanto á confecção das máscaras. O ponto de partida, o elemento disparador para a criação, ainda era bem vago. Na verdade, gosto

muito das tentativas feitas, tanto que as mantenho. Dependendo do tempo que tenho para o desenvolvimento da atividade – e do interesse do coletivo que estarei zelando –, escolho qual vou aplicar. São elas:

- Escolha livre a partir de uma memória afetiva: um objeto;
- Escolha livre a partir de uma máscara infantil (festa, filme, seriado etc.);
- Escolha livre a partir da lembrança de um personagem de infância;
- Escolha livre a partir de uma história de sua infância que lhe venha à memória, associada à presença de uma máscara;

Em roda, de olhos fechados, cantamos durante um tempo determinado, dependendo do número de pessoas envolvidas. Pede-se para escolherem uma música. Ainda em roda, a pessoa deve justificar tal escolha e, então, selecionar uma figura da cantiga.

Estes são possíveis disparadores que uso para a criação e confecção das máscaras.

Peço, em seguida, que desenhem em uma folha de papel sulfite o rosto da figura, que ainda não é chamada de máscara, como forma de registrar no papel o que possa parecer a imagem dela. A fidelidade ao rosto não é necessária, muitas vezes a pessoa se sente em dificuldade para desenhar, mas basta que faça um rabisco colorido. Vale qualquer imagem que lhe faça sentido e corresponda à sua experiência.

Figura 64 Aula Máscara da Infância, com máscaras já prontas encontradas no comércio



Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Figura 36 Trupes em Trânsito e Pronto Sorrir- Oficinas Máscara da Infância





Fonte: Calu Batista, 2024.

Figura 37 Oficina de máscaras



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

As Máscaras da Infância nos levaram para além de nossas figuras e memórias pessoais. Como intuía, abrimos uma clareira para encontrar as nossas brincadeiras e brinquedos coletivos,

nossas festas, festejos, folguedos, folias, brinquedos, entrudos, congadas e reisados, ganhando cidades, ruas, estradas, praças, periferias, subúrbios, favelas! E saber que, como entes, somos também parte de uma coletividade, somos e temos histórias de seres, coisas, gentes e bichos para contar. É momento de brincar como brinquedo, como figura, máscara, ou simplesmente um brincante entregue ao seu ato sagrado e coletivo, à deriva de tempos em que nem ele mais sabe quais eram, mas se renovam a cada cantiga cantada, tocada e dançada madrugada adentro.

12.3.2 Terno da Lapinha

*Seu motorneiro toque o bonde dessa linha no caminho da estrada da rainha
pelos trilhos a seguir cidade nova iapi e o meu destino é ir ver os reis
e os ternos da lapinha
ternos das flores das rosas girassóis
a cantar as pastoras bombardinos e carois lamparinas clareando as soledades
segue o rancho com estandarte cantando a liberdade
Seu motorneiro toque o bonde dessa linha no caminho da estrada da rainha
pelos trilhos a seguir cidade nova iapi e o meu destino é ir ver os reis
e os ternos da lapinha⁶⁹*

Durante uma conversa por *Whatsapp*, na tentativa de conferir se a minha lembrança não estava me pregando uma peça, pergunto aos complementos de memória parental, minhas irmãs:

– É na Lapinha, mesmo, Cida! Abri no Safari, e tem até umas máscaras, mas não lembro de máscara. Lembro de homens de terno branco e alguns detalhes azuis e os reis magos.

– Me lembro que era uma ladeira apertada com as ruas de pedra, aquelas pedras largas; calçada! E vinha uma multidão acompanhando certamente os grupos de ternos de reis, que minha mãe nos levava para assistir no bairro de nome Lapa, lá em Salvador!

Figura 67 Brincante - Máscara da infância, de Thayanna Barbosa

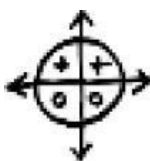
⁶⁹ *Ternos da Lapinha* (Ederaldo Gentil e Gereba – Identidade/Festim Music), lançado em: 01/01/1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=uXdqPYiuyw8>. Acesso em: 20 maio 2024.



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

12.3.3 Prática Dramatúrgica II, uma observação

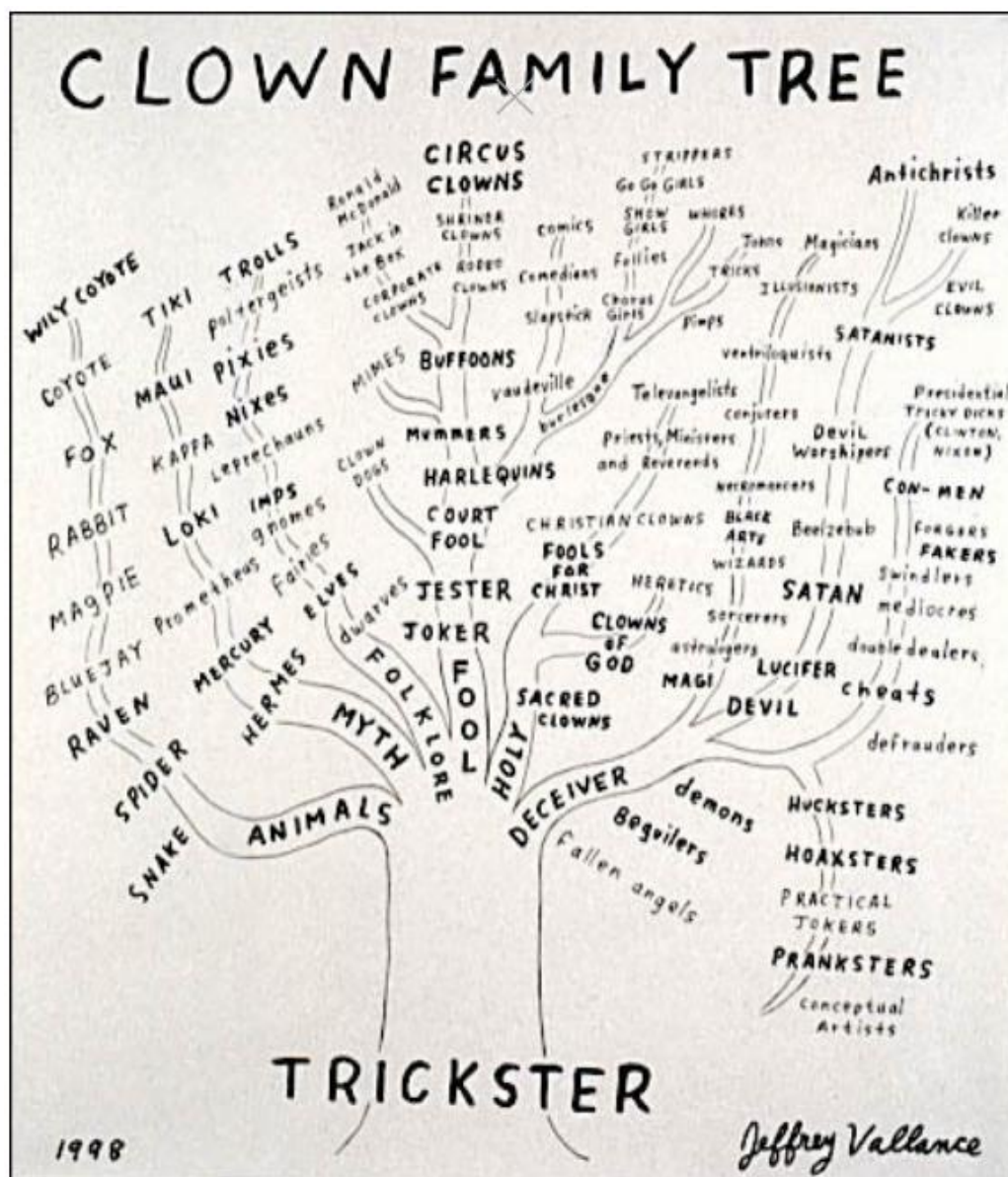
Para iniciarmos a criação do roteiro dramático com as máscaras da Infância e Anciã, cada autor deverá escrever uma lenda de origem da sua Máscara, seguindo o processo de *Clownbinação*. Essas lendas serão apresentadas para as outras pessoas do coletivo de forma artística como uma contação de história. Depois desse processo, seguiremos com as conversas e criaremos uma única lenda, em que todas as outras estarão integradas. Procuraremos seguir os mesmos passos da *Clownbinação* para a feitura dramatúrgica. Em um primeiro momento, faço as vezes daquela que provoca e orienta, até chegarmos a um roteiro dramatúrgico, quando chamamos um dramaturgo para fechar o texto.



13 DÉCIMA SEGUNDA ESPIRAL – MÁSCARA DO NARIZ VERMELHO

Ponto: A explosão do espaço - Presença

Figura 38 Árvore Genealógica do Palhaço – A Arte de Palhaçar



Fonte: *The Museum of contemporary Art*, 1998.

Episódio

– O nariz é curioso! Ele é quem te leva! Ele é quem te guia! – vou falando, enquanto peço aos corpos que se movem pelo espaço, antes mesmo de pensarem em sua maneira de caminhar, ou darem um objetivo à caminhada, para explorar a importância da menor máscara do mundo, como possibilitadora de um estado de presença e prontidão.

Tendo sempre o nariz vermelho como referência, explorar o espaço em seu entorno, os possíveis níveis, as relações de centro, periferia, as dinâmicas de movimento, LABAN, trajetórias entre pontos de observação, oposições corporais. Sob minhas proposições e observação atenta, procuro ir fazendo, em mim, o primeiro contato, numa espécie de checagem geral daquelas vidas que brotam!

Pouco tempo antes, essas pessoas sentadas em círculo, conversavam sobre a Arte de Palhaçar, com o nariz vermelho bolinha em mãos:

– Vamos preparar a nossa Máscara do Nariz Vermelho. Tenho para mim uma imagem que gostaria de lhes passar, pois acredito que essa Máscara tem o poder de conversar conosco e nos oferecer o encontro *nosso, conosco*! Então, vamos partir de um lugar onde, a princípio, somos todos iguais: temos um mesmo nariz vermelho bolinha e, aos poucos, caminharemos na direção de encontrar as nossas diferenças, a diversidade desse coletivo!

Ali, a conversa com o grupo de pessoas vai se dá ao mesmo tempo em que se confecciona o nariz: cortar os elásticos branco, furar as laterais, enfiar o elástico e ajustá-lo, com um isqueiro, deixando suas bordas mais arredondadas nas laterais para que se acomode melhor a cada nariz.

Ao experimentarem o nariz começam as queixas:

- Nossa, aperta muito!
- Não consigo respirar!
- Tá machucando! É muito duro o plástico.
- Não pode ser o de látex?

Então, esse é o momento em que comunico o que, para mim, penso ser o primeiro passo para a mudança de um estado para a prática do nariz vermelho como máscara, quando ele pode nos servir como um elemento facilitador para a compreensão do estado da figura palhaçal:

– Vamos ter que aprender a conviver com esse desconforto. A escolha por esse nariz de plástico – e que fique registrado que é o nariz de pressão, e não o que chamam de nariz de festa –, é porque ele não vai deixar você esquecer de sua presença como máscara ao colocá-lo, e ele, de determinada maneira, ao fazer uma pressão, dificulta a respiração, o que vai lhe obrigar a respirar mais pela boca, chegando a modificar a voz.

Esse mecanismo vai sendo elaborado com o uso, e a pressão e o incômodo não devem ser extremos. Assim, tanto a pessoa artista que o usa, quanto o orientador, devem estar atentos, e adaptarem o nariz até um certo conforto. Como aponta Jacques Lecoq: “*Máscara colada ao rosto não é Máscara boa.*”



Figura 39 Narizes de plástico



Fonte: Elaborado pela autora, 2024

Já com as máscaras prontas, partimos para conjugar o verbo Palhaçar, a Arte Palhaçar!

Arte de Palhaçar é um conceito criado com o intuito de colocar sob um guarda-chuva as diversas manifestações e linguagens artísticas e culturais que possam ter em comum o riso, que é brincadeira, que envolve o brincar, o *nonsense*, e um certo estado de ignorância e sabedoria. É não hostil, amistoso, e tem como princípio despertar no outro, muitas vezes, a revelação de estados e condições humanas em sua simplicidade, ao promover a empatia, pela festa e a alegria. Palhaçar aqui é verbo, ação para nos lembrar que somos brincadores, e que assim aprendemos sobre a vida e a conviver com os outros, com as diferenças, e a festejar no coletivo.

A Arte de Palhaçar abriu para mim um caminho para a criação e desenvolvimento de mais duas outras máscaras: as Máscaras da Infância e a Máscara Anciã. A prática com essas três máscaras é o cerne, a alma da *ostheografia*, abrigando conceitos de *memória*, *presença* e *devoir* a elas, num ciclo espiralar, nos remetendo à ideia de *começo*, *meio e começo*, da qual nos fala o Mestre Antônio Bispo dos Santos: “... *Existiremos sempre, sorrindo nas tristezas para festejar a vinda das alegrias. Nossas trajetórias nos movem, nossa ancestralidade nos guia*”.

E é assim, diante da busca não só do riso, que restabelecemos o estado de *Criançar* dentro das pessoas, no exercício com uso das máscaras.

A Arte de Palhaçar, está fundamentada no seguinte tripé:

1. Presença: Observação sobre si, sobre o outro e sobre o entorno;
2. Brincar: *raciocínio: nada é o que parece ser*;
3. Ação em cascata - *algo acontece* disparando, normalmente, o desencadeamento sucessivo de ações e reações.

Sobre esses fundamentos são trabalhados exercícios que vão da construção da figura à criação de repertório. Assim, a formação para o Palhaçar está dividida em duas jornadas.

13.1 A PRIMEIRA JORNADA DO PALHAÇAR

A primeira alimenta e prepara o artista aprendiz, e diz respeito à *construção da figura*. Essa construção se dá com o uso de roupas monocromáticas, não precisa ser preta, mas de uma única cor, à escolha da pessoa – de preferência cores e variações do cinza, marrom, azul, branco. Só não devem ser cores cítricas, brilhantes, fluorescentes, ou uma roupa com estampas. O importante é que essa roupa base vai sendo substituída, durante o processo de encontros, pelo figurino elaborado por sugestão do coletivo e dos exercícios para esse fim.

A observação dos números clássicos trouxe uma decupagem de etapas e a composição de como se estruturar um número no sentido de sua complexidade. O número é constituído por:

1. Entrada;
2. Saudação (reconhecimento do público – aqui a queda da quarta parede e constatação do estado de presença);
3. Preparação;
4. Execução;
5. Finalização do número;

6. Saída.

Esses exercícios não visam apenas a construção dos figurinos, mas também, simultaneamente, contribuem para o desenvolvimento do raciocínio e a compreensão do estado de presença e repertório.

A variação de situações e objetivos é aplicada à estrutura acima, que vai da criação de uma entrada característica da figura cômica a situações de relação e construção de repertório. Buscando firmar sempre essa estrutura – que vai além do famoso *começo, meio e fim*, ou *entrada, apresentação e saída* – oferecemos a possibilidade de uma performance mais interessante, além de envolvermos nela o metateatro como um recurso de linguagem do Palhaçar.

Nessa estrutura primeira, vamos trabalhar o *Picadeiro* e o que lhe consagra como espaço de criação, apresentação e experimentação.

Figura 70 Cibele Arruda, em experimento no Picadeiro



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.



Episódio

– Vai lá Lucas!

– É pra já!

Lucas, meu filho do meio, sempre disposto a ir para cena. Como era sempre o mais ansioso, aquele que sempre, imediatamente se apresentava como voluntário para realização de exercícios, o chamei quase no fim da aula.

Já atrás do biombo, e com o nariz colocado como era solicitado no exercício, dou o start:

– Demétrius! Pronto?

Vejo então o dedão da mão indicando positivo atrás do biombo.

– Então, vamos lá! Entrada livre!

Sons onomatopaicos, como se fossem uma briga, vindo da cena e ainda sem a presença de Demétrius no picadeiro, vão invadindo o espaço.

Logo em seguida, vemos voar uma camisa, um sapato, objetos do figurino e de cena, uma mala e, por fim... surge Demétrius como se fosse também jogado da coxia/biombo junto com seus pertences.

Nesse dia, depois de tanto experimentar outras entradas, Demétrius recebe como prêmio uma grande gargalhada da plateia.



O aquecimento está dividido em dois momentos: físico e raciocínio. Para a aula de Palhaçar, os exercícios físicos vão desde alongamentos da musculatura e aquecimento das articulações à prática acrobática circense e acrobacia dramática, com base nas sequências aplicadas por Lecoq.



Fonte: Jacques Lecoq, 2000.

O que chamo de “aquecimento de raciocínio” envolve o brincar e é o momento em que as pessoas colocam os narizes. A grande situação colocada para o brincar é de que Dona Negron, a dona do circo, a diretora do espetáculo, está ali de passagem para escolher o elenco de sua próxima *tourné* internacional. É quando se estabelece a relação entre aquele que tem o poder e o oprimido. Onde, a partir do quintal, vamos para o picadeiro, ou para a cena. Do criança para o palhaço.

13.2 O PAPEL DA DONA NEGRON, A DIRETORA DE ESPETÁCULOS

A Máscara do Nariz Vermelho entra como um recurso que estabelece a diferenciação entre os momentos em que se está no Jogo Dramático, e em que não estamos: a máscara sempre, sempre, estará na brincadeira da cena ou do faz de conta, e em relação com Dona Negron. Toda vez que estiverem com o nariz vermelho bolinha, eles são a figura, a criatura, o/a palhaço(a). Eu sou a dona do circo, a diretora do espetáculo, *o poder divino na terra*, em alusão à supremacia do privilegiado: o opressor e o oprimido.

Penso que o primeiro passo para o surgimento da figura Dona Negron foi reconhecer o fato do erro em mim. Assumir para mim, em mim, o meu raciocínio disperso e atrapalhado, oprimida e opressora, foi o suficiente para estabelecer esse jogo teatral. Estava no poder, logo, o que eu dissesse ou fizesse era o correto e lei. Esse estado é a revelação e diferenciação do criança, pois aqui eu era como qualquer um deles, mas como protagonista e antagonista; eles, reles mortais em busca de sobrevivência. Somos pequenos personagens da vida cotidiana, buscando sobreviver com dignidade diante das diversidades. Essa é a situação. Dona Negron representa o que há de contradição, opressão e punição. Esse jogo tem como base a valorização da pessoa e a criação de espaços de reflexão crítica.

Pelo fato mesmo de esta prática educativa constituir-se em uma situação gnosiológica, o papel do educador problematizador é proporcionar, com os educandos, as condições em que se dê a superação do conhecimento no nível da “doxa” pelo verdadeiro conhecimento, o que se dá, no nível do “logos”. Assim é que, enquanto a prática bancária, como enfatizamos, implica numa espécie de anestesia, inibindo o poder criador dos educandos, a educação problematizadora, de caráter autenticamente reflexivo, implica num constante ato de desvelamento da realidade. A primeira pretende manter a imersão; a segunda, pelo contrário, busca a emersão das consciências, de que resulte sua inserção crítica na realidade (Freire, 1987, p. 21).

Figura 72 Direção, Dona Negron



Fonte: Elaborado pela autora, 2024



13.3 A SEGUNDA JORNADA DO PALHAÇAR

A Segunda Jornada do Palhaçar está associada ao conceito da presença, do aqui e agora, aprofundamento e distinção da ideia de *Criançar* e *Palhaçar*. O ofício. *Criançar* é o lugar comum a todos. É onde, de alguma maneira, nos possibilita a experiência comum da descoberta, da curiosidade e da constituição de experiências que se configuraram em acontecimentos possíveis de registrar em nós nosso modo de ser e ver o mundo à nossa volta.

Palhaçar é ofício e requer a elaboração da experiência do *Brincar*. Envolve a construção de uma figura e um repertório. Nessa fase, aprendemos a rejogar, a estabelecer relações com a experiência do *criançar*. É a passagem do quintal para o terreiro/picadeiro. É o exercitar a diferenciação do criador e da criatura. É a aproximação do *eu mesmo/a (faz de conta)* para o *eu nós (teatro)*.

Diferenciar esse lugar é fundamental, pois penso que aí reside a Arte de Palhaçar, o aprendizado de um ofício que se tem a escrita de si e a intuição como material de feitura: Joana Lopes, assim como Peter Slade, valorizava o jogo dramático como uma ferramenta educativa poderosa. Caracterizado pela espontaneidade e improvisação, o jogo dramático permite que crianças e jovens criem situações e personagens sem um roteiro definido, explorando livremente emoções, histórias e espaços. O foco está no processo criativo e na expressão individual, ao contrário do jogo teatral, que é mais estruturado e planejado. O jogo teatral envolve a criação de uma performance com elementos como roteiro, direção e cenário, buscando apresentar uma história específica para um determinado público. Traçando um paralelo, estou chamando de *Criançar* o jogo dramático que prepara a pessoa artista para o Palhaçar, sendo este último o Jogo Teatral.



Figura 41 No quintal criãçamos, despertando o essencial da *Arte de Palhaçar*:
estarmos presentes em brincar e jogar



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Figura 42 No picadeiro experimentamos a Arte de Palhaçar!

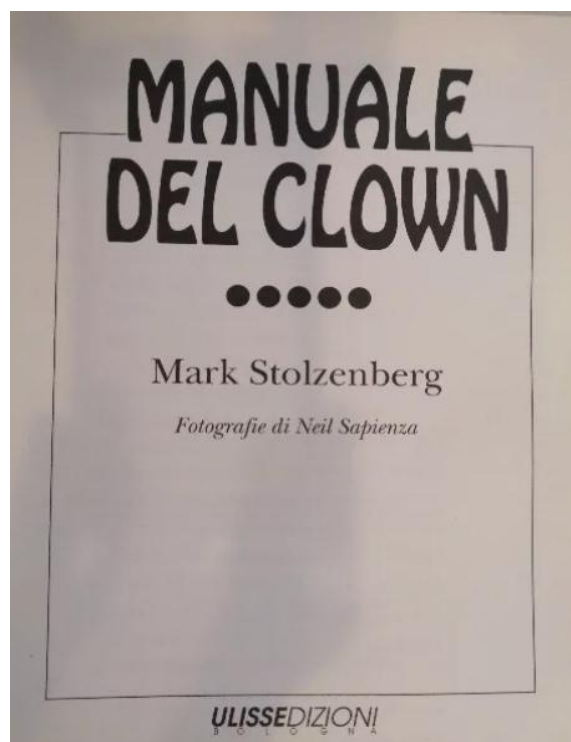
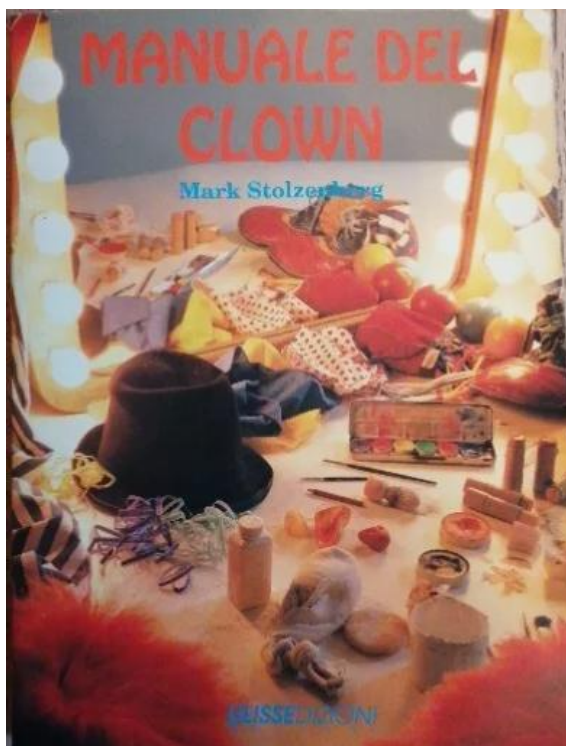


Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

13.4 A EXPERIÊNCIA REVELADORA

No ano de 2023, comemorei 30 anos de uma oficina que considero um marco em minha trajetória. Ali, comecei a seguir um padrão de aula e a organizar algumas ideias sobre a prática com o nariz vermelho. Nesse ano, na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, três vezes por semana, com três horas de trabalho por encontro, experimentei uma estrutura de aula que adotaria futuramente. Convidei Tiche Vianna, amiga de longa data, para trabalhar comigo a Máscara Neutra, já numa busca pela sensibilização e observação de si, a fim de estabelecer uma diferenciação de estados entre o artista e a máscara na direção de sua criação.

Tiche havia voltado de sua estadia na Itália e trouxe para mim uma cópia do *Manual de Clown*, de Mark Stolzenberg, livro que traduzi do italiano e do qual extraí alguns exercícios que me acompanham até hoje. É um livro incrível, no qual um artista palhaço, tomando a tradição circense, expõe e explica como trabalhar a construção da figura *palhaço*, desde o seu figurino até algumas esquetes clássicas.



INDICE	
1. Fare il pagliaccio seriamente	5
2. Trova il tuo cappello	15
3. Come salutare	25
4. Chi è il tuo clown?	35
5. Fantasie clownesche	43
6. Come ottenere quello che vuoi	50
7. I pensieri segreti del pagliaccio	58
8. Scopri il tuo clown	63
9. Lo schioccafrusta	66
10. L'incontro di pugilato	76
11. La levitazione	91
12. Le lavandaie	103
13. Il funambolo	115
14. Caccia ai palloncini	125
15. Crea il tuo numero	135
16. Crea la tua immagine	140
Clown in prospettiva	150
Esercizi di riscaldamento	152
Glossario	158
Indice analitico	159
L'autore	160

I MODELLI Vivian Belmont Brion Baton Black Jennie Deimbrow Lou Deimbrow Marilyn Galfin William Poag Hall Virginia Heath Ron Randon Mark Stolzenberg Valli West
Titolo originale dell'opera: Be a clown ! Autore: Mark Stolzenberg Fotografie di: Neil Sapienza
I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati
© 1989 Sterling Publishing Co., Inc. New York
Per l'edizione in lingua italiana: © 1990 Nuova Ulisse Edizioni via Santo Stefano, 20 - 40125 - Bologna
Prima edizione 1990 Traduzione dall'inglese: Cristina Galli - Oasi Servizi-Bologna
Finito di stampare nel mese di ottobre 1990 presso Grafiche Manzoni - S.Lazzaro di Savena - Bologna
ISBN 88-414-2044-8

Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Naquele ano de 1993, comecei a verticalizar, nesse curso, o estudo da relação do *Clown* e o *Teatro*, montando *A Tempestade*, de Shakespeare. Um desafio, já que a proposta era realizar o espetáculo desde a escolha do elenco até a encenação com os *clowns*. Isso significava que a diretora do espetáculo era a Dona Negron. Um desafio e tanto!

O primeiro movimento foi a leitura do texto sem nariz e a criação uma estrutura de

roteiro de ações. Em seguida, o elenco foi escalado, escolhido pelas características de personalidade dos *clowns*, por eles mesmos. A tal bravata foi realizada tendo como estímulo a realização de um fórum/ berlinda/ interrogatório.

1. Preparação:

- Escolha um espaço amplo onde os participantes possam se movimentar livremente.
- Defina quem será a pessoa que será interrogada;
- As perguntas podem variar desde algo simples, como curiosidades pessoais, ou algo mais desafiador, ou associadas a um tema que se deseja abordar;
- Todas as perguntas devem começar com a pergunta: “*É verdade ou mentira?*”.

2. Início do Jogo:

- A pessoa escolhida vai para uma cadeira colocada previamente no centro;
- Os outros participantes formam um semicírculo ao redor do *clown* da vez.

3. Dinâmica do Jogo:

- O mestre/coordenador inicia fazendo uma pergunta: “*É verdade ou mentira?*”;
- A pessoa escolhida deve responder simplesmente *verdade* ou *mentira*;
- Alguém do grupo terá até oito perguntas para, a partir das perguntas, propor qual é a personagem da peça que caberá à pessoa interrogada;
- A pessoa da cadeira agradece a escolha (mesmo não estando de acordo), troca de lugar com ela e torna-se a nova pessoa a ser interrogada;
- Se errar, a berlinda continua no centro, e responde à pergunta feita.

Isso ocorre sucessivamente, até termos escolhido todas as pessoas integrantes com suas personagens.

Foi nesse período que Dona Negron, na figura da diretora de teatro, passou a se configurar com mais força. Foi um desafio a realização do espetáculo, pois além de ter que dar conta de 20 *clowns*, também precisava lidar com a minha própria criação, com a Negron que, dia a dia ia se construindo. Dias intensos!

13.5 AULAS E EXERCÍCIOS

Antes mesmo de colocarem os narizes vermelhos, as regras para o uso da máscara são passadas, o que, no caso do curso de formação, já deve ser conhecido, por causa das aulas com as Máscara Neutra e Larvária:

1. Respeitar Dona Negron acima de tudo;
2. Pôr e tirar a máscara de costas para o público se uma relação frontal e no caso de uma relação circular abaixar-se;
3. Não ponho a mão na máscara;
4. Nariz na linha do horizonte;
5. O Nariz é curioso;
6. O olho da máscara é o nariz: ele é quem comanda, a partir dele surgem todos os movimentos, ações e gestos.
7. Observar seu pensamento, o outro que está em cena e o entorno;
8. Observar com a imaginação;
9. O horizonte é o ponto fundamental para o trabalho com a máscara, é a referência, o ponto inicial.

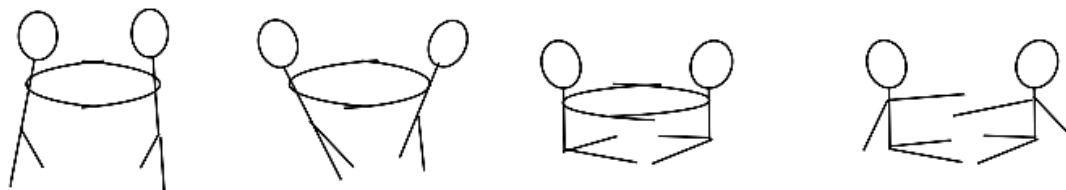
Passo então a descrever algumas possibilidades de exercícios para *Palhaçar*.

Tomarei como ponto de partida as etapas da aula, pois elas ajudam a compreender e a organizar alguns exercícios e sua prática. O plano de aula segue as seguintes etapas, sem muita rigidez, mas com o olhar atento às necessidades do coletivo:

- a) Poleiro: aquecimento corpo/voz/energia
- b) Quintal: o olhar para si
- c) Terreiro/Picadeiro: o olhar de fora
- d) Roda: análise da aula; conversa.

a) Poleiro

1. Em dupla sem perder-se do outro: alongar, equilibrar, descer, trocar braços, soltar braços, empurrar chão... perereca;

Figura 44 Poleiro

Fonte: Elaborado pela autora, s.d.

2. Continuidade da acrobacia dramática

O Ovo no prato;

A folha ao vento (transferência de peso);

Exemplo de exercício: Viagem com as figuras e posturas: começando do plano alto, tendo como base o exercício de transferência de peso, na figura do Samurai em Pé; juntamos várias figuras, como a sereia, calango, dama e outros. Essas figuras são interligadas e movimento de descer e subir em uma ideia de torção, como se fosse uma espiral.

b) Quintal

Trabalho com uma metalinguagem paródica. O lugar do Circo e do Teatro são nossas áreas de trabalho e jogo. Reportar as figuras cômicas palhacescas como aprendizes e ou profissionais das Artes Cênicas! Esse será o jogo.

Quando penso na definição de *clown* de Jacques Lecoq como um pequeno personagem da vida cotidiana, procuro estabelecer rapidamente uma analogia dessa figura inserida em uma paródia da vida cotidiana e, por sermos artistas, nossa situação paródica é o teatro. Não queremos ser pessoas melhores, mas artistas melhores. Queremos sobretudo sobreviver dignamente. Nas aulas com a *figura palhacesca*, pensamos em traçar paralelo com o teatro e ensinar a Arte da Exterpretação. Tendo em vista também o sonho e o *glamour* da profissão de artista de teatro, conseguir um emprego em uma grande Companhia. Gosto quando não nos apartarmos dessa ideia, pois ela todas as pessoas envolvidas num lugar comum.

3. Mudança de estado e integração

Exemplo de exercício: Expansão e retração. Primeiro explorar à vontade em diversos níveis. Depois em tempos de 8, 4, 2 e 1. Acrescentar no máximo da expansão o andar e o mesmo com a retração. Atenção ao rosto, olhar, quadril, velocidade, caminhada, peso etc. No caso de música, manter o ritmo comum! Trilha musical de preferência desconhecida. Nas posturas, eixos criados na expansão e retração do corpo; brincar de dar um tapa na bunda do outro.

4. O Nariz é quem me leva!

Exercícios de caminhada:

- Caminhada com nariz curioso em diversas direções: o nariz aponta e estabelece a caminhada;
- Eu não ando por andar, ando me deslocando de um ponto a outro como um/uma...
- Caminhada com atenção na variação do esfíncter: solto, preso, relaxado; ou fechado! aberto! relaxado!

Esse exercício muitas vezes é dado para as pessoas aprendizes parodiarem o tipo de interpretação no teatro, os grandes artistas do teatro etc.;

- Direção e sentido: a pessoa condutora, com o apito ou instrumento de percussão, dá o seguinte comando antes de começar a caminhada: “quando ouvirem dois toques, mudem de direção, e ao ouvirem um toque, mudem de direção”. Começam a andar estabelecendo um ritmo próprio, evitando um único ritmo coletivo;
- Tapa, soco e joelhada: são as *clacks*⁷⁰, em que se busca se busca a decupagem em quatro tempos do movimento. Em duplas, revezando entre quem pratica e quem sofre a ação.

c) Picadeiro

Estabelecer o espaço de representação: das coxias para o palco ou de uma tapadeira, biombo para se posicionar atrás, para fora de cena; e usar as laterais como entrada e saída; ou ainda de costas.

⁷⁰ *Claks* séries que simulam e parodiam ações violentas como tapas, puxões de cabelo, seguidos de quedas, tombos e acrobacias. São acompanhadas por sons que marcam os tempos fortes da ação.

5. Aquecendo o espaço, treinando etapas de entrada:

- Numerar o coletivo e chamar os números; primeiramente para se colocarem atrás do biombo ou coxia e, uma vez estando lá, quem for chamado, não volta mais para a cadeira.
- Variação com parte do grupo: quando entram, um a um e tem que formar um quadro a partir do que encontra como proposta do colega em cena.

6. Composição do figurino

Aqui podemos usar as seis etapas do número para cada parte do figurino, pois a repetição vem colaborar para a compreensão e o entendimento necessários na construção de roteiros para cena.

Começamos com a segunda pele e roupas íntimas. A cor da segunda pele pode ser qualquer cor. É importante que a roupa íntima revele o seu *ser mais íntimo*, tudo aquilo que jamais poderia ser revelado!

A cada encontro, uma parte do figurino; primeiramente a roupa e depois as extremidades para a sua composição: sapato, adereço de cabeça e adereço de mão.

Exemplo de exercício: Seguindo as seis etapas (entrada, saudação, preparação, execução, finalização e saída), a pessoa artista deve encontrar, após experimentar pelo menos duas coisas, o seu adereço.

7. Nada é o que parece ser;

Exemplo de exercício: Seguindo as seis etapas (entrada, saudação, preparação, execução, finalização e saída), a pessoa artista deve transformar o objeto que foi colocado no meio do picadeiro/palco estipulado. Quem vai em seguida parte do codificado pelo anterior e temos que ver a nova transformação do objeto. E assim sucessivamente.

8. Algo acontece

Exemplo de exercício: Seguindo as seis etapas (entrada, saudação, preparação, execução, finalização e saída), a pessoa artista percebe uma caixa fechada no centro do picadeiro/palco. Abre? Não abre? O condutor interfere na cena dando um comando algo acontece, que é uma provocação para a mudança de atitude. Essa interferência pode ser feita diversas vezes, em

cascata, como se uma ação levasse a outra e por aí vai!

9. Estudo da estrutura dos números clássicos a partir dos pronomes

Exemplo de exercício: Usar somente as palavras *meu, não, tó!* Seguindo as seis etapas (entrada, saudação, preparação, execução, finalização e saída), a pessoa artista A vê um objeto no picadeiro/palco. Olha para os lados. Vai e pega o objeto. Enquanto isso, entra pessoa artista B e afirma: “*Meu*”. Está estabelecido o conflito. Eles terão que resolver a cena usando só as palavras: *meu, não, tó!*



13.6 PRÁTICA DRAMATÚRGICA: *CLOWNBINAÇÃO*

13.6.1 Os 12 trabalhos para fabular

Da experiência com as máscaras, na escavação que chamo de *Ostheografia*, criei e adotei um método para o trabalho de escrita dramatúrgica, para um processo colaborativo, tendo a auto escrita e criação como fim. Penso que, nesse processo, a figura da pessoa *extérprete* fabuladora se conjumina e se adjetiva à do artista criador. Assim, parto para essa investigação de escrita, tendo como princípio que essa pessoa artista tenha, ou precise ter, um repertório.

“Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, quais utilizavam no momento certo...” – escreve Dario Fo, em seu *Manual Mínimo do Ator!* Um infinito de possibilidades de combinações poderia surgir a partir da combinação do repertórios dos integrantes de uma trupe de teatro – a qual chamei de *Clownbinação*. E o autor continua, ao afirmar que:

[...] os cômicos eram realmente mestres nesse gênero de montagens [...] e podia ser usado ao longo de todo um a grupamento. O fato de esse grupo ter um repertório tão rico em comédias, dramas e farsas permitia que se apresentassem durante meses numa mesma praça, mudando de espetáculo cada noite (Fo, 2004, p. 18-19).

Franca Rame, atriz e companheira de Fo, descendia de artistas Dell'Arte, os Rame. Foi ela quem trouxe, em sua bagagem ancestral, essas informações. Ainda acrescenta que nada era improvisado, mas a arte e a capacidade de dar a impressão do frescor do momento, mas que “seria insuficiente se o ator não possuísse o motor da fantasia e o famigerado do improvisado” (Fo, 2004, p.20).

Desse estudo intuitivo, e não menos rigoroso, deduzi que precisava encontrar um caminho para retomar essa qualidade de intérprete. Passei a experimentar, então, por meio da Máscara do Nariz Vermelho, uma prática de escrita e criação de espetáculos. Um método no qual o coletivo fosse o fim. São os seguintes 12 trabalhos:

1. Prólogo
2. Epílogo
3. Entreato
4. Monólogo/Solilóquio
5. Diálogo
6. Maldição
7. Número circense
8. Número de dança
9. Número de música
10. Poesia
11. Tradição Popular
12. Piada.

Passo 1:

A cada encontro, as pessoas artistas deverão apresentar um trabalho, em ordem de distribuição anteriormente estabelecida e apresentada. Devem preparar suas performances fora do horário de aula.

Passo 2:

As apresentações, dentro da estrutura já conhecida de números, serão gravadas e comentadas por Dona Negron e pela plateia de colegas com nariz vermelho. Aconselha-se que anotem em um caderno os números criados.

Passo 3:

Depois de realizadas as apresentações, partiremos para a escolha de números realizados.

Esse momento acontece sem narizes, e é um exercício de escuta coletiva em que os artistas envolvidos devem discutir e dialogar para, da lista dos 12 trabalhos, escolher até 2 números marcantes de cada artista.

Passo 4:

Nesse ponto, é apresentado um roteiro dramatúrgico onde deverão ser encaixados os números. Ainda não temos um enredo possível e nem mesmo um tema. Vamos nos ater a uma análise e escolha aleatoriamente.

As etapas para criação do roteiro são inspiradas na dramaturgia clássica:

- Prólogo;
- Atos;
- Cenas;
- Entreatos;
- Epílogo.

Passo 5:

Devemos escolher as cenas e encaixá-las no roteiro, de modo que tenha pelo menos 1 número de cada pessoa que integra o coletivo. Os atos poderão variar de acordo com o desenrolar das escolhas de números.

Passo 6:

A *Clownbinação* propriamente dita, a serviço da construção de uma dramaturgia coletiva. Uma vez encaixados os números, e mesmo durante o Passo 5, muito provavelmente, já surgiram algumas associações em forma de argumento, tema ou enredo. Assim, vamos desenvolver uma linha de raciocínio para a criação do que estamos querendo comunicar com o espetáculo que estamos criando, pois não é alinhar os números como uma sucessão de apresentações para um *cabaret*, mas estimular a criação de uma dramaturgia, um roteiro de ações interligadas e que nos conte algo.

Passo 7

Aqui podemos chamar um dramaturgista para que ela possa trabalhar nesse roteiro de ações, acompanhando os nossos ensaios, pois já se tem um corpo, um desenho para desenvolvimento do espetáculo.

Figura 77 Cida Almeida no ato performático *Eu, eu mesma e Dona Negrón*



Fonte: Yohana Ciot, 20



Cia - estúdio

Figura 45 Espetáculo *Água*



Fonte: Elaborado pela autora, 2012.

Figura 46 Os Pré-GECAs



TERRITÓRIO CLÃ

Circo Teatro na garagem.



Fonte. Elaborado pela autora, 2018. ⁷¹



⁷¹ Os Pré GECA's: Adriano Silva Pinto, Alessandra Brantes, Andreia de Almeida, Antonio Correa Neto, Azê Diniz, Beatriz Sayad, Célia Borges, Heraldo Firmino, Ivanildo Piccoli, Lilian Cunha, Luiz Fernando de Andrade, Maria Inês Breccio, Maria Rita Arêdes, Marcelo Serafim, Rui Padoim, Sérgio Arruda, Sérgio Luiz Soler, Sidnei Matrone Jr, Sueli Andrade e Vilma Campos Leite.

13.7 OS GECAS OFICIAIS

É importante deixar registrado que esses grupos formam uma grande rede de trabalho e apoio, pois a intenção é uma coletividade de artistas criadores. Assim, desde a sua formação, os integrantes dos grupos de estudo, durante o *Approach* (trabalho de pesquisa de cada um), vamos identificando os professores do Clã, pesquisadores, diretores, oficinairos, produtores, artistas de cena, e por aí segue!

Figura 47 GECA 1



Fonte: Elaborado pela autora, 2006. ⁷²

⁷² *Extérpretes*: (da esquerda para direita) Eugenio, Gabriel Granado Lopes, Carlos Biagioli, Emerson Almeida, Anderson Spada, Valdecir Neri, Katia Jacinto, Sabryna Mato Grosso, Denise Guilherme, Leslye Revely, Suely (Greta) e Paulo Ygar.

Figura 81 GECA 2



Fonte: Elaborado pela autora, s.d. ⁷³

Figura 48 GECA 3



Fonte: Elaborado pela autora, 2013. ⁷⁴

⁷³ Na foto à esquerda: Caio Franzolin, Juliana Oliveira, Caio Marinho, Maria Sílvia Nascimento, Gabriel Kuster e Paula Praia (no centro). À direita, o núcleo que se tornaria A Próxima Companhia: Julia Pires, Juliana Oliveira, Cida Almeida, Paula Praia, Caio Marinho, Gabriel Kuster e Caio Franzolin.

⁷⁴ *Extérpretes*: Luiz Fernando, Amanda Massaro, Sérgio Gava, Jonas Mendes, Renato Luiz, Pedro Fontana, Mariá Guedes, Emiliano Favacho, Patrícia Bonissima, Janaina Amorim, Jojo Souza, Marisa Formiga, Valdete Pereira, Rodrigo Belladonna, Sara Moreira, Neryssa Sayuri, Nayara Rocha, Danilo Lopes, Roney dos Anjos Celestino, Dai Idã, Osmar Amaral Azevedo, Fabrício, Maina Valle, Maria Teixeira, Felipe Michelini, Érika Caroline, Gustavo Lojudice, Jean Ney, Fah San. Na foto estão Ivanildo Piccoli e Sofia Papo, que deram aula também nessa turma, em curso realizado na SP Escola de Teatro, em 2013. Dessa turma formou-se o coletivo Cia de Achadouros: Mariá Guedes, Felipe Michelini e Emiliano Favacho.

Figura 83 GECA 4 - CIRCO UNESP



Fonte: Elaborado pela autora, 2014/2015. ⁷⁵

Os espetáculos a seguir foram todos criados tendo a *Clowbinação* como Processo Dramatúrgico:

Figura 84 GECA 5 - *Cabaret do fim do mundo*



Fonte: Elaborado pela autora, 2016. ⁷⁶

⁷⁵ *Extérpretes* (da esquerda pra direita): João Invenção, Leandro Perez, (não sei o nome), Yohana Cioti, Camila Rodrigues, Mariana Amâncio, Rebeka Teixeira, Sara Monteath, Priscila Oliveira, Ricardo Pena, Renato Mendes. Abaixados: Budga Deroby Nhambiquara, Amanda Massaro, e Laura Salvatore. Essa foi uma formação em parceria com Maria Sílvia do Nascimento para ações extensionistas do Circo da Barra - I.A. Unesp no Circo da Barra.

⁷⁶ No Clã Estúdio das Artes Cômicas, em 2016 e 2017. *Extérpretes*: Wilson Saraiva, Ricardo Pesce, Rebeka Teixeira, Mariana Taques, Jean Salustiano, Calu Baroncelli, Patrick Castilho, Karine Lopes e Rafael Hercowitz. Leandro Ceni e Bruno Mota não estão na foto.

Figura 49 GECA 6 – *TARTUFOS*



Fonte: Youtube, 2017/2018. ⁷⁷

Figura 50 GECA 7 - *Tá FROID*



Fonte: Elaborado pela autora, 2018 ⁷⁸

⁷⁷ No Clã Estúdio das Artes Cômicas em 2017/2018, com Sofia Papo na assistência. *Extérpretes*: Guilherme Wander, Jéssica Turbiani, Karine Lopes, Camila Brandão, Gustavo Viana, Felipe Pitta, Patrick Castilho, Jean Salustiano, Iúna Augusto, Thaís Melo e Nani Geissler. A apresentação completa pode ser comferida em: https://youtu.be/p9sDg42KiXs?si=bWGODCz_h9XoLbfS

⁷⁸ *Extérpretes*: Matteus Cobra, Nani Geissler, Priscila Kibelkstis, Chico Vinicius, Karine Lopes, Helena Miguel, Camila Brandão, Paloma Xavier, Renato Macedo, Sarah Pereira.

Figura 51 A Voz do rio



Fonte: Elaborado pela autora, 2018.⁷⁹

Figura 52 GECA 8 - Ocupação Casa Dunavô



Fonte: Elaborado pela autora, 2023/2024.⁸⁰

⁷⁹ Na foto, Chico Vinicius, Karine Lopes, Helena Miguel, Camila Brandão, Gustavo Viana, Felipe Pitta, Diane Boda, Guilherme Wander, Mari Taques, Patrick Castilho, Jean Salustiano e Nani Geissler. Clã Estúdio das Artes Cômicas no ano de 2018.

⁸⁰ *Extérpretes*: Danilo Nunes Nogueira, Talita Silva Nunes Nogueira, Kauã Vitorino Callegari, Maria Teixeira Campos, Andréia Maressa da Silva, Mariana Spinola de Caires Silva, Clariana do Prado Figueiredo, Natalia Ribeiro Soares, Pâmela Santos. Fabio Farah Cavaton, Juliane Maria da Silva, (Tayná) Maria Santiago da Silva,



14 DÉCIMA TERCEIRA ESPIRAL – HERANÇA YORUBANTU

[...]onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade (Nêgo Bispo)

Figura 89 Nêgo Bispo - Trajetórias



Fonte: Youtube, 2024.

14.1 UMA AULA

Começo minha aula da mesma maneira que começo minhas atividades, sejam elas públicas ou privadas:

– Peço licença a todos que vieram antes. Assim como a vocês a permissão de confiarem a mim a licença de tocar seu Ori, sua cabeça. Pois sua cabeça, seu Ori, não é qualquer pessoa que pode tocar, concordam comigo?

Uma aluna interrompe:

Fernando Castillo, Cibele Arruda da Silva, Gabriela Martins Silva, Giuliana Cerchiari, Felipe Fererê, Gabriela Martins Silva e Lisandra Cortes Pingo. Curso realizado na Casa Dunavô, sede da Trupe Dunavô, em São Paulo. em parceria com Guilherme Wander, nos anos de 2023/2024.

–Desculpe, professora, não entendi... o que é Ori?

– Ori, em Yorubá, significa cabeça, depositário de tudo que já fomos e viremos a ser. No Candomblé, religião de matriz africana predominante no Brasil, o conceito de Orí é igualmente essencial, e possui um significado profundo. O termo Orí é a parte mais sagrada do corpo. Orí, no Candomblé, é considerado o elo direto com o divino e a expressão da individualidade.

Assim começava mais uma aula de Máscara Anciã para um Coletivo da periferia da Zona Leste em São Paulo.

Rafael Araújo, artista contemplado pela 5ª edição da Lei de Fomento à Periferia da cidade de São Paulo, e integrante do coletivo Bicho Solto, propôs uma série de oficinas para os integrantes e convidados, procurando um repertório de formação contra colonial. Me apresenta.

– É, e a gente chama a Cida também nesse sentido, que a gente é um grupo que fala sobre o orquestrar das Pombagiras, mas em nenhum momento a gente faz ritual de Pombagira, todos nós, se referindo às pessoas do coletivo, somos da religião de matriz africana. A gente entende que aqui no Brasil e na África não tem essa coisa ocidental, de que tudo tá numa caixinha, sabe? Aqui é religião, aqui é teatro, aqui tal. Então a gente está recompondo as nossas memórias arquetípicas. E que não necessariamente isso é religioso, faz parte da nossa constituição, enquanto brasileiro e indígena, de negro e de tudo. Então, a máscara veio muito de encontro com nosso processo para entender isso, assim como a saia que usamos também. A gente bota uma saia e a gente nem disse texto nenhum e já começa os *Viva Bolsonaro! Morre viado!* Só de a gente estar na rua, de saias rodadas, já é muita coisa ali. Então a gente quer pesquisar o que são esses signos que a gente traz de ancestralidade. Eu, por exemplo, tenho um tio que eu não soube da história dele até eu me assumir que era gay. E meu pai sempre escondeu essa história de todo mundo na família. Então, enquanto a gente tem essas memórias dentro da gente, que são silenciadas por ser preto, por ser macumbeiro, por ser viado, esse corpo-memória, eu acho que carrega muito disso. É por isso que a gente trouxe Cida, para encontrar esse lugar do teatro, do profano. Onde começa um, onde termina o outro?

Pego então a palavra.

– E onde um se alimenta do outro! Sim, porque tem um lugar aí que os diferencia, e onde um se cruza com o outro. Quando faço a relação com o Profano, estou me dirigindo ao teatro que se alimenta da Cultura Popular, material e imaterial. O Profano, como o território das manifestações populares, e que guarda reminiscências do sagrado, de onde a presença das máscaras e seus ritos.

Aqui apresento uma fala do Nêgo Bispo, que corrobora meu pensamento:

As manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolveu de forma integrada, do individual para o coletivo. (onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade) (Santos, 2015, p. 43).

O Teatro Popular e os artistas se alimentam desse lugar e imaginário, com suas figuras e histórias incrustadas em seus ossos que, ao mesmo tempo, marca sua existência no presente histórico e nos perpetua como seres de uma coletividade que não tem começo e nem fim.

Continuo então para as pessoas participantes.

– Costumo dizer que, entre você e a máscara, tem o respiro. Esse estado de não lugar, o entre, onde existe o bafo da respiração, o sopro, o ar numa suspensão necessária para se dar o aprendizado e a comunicação entre você e sua criação. Então, esse respiro é que nos interessa, nesse momento de aprendizado. Atrás de uma máscara tem um artista inteligente. E inteligência como capacidade cognitiva, entendida como habilidade de entender, aprender, raciocinar, escolher caminhos por trás da máscara, e que vai emprestar seu corpo, a sua história, seu repertório pessoal e subjetividades para ela.

Então, nós vamos trabalhar na construção de figuras, como prefiro chamar as *máscaras*, personagens e tipos que são criados a partir desse processo. Para que, encontrando-as, possamos nos integrar e reconhecer o coletivo e

Observando o conteúdo organizativo e os regramentos que governam essas diferentes modalidades, logo podemos perceber que as manifestações de matriz eurocristã monoteísta trabalham o coletivo de forma segmentada e as manifestações afro-pindorâmicas politeístas trabalham o indivíduo de forma integrada. (Santos, 2015, p.42)

Aqui, a Máscara Anciã assume a sua relação com o devir, o caminhar, pois

[...]durante esta viagem acontecem paradas, ao modo dos autos medievais, que os Reisados fazem ao longo da caminhada, quando narram, em terreiros, ruas ou praças, o que aconteceu até o ponto em que chegaram. Nessas ocasiões, os brincantes dialogam com os circunstantes, ou seja, com os viventes do percurso, sobre o que já viram e viveram ao longo do trajeto. Por isso, tudo é devir, momento em transição, instante que se fabrica e se supera à medida que se realiza, ocasião em que o passado se presentifica, para se traduzir em futuro. (Barroso, 2020, n.p.)

E o devir, por sua vez, a criação, a imaginação e a ancestralidade. Tem a ver também com uma questão que nos é muito importante, dentro de um processo criativo: a intuição. Aqui, é a constatação da impermanência, da fugacidade da nossa arte de *interpretar* e da noção de ancestralidade. As figuras Anciãs que criamos nos remete àqueles que se ancestralizaram. Nessa etapa pedagógica, vemos a importância da re-es(x)istência, encontrando em nós aquelas pessoas/figuras que, como antepassados, se tornaram entidades. Então recito:

*Fogo!... Queimaram Palmares,
Nasceu Canudos.
Fogo!... Queimaram Canudos,
Nasceu Caldeirões.
Fogo!... Queimaram Caldeirões,
Nasceu Pau de Colher.
Fogo!... Queimaram Pau de Colher...
E nasceram, e nasceram tantas outras comunidades
que os vão cansar se continuarem queimando.
Porque mesmo que queimam a escrita,
Não queimarão a oralidade.
Mesmo que queimem os símbolos,
Não queimarão os significados.
Mesmo queimando o nosso povo
Não queimarão a ancestralidade.*

Então, o processo com a Máscara Anciã é de muita alegria, de muitas descobertas, *insights* e transformação. Nesse ponto, a intuição junto com a imaginação criadora assume um lugar de destaque. Nessa jornada, depois de ter passado pelas outras máscaras, nosso corpo contempla a profundidade do diálogo com o que chamo de *corpo invisível*.

O processo didático-criativo com a Máscara Anciã tem o objetivo de colocar esse artista em contato com o mais recôndito de si mesmo. É fazer uma jornada, um mergulho em sua própria existência, na perspectiva de encontrar uma conexão com o mundo invisível, o mundo do mistério, o mundo da imaginação e da criação. É um ponto a que você chega, que vai além daquilo que você tem como verdades. Então, te põe frente à impermanência também. Eu penso que o trabalho do artista é poder lidar com a impermanência. O teatro é efêmero, como a vida. O teatro é um evento, como um acontecimento.

Essa prática com a Máscara Anciã – ou do Ancião – nos coloca disponível para a criação. É uma proposta de inserir esse artista dentro das possibilidades que tem a ver com a sinceridade da sua própria história. Também de muita generosidade, pois para você poder

transformar essa sua história em uma história de todos nós. Então, ao trabalhar com essa máscara, a gente também vai se reconhecendo. Ela te coloca em um lugar, um caminho da tua essência. E quando eu falo de história de contar a tua própria história de fabular.

Quando eu falo fabular, nós já estamos colocando isso em outro lugar. Não é mais, não pertence mais a você, mas a um olhar sobre e uma olhar que você pode compartilhar com outras pessoas. Então, quando eu falo dessa questão desse lugar é um lugar que eu chamo da ancestralidade. Porque é o nosso principal elemento, a *intuição*, faz parte da nossa criação: a Máscara do Ancião.

14.2 O PROCESSO DIDÁTICO CRIATIVO COM A MÁSCARA ANCIÃ OU DO ANCIÃO

Esse processo didático vai desde a meditação guiada, passando pela confecção das Máscaras Anciãs de cada pessoa participante, até a construção de um espetáculo. Ele foi desenvolvido a partir da pesquisa e experimentação para a realização do espetáculo *Reminiscor*, com o GECA 2.

Começamos com a Meditação Dinâmica, ou Ativa, do Osho⁸¹. São 60 minutos divididos em cinco movimentos:

- O primeiro, chamado de *limpeza*, dura 10 minutos. Inspiramos e expiramos pelo nariz, sempre revezando a narina, enquanto os dedos da mão a aperta, bloqueando a entrada e saída de ar da narina oposta;
- O segundo é *catarse*, e também dura 10 minutos. As pessoas participantes devem *soltar* todas as emoções e sentimentos que as estejam incomodando, sob as formas de gritos, socos em almofadas, correria, choro, saltos... enfim, expurgá-los.
- O terceiro é a *conexão*, também 10 minutos. Deve-se estar de pé, com pés, joelhos, ombros alinhados e braços paralelos, levemente suspensos na lateral com as mãos espalmadas para frente. Então saltar, emitindo o som Ô - Ô - Ô, numa intenção de ligar a terra ao cosmos.

⁸¹ Osho foi um líder espiritual indiano criador do movimento Rajneesh. Ele ficou conhecido por se opor às religiões tradicionais, pregando a liberdade através de técnicas de meditação, a valorização do humor, criatividade, celebração e liberdade sexual (Ebiografia, 2022).

- O quarto é o *silêncio*. São 15 minutos totalmente em silêncio e sem se mover. Parar onde estiver e como estiver.
- O quinto é a *celebração*. 15 minutos livres para o movimento que nascer. Deixar seu corpo expressar o que surgir.

Figura 53 Aula de Meditação Dinâmica



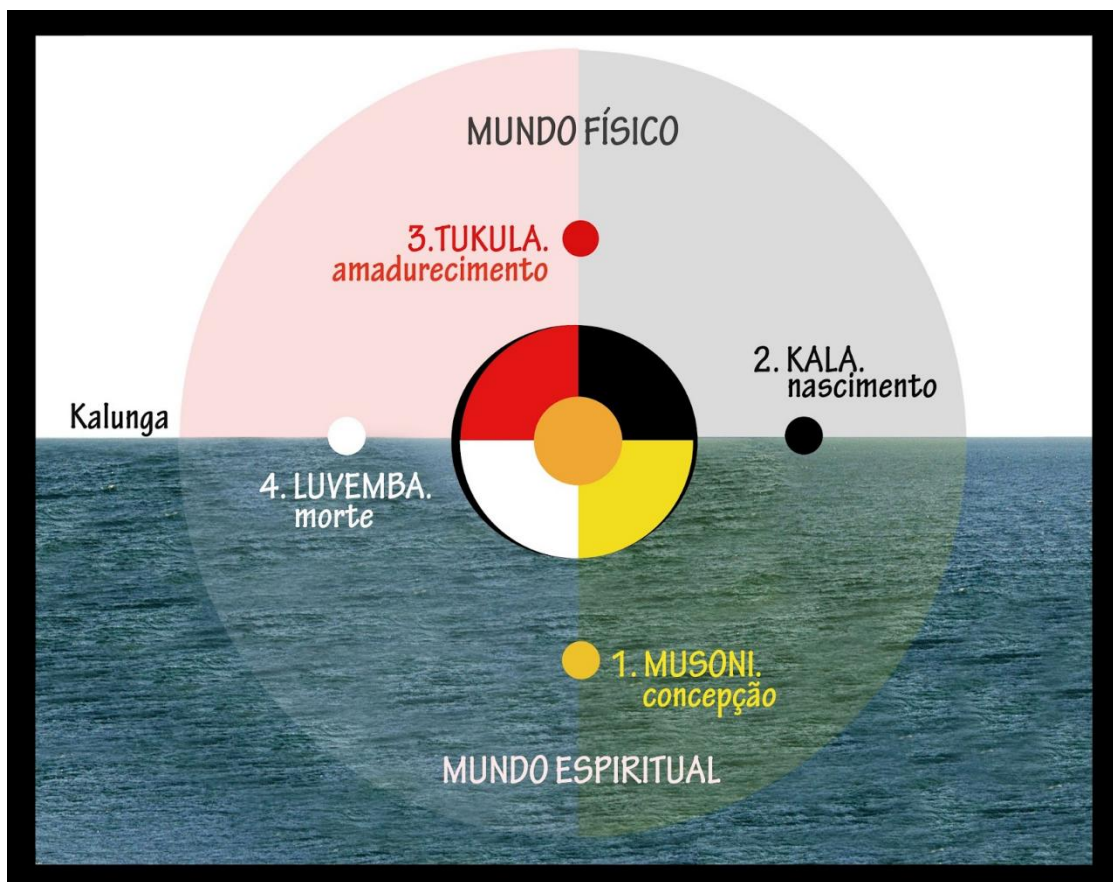
Fonte: Sofia Papo, 2016.

Após essa seriação, que caracteriza o momento do aquecimento físico e energético, e depois de uma pequena pausa para água e escrita da experiência no caderno de percepções, peço para que se deitem de barriga para cima, e começo a Jornada dirigida. As pessoas podem ficar de olhos fechados ou semiabertos, como acharem melhor. Alerto para que tenham sempre o foco na minha voz e no chão da sala, mas que se permitam envolver no que irei falar.

Segundo o latino-americano Adolfo Colombres, em *A Celebração da Linguagem*, para os Bantu a palavra antecede a imagem. Assumamos que palavra aqui é frequência, palavras como frequências, como anunciação, palavra como contação, palavra como performance, essas frequências que representam a comunicação sensorial, frequências geram imagem. Mas outra desconstrução importante para que possamos entrar nesse modo de conhecer, sentir e experienciar a existência é contra a própria imagem, imagem não é o visível, é o que se invisível, mas o que se pode sentir. Palavras gerando o que se sente. É uma imagem interna. Gera o que se sente como o lugar do próprio acontecimento (Tiganá Santana).⁸²

⁸² Trecho extraído da mesa de abertura do I Congresso Internacional *Yorubantu: Epeistemologias Yorubá e Bantu*.

Figura 54 O Cosmograma Bakongo e a linha de Kalunga



Fonte: Terreiro de Griô, 2017

Em *Memórias Ancestrais*, Ailton Krenak, diz que

Essa noite, que invoca memórias ancestrais, e que nos lembra que história e memória são muito parecidas, e que às vezes até a gente acha que é a mesma coisa. As memórias, elas são universais. Todo mundo tem memória. E seria até interessante a gente imaginar que, se a gente concorda que todo mundo tem memória, a gente também pode considerar que nem todo mundo se lembra que tem memória. O Kopenawa Yanomami, ele dá um toque para a gente, que ele diz que tem gente que vive com o pensamento cheio de esquecimento. Esquecimento. Ah, o pensamento dele é cheio de esquecimento. Então, parece um paradoxo. Como é que alguém pode ter pensamento cheio de esquecimento? (*Memórias Ancestrais*, 2023)

Uma vez realizado o aquecimento, iniciamos os que estão prontos para receber o que me refiro como uma Jornada Guiada de aula: Sonhar!

Na tradição Yanomami, povo que habita o norte da Amazônia há cerca de mil anos, os sonhos têm uma importância fundamental e são uma ferramenta de conhecimento. Ao contrário da civilização ocidental, para eles os sonhos são uma experiência coletiva e influem diretamente

na tomada de decisões e na vida cotidiana de toda a comunidade. “[...] Quando o Yanomami sonha, seu corpo está deitado na rede, dormindo, mas o Peiutepê, uma espécie de imagem vital, se desprende da pessoa e viaja por outros lugares.” (Queiroz, 2023, p. 86.)

No livro *A Queda do Céu*, David Kopenawa, xamã e Yanomami, afirma diversas vezes que os não indígenas não conseguem viajar longe em seus sonhos, e que devem parar de sonhar com eles mesmos e se abrirem para múltiplos mundos. Para os Yanomamis, no livro *O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos yanomami*, Hanna Limulja relata que as duas experiências, tanto a da vigília quanto o sonho, são importantes e compõem o seu mundo. Sonhar é uma experiência coletiva e socialmente partilhada entre os Yanomami. As vivências oníricas são consideradas eventos significativos, com potencial para acontecer ou influenciar a vida e os destinos de toda a comunidade.

– Deixe seu corpo e sonhe!

Começo então com a Jornada dirigida. O princípio é que, partindo da coluna, do líquido que passa pelo canal da medula central, do sistema circulatório, tracemos paralelos desse corpo com órgãos que, não visíveis, propiciará a assimilação de um corpo que dará passagem, em uma expansão de movimentos, a imagens da Natureza. Percebemos uma *coluna que serpenteia* criar imagens de uma cobra/serpente, canoa, rio, águas, mar.

O objetivo da Jornada é reconectar a pessoa participante ao sensível da existência. É o criador de imagens e se vê em uma canoa. Proponho que se facilite esse contado, direcionando para imagens de rios em suas variações de tamanhos, afluentes e margens, até chegar ao mar, onde a pessoa percebe sua imensidão e, ainda dentro da canoa, percebe não estar só. Peço para que identifiquem quem está ali. Já está anoitecendo. *Quem ou o que* lhe entrega algo e some pulando n’água, que causa uma elipse envolvendo a canoa que gira em direção de uma espiral que se forma e, aos poucos, peço que retornem à sala e sintam o peso do corpo no chão.

Mais uma vez peço que peguem o caderno de percepções e procurem registrar a Jornada. Enquanto escrevem, entrego um papel para que desenhem *quem ou o que* estava na canoa e, na outra folha, o objeto ofertado.

Momento da *roda*. Cada um terá no mínimo 45min, no máximo 1min30 para relatar sua experiência para o coletivo. Esse tempo deverá ser cronometrado, com o intuito de divagarmos o menos possível, um aprendizado para a formação de vocabulário e objetividade da verbalização. Trata-se de uma prática que trabalhamos desde as primeiras máscaras. Ao final, peço um texto em prosa para a próxima aula: pode ser uma lenda, um pequeno conto, uma carta. E também um tecido: pode ser um cobertor, um lençol, um xale, ou até uma canga de praia.

No *poleiro* do encontro seguinte, vamos nos aquecer com o exercício de vetores. Um exercício de Klauss Vianna, aplicado pela professora Neide Neves⁸³ em uma preparação corporal realizada para o espetáculo ZÂRK-ZIS⁸⁴, do qual eu fazia integrava o elenco. Cito esse exercício pois ele é de uma objetividade física e imagética capaz de modificar posturas e desenvolver muito bem a percepção corporal e espacial. Nele trabalhamos as forças e vetores em todos os níveis: espaciais – crescer, alargar, avançar –, associados a imagens de imãs para toda parte posterior do corpo; fios para as principais partes posteriores ao corpo, que nos puxam; aspiradores para as laterais do corpo, aspirando cada um de um lado e parecendo dividir o corpo ao meio; e o do cabo de aço, como se fosse uma projeção da nossa coluna, puxado por duas equipes. Jogar com essa possibilidade de variação das forças de 100% a 0%. A partir daí, podemos brincar com diversas posturas e eixos, fazendo tanto a proporção percentual quanto tirando um dos vetores. Assim, estamos preparando um repertório e aquecendo a imaginação para a composição das figuras.

Seguimos então com a aula, solicitando que peguem os tecidos trazidos e que os coloquem próximo, ou em qualquer local da sala escolhido, e retornem ao chão para a Jornada dirigida. É o momento de retomada das imagens do encontro anterior. Peço que deixem o corpo sentir o chão, o peso do corpo relaxado no chão. Coloco uma música e proponho que pensem na figura da canoa e a mantenham em seu próprio *habitat*. Observem os detalhes. Trabalharemos em 4 níveis espaciais para esculpirmos esse corpo no nosso. Somos um esqueleto e vamos nos vestir desse Ser. Ao mudar a música, eles podem se movimentar, explorando o nível espacial superbaixo. E assim vou solicitando que se movimentem de acordo com esses níveis espaciais. Faço o mesmo pedido para a descida, ou seja: alto, médio, baixo e superbaixo. Em seguida, peço que experimentem esse corpo encarnado nos níveis médio e baixo e escolham um eixo. Nessa altura da aula, mudo a música para o Búzios e Toré Pankararu.

Os participantes devem, então, escolher um tecido que está no chão da sala. Não necessariamente aquele que trouxeram. Mantendo o eixo e o tecido, proponho que fiquem em uma roda e marquem o tempo da música com os pés no lugar. Um a um, eles vão até o centro da roda, olhando para cada um como se se apresentasse, e escolhe outra pessoa. Indo em direção

⁸³ Graduada em Licenciatura em Letras: Português/Francês, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1980), mestre (2004) e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na área de concentração Signo e Significação nas Mídias (2010). Atualmente, coordena e leciona no curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e no curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna (CETKV), na Educação Continuada, também da PUC-SP.

⁸⁴ ZÂRK-ZIS. espetáculo dirigido por Cristiane Paoli Quito, Marco Lima e Eduardo Amos, em 1990. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025.

à figura, troca de lugar e ela e vai para o centro. O exercício continua até todas as figuras se apresentarem. Fazemos um pequeno intervalo para que eles escrevam suas percepções no caderno e preparar o material da próxima etapa: os jornais, papel jornal, fita crepe e moldes de máscara humana em papel. Ao voltarmos da pausa, trazem os desenhos do rosto. É hora de fazer, com a imagem guia desenhada, a máscara em papel em três dimensões. Esse é um momento que, inspirados nas experiências da Jornada, daremos um rosto à figura.

Figura 92 Oficina com o grupo de Pesquisa *Performatividades e Pedagogias*



Fonte: Gustavo Henrique, 2024.

Após passarem pela dinâmica criativa, os alunos/artistas vão confeccionar a sua Máscara Anciã. Depois da experiência com a máscara de papel, usamos o processo de

empapelamento. Confeccionada a máscara, começamos a desenvolver o andar daquela figura, vamos ler as histórias, as lendas, e pequenos contos escritos no início da Jornada.

Paralelamente, seguimos com os Exercícios Dramatúrgicos para fabular quando, com essas histórias, se dá a construção do texto comum a todos nós. Procuramos encontrar em muitas discussões e apresentação de cenas conceito - propostas encenadas realizadas por grupos - dos textos discutidos e, quando se chega próximo a um roteiro construído com a colagem dos textos das pessoas artistas, ele vai dizer tudo aquilo que nós coletivo queremos dizer. Nossa dramaturgia segue os mesmos passos da *Clownbinação*, mas dessa vez, teremos um dramaturgista acompanhando esse exercício dramatúrgico. Esse processo transformou-se no espetáculo chamado *Reminiscor* que, em latim, quer dizer *eu lembro*.

Essa metodologia de criação proporciona ferramentas para desenvolver em artistas criadores a sua capacidade de conexão, com a intuição e a percepção das escolhas que fazemos para dar corpo ao *invisível*.

Traçarei um paralelo do *corpo invisível* com o *patrimônio imaterial*. Nosso corpo físico, visível, encarnado, com carne e pele, é o apresentado, visível. O imaterial, por sua vez, se aloca no osso, naquele que, mesmo não sendo visto, é envolvido pela pele. A princípio, é uma metáfora que se conjumina com a descrição de bens imateriais, mas, em tese, é o que junto com o corpo físico, volta para ser comido pela terra e, uma vez aí, é decomposto em ossos.

Em condições extremamente favoráveis, como aquelas encontradas em algumas áreas desérticas ou congeladas, os ossos humanos podem durar por dezenas de milhares de anos, ou até mesmo milhões, como os fósseis. Penso no trabalho com as máscaras. Nele, a *Osteografia* é o método principal para uma escrita dramatúrgica, ou não, que pode oferecer para quem a experencie, para quem *exterpreta*, ou para quem a presencia, uma experiência transformadora.

Esse é o Teatro que me instiga, que me fez ir mais adiante. Com o desenvolvimento da *Osteopedagogia*, por sua característica sinestésica, chegamos ao conceito de *ancestralidade*, visto que o Ancião, ou a Anciã – aqui podemos traçar um paralelo com os Mestres do Saber, os Griôs – são figuras que nos apontam, esses mais velhos, para o tempo daqueles que sempre existiram, daqueles a quem estamos ligados, e de quem se ancestralizou. Para que se ancestralizem, nossos mortos devem ser venerados, respeitados e lembrados.

A matéria que se transmuta em vários estados é o elemento que existe em nós o que nos torna humanos. O palhaço, assim como as máscaras em geral, tem essa capacidade dialógica com o que insisto em chamar de corpo invisível. Elas, desde sempre, nos conectam a nossa ancestralidade e ao próprio teatro. Somos múltiplos, diversos e muitos outros nos constituem.

Não fizemos os quilombos sozinhos. Para que fizéssemos os quilombos, foi preciso trazer os nossos saberes de África, mas os povos indígenas daqui nos disseram que o que lá funcionava de um jeito, aqui funcionava de outro. Nessa confluência de saberes, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas. No dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter! (Santos, 2023, n.p)

Por tudo isso, temos que pedir licença para tocar no Ori, nos corpos de cada um de vocês. É essencial que a gente sempre peça licença.

Tenho certeza de que também sou afetada pela caminhada. Ao usar uma Máscara Anciã didática, ou mesmo a confeccionando, as pessoas contribuem e deixam suas marcas, e provavelmente outra pessoa virá pegá-las. Essa é a beleza das Máscaras Anciãs.

A criação da Máscara do Ancião caminha em direção oposta à máscara da *Commedia dell'Arte*, que já traz uma história, uma dramaturgia, cada uma com seus tipos cômicos. Aqui, não. Nós fazemos o caminho contrário, criamos um rosto e vamos aprimorando o corpo da máscara criada. É uma criação autoral, que nos remete assim ao início do surgimento dessas figuras e dos artistas *dell'arte*. Despertamos a intuição, a imaginação criadora.

Temos um jogo de Máscaras Anciãs pedagógicas, para a realização de uma aula quando não há tempo para a fase da confecção, onde se adequa o corpo a uma negociação com um rosto/máscara. No centro da roda, é colocado o jogo das máscaras criadas no processo do espetáculo *Reminiscor*. Todos, antes de escolherem a máscara, passam em torno delas e, sem ainda expor aos colegas, volta para o seu lugar na grande roda. Fazemos a dinâmica da escolha do tecido e da máscara, seguindo o rito já explicado. Em caso de alguém pegá-la antes, surge a que fala que, muitas vezes, aparece nas aulas de máscaras: “*Não é você que escolhe sua máscara, ela é que lhe escolhe*”. Aí entra a negociação e o que se você vai para o que chamo de “sua” máscara. É a sua revelação, porque às vezes aquilo que queremos não é exatamente o que precisamos. É bonito ver como esses corpos realmente se transformam.

A experiência no chão da sala, esse corpo sendo trabalhado para receber o sonho, a descrição da Jornada guiada, foi a maneira de conduzir uma jornada para dentro de si, e cada imagem possui pistas, são como cacos para construir uma jarra de barro. É uma escavação, um trabalho arqueológico.

Figura 55 PANKARARU - TORÉ (Cantos e Danças Sagradas Indígenas)



Fonte: *Youtube*, 2021.

Tomando como exemplo a experiência do coletivo Bicho Solto, torna-se ainda mais necessário que se diferencie o espaço entre o religioso e o rito teatral. As expressões mascaradas nascem desse lugar, em quase todas as culturas ocidentais e orientais. A expressão da máscara está profundamente ligada ao sagrado. Quando trazemos isso para o teatro, precisamos fazer essa passagem para a criação de um novo rito, um novo ritual, que não é religioso. É importante entender esse desmembramento e como se dá essa passagem. Penso que seja esse o caminho pedagógico para o reconhecimento desses lugares.

A abordagem da escrevivência no roteiro, inspirada pela mestra Conceição Evaristo, baseia-se no poder de fala das mulheres minorizadas.



Figura 94 Processo da Máscara do Ancião



Fonte: *Youtube*, 2023.

Episódio

Em junho de 2022, estive em Belém do Pará para participar do XII Congresso da ABRACE - Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Em Combu, uma das 42 ilhas que compõem o território da cidade, pude conhecer uma árvore, a sumaúma, de 60 metros. Uma árvore, centenária e sagrada para os Maias e para os nossos povos originários, me esperava com sua majestade ancestral.

Antes de partirmos, eu, Carmina e Eneila, não sabíamos ao certo o que nos esperava naquele encontro. Às margens do Guamá, logo ao chegar ao Terminal Hidroviário, comecei a sentir uma certa inquietação. Junto a uma mulher que pareceu me conhecer, um grupo de artistas professores aguardava a chegada da embarcação que nos levaria a Combu.

Aquela mulher me era muito, muito familiar. Nos olhávamos como se já estivéssemos muito próximas. Uma sensação de déjà-vu, que precede alguns encontros que travamos com pessoas que já conhecemos, mas fora de um contexto. Um elo perdido há 34 anos atrás.

– Sim! Julia Pascali!⁸⁵

– Sim! Cida Almeida!

Nos reconhecemos.

Júlia fez a preparação de atores do filme *Vera* (Youtube, 1986), de Sérgio Toledo, do qual participei e ela também. Ele é marca de um caminho de quando passei a admirá-la como profissional. Encantei-me com a sua presença logo ao vê-la no *set* de filmagem: uma jovem mulher, com gestos muito fortes e precisos, com um corpo adornado por adereços indígenas. Para mim, recém-chegada a São Paulo, primeiro trabalho profissional em cinema, tudo era de uma grande intensidade, e tornou-se um acontecimento que iria atravessar minhas escolhas durante a minha vida de artista e professora de teatro. E só pude entender isso depois desse encontro.

Figura 95 Cida Almeida em cena do filme *Vera*



Fonte: Youtube, 2024.

Ao entrar na embarcação que nos levaria até a ilha de Combu, percebi que estava cercada de colegas da época de formação na Escola de Arte Dramática, de outras pessoas que

⁸⁵ Julia Pascali, interatriz, performer, pesquisadora e doutora em Artes pelo Instituto de Artes da UNICAMP, Mestre pela Universidade Federal do Pará, foi professora da UFPA, da UNB, da UEG e da UFG, dedica-se, desde 1973, à arte da expressão cênica, privilegiando inclusão e diversidade, artes integradas e participativas.

foram se identificando a mim, por conhecerem o meu trabalho como professora de *palhaçaria* – Arte de Palhaçar – e de outros cruzos profissionais e pessoais.

Durante a travessia do rio, eu, uma mulher soteropolitana, mulher das águas salgadas, lancei uma pergunta ao Guamá: “*O que estava acontecendo naquele dia?*” E lhe pedi para o que fosse e me trouxesse o doce de sua sabedoria, para a minha vida constituída de seca e sal.

Júlia orientava aquele encontro de artistas-professores. Depois de uma conversa em roda, fizemos um aquecimento e partimos para conhecer a Sumaúma, para explorar e entregar nossos sentidos à sua sabedoria anciã. Foi nessa relação com o entorno da Sumaúma que encontrei no chão uma grande folha, quase seca, que me remeteu a uma máscara. Ela estava me oferecendo um presente, signifiquei, transformado de imediato em novo rosto a ocupar um lugar no sulco profundo de seu tronco.

O que vivi naquele dia foi como se eu estivesse começando uma nova espiral. Eu, durante 20 anos, vinha tecendo, com atuações, aulas e direções, uma maneira de confluir meus caminhos de aprendizado, de maneira a constituir uma ação pedagógica.

O que busco criar é a expressão artística multidisciplinar de um ser harmonioso e integrado ao momento presente, privilegiando inclusão e diversidade. Utilizando treinamentos orientais, procuro abordar a harmonia e a concentração que propiciam uma expressão espontânea e de profunda identidade com nossas raízes (Pascali, s.d).

Recebi de volta de Tempo uma aula magna, *in loco*, que sempre reproduzia para as minhas pessoas aprendizes: ali eu estava presente na encantaria, cravada e encarnada na árvore ancestral; com elas, as pessoas aprendizes, as deslocava de espaço por meio do onírico, para o tempo se reconfigurar e ressignificar. Tudo era encantaria, diriam os paraenses!

E assim, a velha Árvore Anciã, comigo no papel de sua guardiã, me revela e me reconecta com aquilo de que meus ossos são feitos: sertão, mar e travessias.

Figura 96A guardiã da Sumaúma



Fonte: Júlia Pascali, 2023.





TERCEIRO CADERNO
CORRELAÇÕES INTUITIVAS



Há muito tempo, em jornada além-mar, mais precisamente em Jerez de la Frontera, sul da Espanha, fomos surpreendidos, eu e meus companheiros de teatro, parceiros da Cia SP-Brasil, por um acontecimento muito parecido com uma passagem do texto *Teoria e prática do duende*, de García Lorca, que, para mim, expressa o que penso sobre a conquista aspirada no exercício da Máscara Ancestral:

Estava ali Eloísa, a quente aristocrata, rameira de Sevilla, descendente direta de Soledad Vargas, que em trinta não quis casar com um Rothschild porque não a igualava em sangue. Estavam ali os Floridas, que as pessoas crêem carneiros, mas que na realidade são sacerdotes milenares que continuam sacrificando touros a Gereão, e em um canto, o imponente dono de gado Don Pablo Murube, com ar de máscara cretense. Pastora Pavón terminou de cantar em meio ao silêncio. Só, e com sarcasmo, um homem pequenino, desses homenzinhos bailarinos que saem de súbito das garrafas de aguardente, disse com voz muito baixa: “Viva Paris!”, como se dissesse: “Aqui não nos importam as faculdades, nem a técnica, nem a maestria. Nos importa outra coisa.” Então A Menina dos Pentes levantou-se como uma louca, tronchada como uma carpideira medieval, e bebeu de um trago uma grande copo de cazalla como fogo, e sentou-se a cantar sem voz, sem alento, sem matizes, com a garganta abrasada, mas... com duende. Conseguiu matar toda a estrutura da canção para dar lugar a um duende furioso e abrasador, amigo de ventos carregados de areia, que fazia com que os ouvintes rasgassem suas roupas quase com o mesmo ritmo com que as rasgam os negros antilhanos do rito, agrupados perante a imagem de Santa Bárbara. A Menina dos Pentes teve que descarregar sua voz porque sabia que estava sendo escutada por gente estranha que não pedia formas, mas tutano de formas, música pura com o corpo exíguo para poder manter-se no ar. Teve que empobrecer em faculdades e em seguranças; quer dizer, teve que afastar a musa e ficar desamparada, para que seu duende viesse e se dignasse a lutar com os braços nus. E como cantou! Sua voz já não cantava, sua voz era um jorro de sangue dignificado por sua dor e por sua sinceridade, e se abria como uma mão de dez dedos pelos pés cravados, mas cheios de borrasca, de um Cristo de Juan de Juní. A chegada do duende pressupõe sempre uma transformação radical em todas as formas sobre velhos planos, dá sensações de frescor totalmente inéditas, com uma qualidade de rosa recém-criada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso. Em toda música árabe, dança, canção ou elegia, a chegada do duende é saudada com enérgicos “Alá, Alá!”, “Deus, Deus!”, tão próximos do “Olé!” dos touros que talvez seja o mesmo; e em todos os cantos do sul da Espanha (Lorca, 1962, n.p.).

O sentido do encantado, do encantamento, do encarnado que nos habita e se revela,

Todas as artes são capazes de duende, mas onde ele encontra maior campo, como é natural, é na música, na dança e na poesia falada, já que elas necessitam de um corpo vivo que interprete, porque são formas que nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato. Muitas vezes o duende do músico passa para o duende do intérprete, e outras vezes, quando o músico ou o poeta não são tais, o duende do intérprete, e isto é interessante, cria uma nova maravilha que tem na aparência, e nada mais, a forma mais autêntica. (Lorca, 1962, n.p.)



15 DÉCIMA QUARTA ESPIRAL – MÁSCARA ANCESTRAL

15.1 *NITU YE KINKULO KIAME*: MEU CORPO, MORADA DOS MEUS ANCESTRAIS.

Em *Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas*, Oswald Barroso escreve sobre o Reisado, mas que faz todo o sentido para descrever a Zambiapunga:

[...] Daí poder traduzir-se como uma caminhada, que tem um sentido, mas não uma rota determinada, pois pode mudar ao sabor dos ventos ou de outras circunstâncias, as mais diversas. Uma viagem que “vem do começo do mundo”, como dizem os brincantes, e que, como o mundo, não se sabe se em alguma época se acabe (Barroso, 2020, n.p.).

Episódio

Noite ainda. Vamos até a praça. Está quase vazia. Alguns jovens. Perguntamos onde é o cortejo. Eles falam que sai da sede do Zambiapunga. Explicam como chegar. Já tem um clima alterado no ar. Aquele grupo de jovens soltam uns gritos. Arruaça. É madrugada e estão na praça. A Igreja do Bonfim.

– *Victória!*

Chamam pela menina que estava falando comigo. Eu estava pegando o contato dela para conversarmos depois. Um possível depoimento sobre a festa. E segue ela e o grupo de amigos pulando e cantando.

– Êêê-ôô! Êêê-ôô!

Pegamos a rodagem. A estrada. E na escuridão vemos um monte de folhagem que se movimenta.

– Laurinha, você está vendo o que estou vendo?

– Sim!

Responde minha amiga e fiel escudeira nessa empreitada, Laura Salvatore, com uma voz que brilhava de felicidade e expectativa de tanto que lhe falei sobre a festa da Zambiapunga!

O farol do carro ilumina a máscara, uma figura completa, e gritamos de alegria!

– Enfim! Viva! Olha! Olha, Laurinha, quem está acompanhando a máscara é o Kaio⁸⁶, ele faz máscaras para a festa! Reconheço porque eu assisti um documentário em que várias vezes, em uma parte, ele ensina a confeccionar as máscaras!

Pela primeira vez, depois de 15 anos de expectativa para estar em campo e conhecer as Máscaras da Zambiapunga. Observando aquele vulto no meio da noite pensei: “essas máscaras são figuras, é toda uma composição!”

Foi então que percebemos já estar chegando na Sede da Zambiapunga de Nilo Peçanha, a 151 km de Salvador.

Na verdade, deveríamos estar em Taperoá, cidade a 7 km dali, que foi minha primeira referência de Máscara da Zambiapunga, para conhecer pessoalmente e entrevistar Mestre Deco. Ele, como mestre da tradição, e mestre da Zambiapunga de Taperoá, era a pessoa que poderia me falar daquela máscara que me hipnotizou e me levou até lá, mesmo só a conhecendo por imagens de um livro de fotografia de Aristides Alves⁸⁷. Infelizmente, naquele ano, a Zambiapunga de Taperoá não sairia, o que nos levou então para Nilo Peçanha, depois de ter tentado falar ao celular com mestre Deco para confirmar a informação. Nos foi ofertado o número por Jeanderllan Moreira, músico, professor e diretor da banda marcial da cidade, que estava na escola municipal Doutor Luiz Navarro de Brito, onde paramos para nos informar sobre a festa daquela madrugada do dia 1 de novembro de 2023.

⁸⁶ Kaio Cesar Lisboa Santos é fazedor de Máscaras e dá aulas também em Nilo Peçanha.

⁸⁷ Fotógrafo mineiro e residente em Salvador desde os anos 1960.

Figura 97 Sede do Grupo folclórico Zambiapunga de Nilo Peçanha/BA



Fonte: Laura Salvatore, s.d.

15.2 A ZAMBIAPUNGA DO BAIXO SUL DA BAHIA: COSTA DO DENDÊ

Eu e Laura Salvatore, fomos gentilmente recebidas por Claudio Mendes⁸⁸ na sede da Zambiapunga de Nilo Peçanha que, naquele ano, passou a ser um dia de festa oficial na cidade.

Um cortejo percorre as ruas da cidade de Nilo Peçanha, cerca de 6 km, em aproximadamente em 4 horas. Composto de tocadores de búzios, enxada, cuíca de couro de bode e tambores, ele é ativamente acompanhado pelos moradores e curiosos, vindos de outras terras, pulando, dançando e cantando uma espécie de grito de guerra em uníssono, que sugeria mais um instrumento da Zambiapunga: Êêêê-ô! Êêêê-ô! Êêêê-ô. Janelas se abrem ao passar daquele cortejo que insiste em permanecer vivo aos olhos dos menos fervorosos à sua existência.

⁸⁸ Claudio Mendes Oliveira é produtor cultural e diretor de comunicação e projetos do Zambiapunga.

Figura 56 Cortejo na entrada da cidade

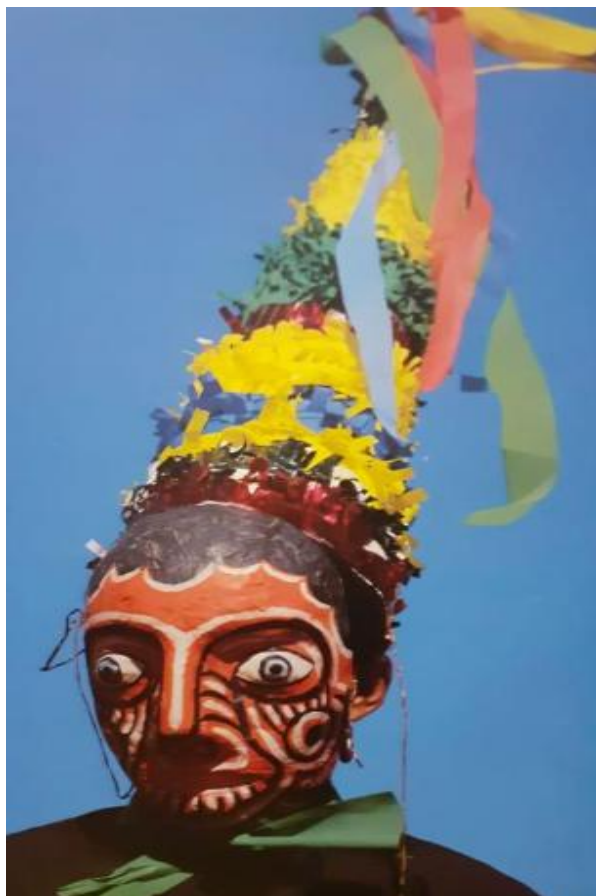


Fonte: Evandro Cavalcanti, 2024.

A Zambiapunga não é uma máscara. É um ritual, uma festa, um brinquedo. Definições dadas por alguns entrevistados, como Flávio e Arthur, tocadores e integrantes da Zambiapunga, que já confeccionaram as suas duas figuras principais e remanescentes, o Diabo e o Morcego.

Outras figuras, *máscaras assustadoras*, também seguem o cortejo. Resquícios de um tempo em que a brincadeira também era acompanhada pelos moradores que construíam suas máscaras e indumentárias para assustar o povo da cidade e não serem reconhecidos. Elas existem para espantar os maus espíritos e para que, no dia seguinte, 2 de novembro, Dia de Finados, possam receber os seus defuntos. Assustar é a palavra de ordem e, por isso, existem as máscaras que representam entidades horrendas, macabras, maus espíritos. São feitas para isso: Assustar, espantar!

Figura 57 Máscara da Zambiapunga



Fonte: Aristides Alves, 2000.

Após percorrer os quase 6 km em cortejo, saído da sede às 4 horas da madrugada, chegamos por volta das 8 horas para comer a feijoada, oferecida aos presentes na Sede, após a caminhada. Ainda incomodada por não ter conseguido falar com Mestre Deco, apesar de ter tentado inúmeras vezes pelo celular, perguntei ao Mestre Walmório Santos, liderança do grupo, se ele o conhecia. Ele deu risada chamando: “*Mestre! Mestre Deco! Venha aqui que tem uma pessoa que quer lhe conhecer!*” Surpresa com o inusitado, fui assim apresentada àquele que descobri ser o autor da máscara que me levou até lá.

15.3 MESTRE DECO E O CONHECIMENTO ANCESTRAL DO BAIXO SUL DA BAHIA.

São muitas as histórias que procedem da história do Zambiapunga (Martins, 1993). Histórias de uma resistência e reexistência, em sua proposta de criar para apresentar novos modos de vidas. Maria Camardelli, educadora, traz uma noção sobre a máscara, o

maskamento na Zambiapunga, e diz que “*Nzambi, Zambiapungo*, seria o Deus. O *mpungo*, a força vital, energia cósmica que incorporava nesses mascarados encantados. Esses mascarados encantados seriam os nossos mais antigos antepassados.”⁸⁹

Figura 58 Mestre Deco



Fonte: Mestre Deco, s.d.

⁸⁹ Da cidade de Nilo Peçanha.

Figura 59 Mestre Deco e os tocadores da Zambiapunga de Taperoá



Fonte: Trilha Patrimonial dos caretas e Zambiapungas, 2021.

Em trecho do documentário de Lula Oliveira, *Trilha Patrimonial dos caretas e Zambiapungas*, realizado pela Lei Aldir Blanc de 2021, Mestre Deco, fala que:

a Zambiapunga é um ato religioso que se apresenta no dia 1 de novembro, às 4 horas da manhã, com esse brilho, com essa roupa, indumentário colorido, com capacetes... Hoje tá todo mundo com máscara de pano, bonitinho, né? Mas de primeiro era de diabo, de morcego, era cobra alegórica, era muita coisa e aí metia medo mesmo, era pra você sair do lugar correndo de terror!

Figura 60 A Zambiapunga - pintura de Miguel Araújo



Fonte: Trilha Patrimonial dos caretas e Zambiapungas, 2021.

Uma outra história vem do Seu Miguel Ferreira de Araújo, pesquisador e artista visual, também extraída do mesmo documentário,

mas por que essas máscaras de terror? Por quê? Porque os senhores de engenho pegava o nêgo fugido e jogava nas fornalhas. Ora, a pessoa queimada como não transforma a dor na hora da morte? Então eles faziam aquelas máscaras de terror para os filhos dos senhores de engenho ficarem com medo.

Já Taata⁹⁰ Luangomina, do terreiro Nzo Luango, nos concede mais uma camada dessa manifestação, quando fala que *“a Zambiapunga é mais do que um folguedo folclórico, é uma forma de vivenciar um espaço de terreiro. O Zambiapunga nasce nos terreiros de Candomblé. Assim como a capoeira são manifestações de Quilombo.*

A tradição se refaz a todo tempo. Às manifestações populares vão sendo criadas outras tantas, e novas camadas num processo de resistência e reexistência.

O conceito de re-existência emerge no contexto latino-americano e seu uso se difundiu sobretudo em discussões acadêmicas, mas nasce ou se inspira no seio das lutas sociais [...] Propõe-se que re-existência e resistência são processos que se acumulam, se sobrepõem, incorporam, e renovam, dando novos sentidos à existência e ao espaço, e, portanto, muda as estratégias de territorialização, com base no passado/tradição, nas lutas/conflitos presentes e nas projeções/sonhos/imaginações (Hurtado, 2022, p.1).

Da entrevista de Mestre Deco, destaquei três histórias que apresento a seguir sob forma de parábolas, pois foi a melhor maneira de lhe ser fiel à sua sabedoria de mestre, e que *explicam sobre o povo e a tradição daquele lugar.*

15.3.1 A Tradição

Minha neta tem 10 anos. É cantora com 10 anos. Ela não gosta de canto negro. Ela não gosta do Candomblé, mas não é (o) gostar dela. Ela nasceu ali. Não adianta dizer que ela não vai lá, porque não gosta. Porque nasceu, né? Eu já vi tudo! Peguei ela na casa da minha filha com meus outros dois netos, já simbolizando que ela era a mãe menininha. Meu outro neto era o pai de santo e o outro com o vestido rodado junto com ela... então já viu, né? Ai eu: Que história é essa que não gosta? Você disse que não gosta, que tinha medo...diz que tem medo? Num quer ir pra lá? Daí num insisti muito, deixei prá lá. Na hora certa ela vai, vamos deixar prá lá. Ah! Pega logo a caixa! Não, não, não! Pega lá! Não quis muito, não é? Ficava... Não quer ir pra lá? Deixa! Deixa eu ir lá.

⁹⁰ Babalorixá, Pai de santo no Candomblé de Angola/Bantu.

Figura 61 Alvorada em Nilo



Fonte: Laura Salvatore, s.d.

15.3.2 Encarnar a Máscara

– *Eu ganhei uma máscara de Saubara (cidade do Recôncavo baiano). Duas máscaras. Saubara aqui na Bahia, perto de Santo Amaro. Deram de presente pra mim. Ficava lá num canto espiritano e no dia de minha função com o (trecho inaudível) um mudo, gago, achou de colocar a máscara, colocou e tentou tirar na hora! Ficou em pânico. Ele já era gago, mudo, já tem problema. Rapaz, e pra gente tirar essa máscara? A gente teve que pegar nós em duas, três, com tesoura, com a faca, porque ele tava em pânico. Daí eu tirei! Quando acaba, buf! Virou. Desmaiou. E depois não sabia onde tava. E a máscara tá lá, nem sei onde tá, porque no meio da bagunça a gente jogou ela pra longe. Mas vou pegar ela essa semana e deixar ela sensacional.*

15.3.4 Olhar de mestre

Todo dia ia lá (na sede da Zambiapunga, onde dava aula para as crianças) me pedir uma vaga. Você num está preparado. Eu já fui na sua escola e pela nota sua num tá chegando onde eu quero. A reclamação tá demais. Eu não está obedecendo. Ele se ajoelhou... era um menino assim de 10 anos mais ou menos... e disse: Mestre, eu quero assustar! Me bote só pra assustar! Daí eu fiz uma indumentária com corda de sisal, que a senhora não via o rosto dele, e esse menino parecia que estava... estava em transe... a senhora não aguentava parar aí de ver, de largar o que a senhora tava fazendo, pra ver o que ele tava fazendo no meio do jogo. Aquela coisa... parecia que tava...

Eu quero assustar! Entendeu? Caramba, né? Quando uma criança pede uma coisa dessa, chorando. O que você faz? Você pode fazer isso por ele... Foi um dos melhores alunos que eu tive. Foi crescendo, crescendo, crescendo... Entendeu o que está acontecendo?

Figura 104 Mestre Deco e o palhaço



Fonte: Youtube, 2021.

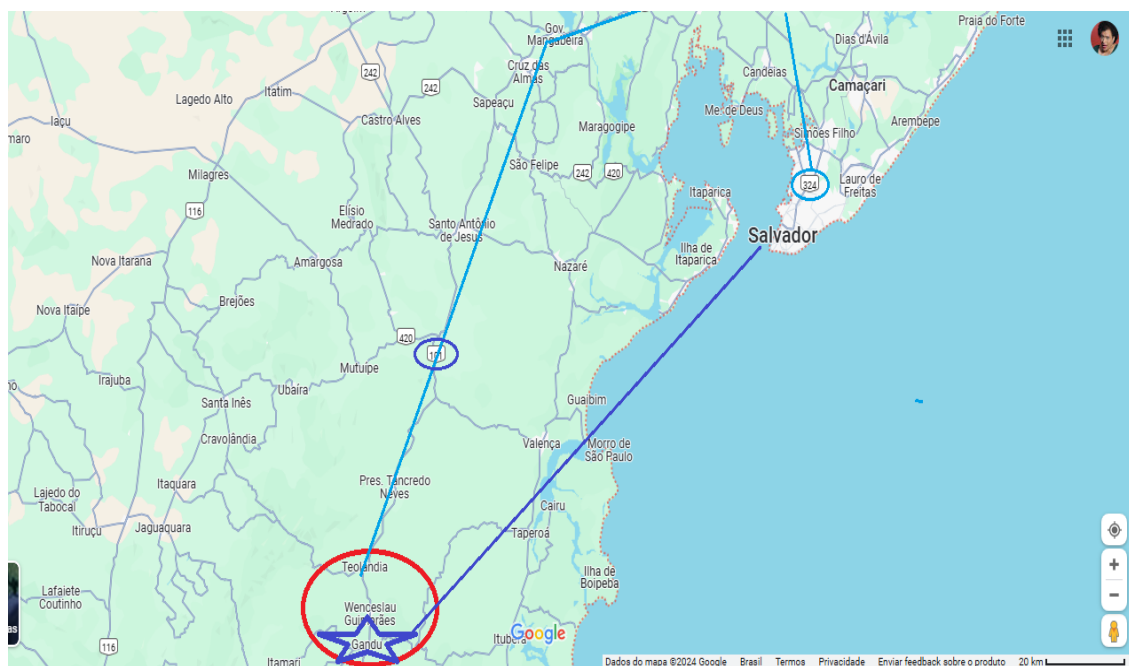
15.4 A VOLTA PARA CASA

Passei minha infância na cidade de Gandú, na Bahia. E assim foram as férias até os meus 17 anos, antes de ir para São Paulo.

Quando comecei a pesquisa sobre Zambiapunga, há mais de 10 anos, eu ainda não tinha percebido um detalhe fundamental: a cidade de Gandú, pertence à região chamada de Costa do Dendê. A distância entre Gandu e Taperoá (BA) é de 117 km. Em linha reta, a distância entre Gandu e Taperoá é de 47 km. E de Nilo Peçanha, está a cerca de 63 km e, em linha reta, 42 Km.

A informação estava lá no mapa, e eu não via, porque a minha referência para sair de Salvador para lá era pelo continente, e não pelo litoral. Meu imaginário, brincadeiras e festas estavam lá. A importância dessa informação? É o caminho de volta para casa, porque pude perceber o que foi, é me constitui. Uma longa caminhada e lugares em mim. Todo esse movimento faz parte do que chamo de *ostheografia* e, como diz Glissant, onde a noção de território extrapola o ambiente geográfico, físico e se torna um ambiente simbólico, criador de subjetividades que estão conectadas a ele. Uma viagem para dentro, como o tambor de couro de bode da Zambiapunga, feito do tronco de uma árvore que começa largo, ao cavar, e vai se aprofundando e se estreitando, para que se amplie o som que vai marcar as passadas dos tocadores e figuras mascaradas.

Figura 62 Mapa da Bahia e cidades vizinhas a Gandú/BA



Fonte: Google Maps, 2024.

15.5 COSMOVISÃO BANTU

Episódio

É o poente que observo, com uma amiga, no mar de dentro da praia de Amaralina.

Explico para ela o Cosmograma Bakongo, o *Dikenga*, como se fosse para mim uma representação gráfica e poética, a partir do que estávamos vendo à nossa frente: o Atlântico, um céu que tenuamente se destacava do mar pelas cores alaranjadas, entremeado pela linha do horizonte: *Kalunga*, a força vital.

– Tomando a linha do horizonte como Kalunga, vamos ficar observando quando acontecerá a passagem para Mpemba, o mundo mais profundo, espiritual! Observe porque dentro de poucos instantes tudo vai virar uma coisa só!

E pouco a pouco, o escuro do mar e o escuro da noite pareciam uma coisa só. Não havia luzes.

Naquele momento, tudo se encaminha de Luvemba para Musoni para as profundezas morte e concepção. O que virá a ser, estava acontecendo. Sendo curado. E tudo era uma coisa só. E o sol também brilha à noite. Um estado de encantamento. O que a Natureza manifesta era um silêncio inaudível a trabalhar para a nossa continuidade. A dicotomia tempo e espaço paralelo some quando some a linha do horizonte. Encarar o mundo como fruição, criação. A ideia do absoluto contra o impermanente.

Pensei no quanto somos míopes, como disse o Prof.º Dr. Eduardo de Oliveira: “*O que vemos é uma redução. É uma miopia do Plano Colonizador. O mundo tem que superar o plano cartesiano (Descartes), onde numa Vertical=tempo e horizontal=espaço.*”

Como poderia a Máscara do Diabo da Zambiapunga, com um palhaço na festa do bloco *Palhaços do Rio Vermelho*, em Salvador? No tambor de Mestre Deco?, onde se apresentam juntos no Carnaval?

Não existe o um, mas o nós. A experiência é Exúlica, ética. Aquilo que produz os sentidos do viver. Traz cores e frescor à nossa existência.



Figura Bloco de Carnaval Palhaços do Rio



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

15.6 CONVERSANDO SOBRE PERTENCIMENTO COM BELL HOOKS - NÓS EM NOSSA DIVERSIDADE

bell hooks me acompanhou, quando de volta à minha terra natal, Salvador, para a finalização desse trabalho, em seu livro *Pertencimento - uma cultura do lugar*. Conversava com ela como com uma velha amiga, uma conselheira, que me colocava ao seu lado, contando histórias que faziam todo o sentido para minha jornada.

[...] Seu mundo interior era ocupado por uma atividade criativa constante. Suas histórias ainda vivem em suas colchas. Se todas fossem reunidas e exibidas, revelariam uma cultura do lugar construída de maneira muito cuidadosa e cheia de imaginação (hooks, 2002, p. 200-201)

No décimo primeiro capítulo, juntando todas as peças, ela conta a história de sua avó Baba, de quem herdou uma relíquia feita de retalhos de roupas de sua irmã e suas tias: uma ponta de uma colcha de retalhos, na verdade, no modelo de uma estrela de Davi. Digo relíquia porque, como escreve à página 195 do livro, toma para quem ler essa dimensão, pois é seu tesouro: “levei esse pedaço de colcha em todas as minhas jornadas, embalando-o em fronhas de algodão [...] Não perdi nenhuma oportunidade de compartilhar esse tesouro com quem valorizasse...”

Sempre teve o desejo de fazer uma colcha a partir de seu tesouro, mas o medo de perdê-lo a impedia de entregá-lo a qualquer pessoa. Uma vizinha e amiga de Gee’s Bend, onde ela residia, onde a presença de artesãos do Kentucky é muito forte – conhecido por suas colchas de retalhos –, disse que sabia de uma pessoa que poderia fazer uma bela colcha de retalhos a partir daquele molde.

E foi à Dona Pauline que a amiga Alina Strand entregou o molde de retalhos da estrela de Davi. E a velha artesã fez uma linda colcha, cujo trabalho é assim descrito:

Senti a mais pura alegria no dia em que abri a colcha “estrela de Davi”, agora reformada, de Baba. Minha alma ficou tocada com esse encontro de duas grandes tecedoras, uma morta, outra viva, ambas com o conhecimento de como dar o sopro de vida a retalhos de tecido. [...] A colcha feita à mão era, por si só, uma obra de arte. Era como se cada ponta da estrela tivesse sido costurada com um olhar atento e cuidadoso. A colcha exigiu uma conversa entre a mulher morta e a mulher viva. (hooks, 2022, p. 197-198)

Foi então que me lembrei de minha avó paterna, Firmina Guimarães de Almeida. Vó Fimfim, costureira de ternos, e que também fazia colchas de retalhos. Aquela que eu, pequenina, ficava acompanhando a cantoria e ouvia histórias ao ruído da máquina de costura.

Assim como eu, bell hooks teve um irmão e cinco irmãs.

A cantoria de minha vó Fimfim se contrastava com o silêncio de minha avó materna, Nemésia Ferreira Simões, o que me despertou mais tarde querer saber do seu passado, para além da pensão da Leste, estrada de ferro de Senhor do Bonfim, no sertão baiano. Era como se ela não existisse em mim. E foi nessa busca que outros lugares se revelaram para mim, principalmente a de ser uma mulher preta. “Tudo que escrevi até hoje e o que ainda escrevo tem a influência particular da minha infância nas colinas do Kentucky e da adolescência na cidade (hooks, 2022, p. 203).



Figura 63 Artesãs de Gee's Bend



Fonte: Tom Pich, 2015.⁹¹

⁹¹ As colchas de Gee's Bend, ganhadoras do Prêmio NEA *National Heritage*, de 2015. Da esquerda para a direita: Loretta Pettway, Lucy Mingo e Mary Lee Bendolph (Pitch, 2013).



16 DÉCIMA QUINTA ESPIRAL: GRÁVIDA, PRENHE, QUE NEM UM SAMBURÁ!⁹²

São Paulo, 07 de novembro de 2024.

Prezado, Dario!

Essa é uma carta *post mortem*. Escrevo-lhe como quem acredita numa pedrinha jogada n'água de um rio que cria elipses a partir do seu centro de mergulho e se expandem no infinito vibrátil!

A Natureza é a mãe dos homens e oferece-lhe a oportunidade de reviver como folha, fruto, galho. Não é apenas catarse. Serve como garantia que não somos finitos. O ritual serve para repropor a presença do falecido na memória de uma coletividade. O homem e a mulher morrem - eles afirmam - morrem realmente só no momento em que a coletividade acaba por esquecê-los, quando deixa de contar histórias sobre eles. E para não se cair no esquecimento é preciso viver histórias dignas de serem contadas [...] Toca-me essa abordagem sobre a morte. E não casualmente nasce do teatro popular. Um teatro e uma cultura que sabem enfrentar com ironia desde o discurso das leis divinas até o livre arbítrio (Fo, 1999, p.330).

A transcrição acima é um trecho do *Manual Mínimo do Ator*, sobre uma manifestação de teatro, um *Mistério*, que lhe disseram ser anterior ao de Dioniso, que Fo assistiu em Zagreb.

Conjecturo que a vibração das suas ideias e seus feitos lhe mantém vivo na história de tantos, o que o torna imortal. Aliás, feito reconhecido ao ganhar o Prêmio Nobel de Literatura do ano de 1997. É assim que lhe sinto na minha vida de artista, educadora e pesquisadora: aquele que existirá sempre, porque gerou em mim um movimento capaz de alargar meus horizontes e um lugar no mundo, junto com Franca Rame, sua companheira, me oferecendo um conhecimento em palavras escritas, com quem pude traçar um verdadeiro diálogo durante meu tempo de aprendizado. O elã vital dessa pesquisa tem o *Manual Mínimo do Ator* por guia como condutor para meu aprendizado e sua posterior elaboração.

⁹² Cesto bojudo e de boca estreita, feito de cipó ou taquara, muito usado para carregar iscas e petrechos de pesca, e para recolher o pescado (Dicionário InfFormal, 2025).

Lembro-me do dia em que comecei, com o grupo de artistas do Clã em 2003, a estudar o livro. Tinha como propósito, a partir da leitura e análise dos capítulos, o estímulo para a criação e apresentação de cenas com base nas discussões do grupo de estudos. Líamos, discutimos, criávamos e apresentávamos *cenas conceito*, como foi batizado o tencionado. Essa foi a base para que, mais tarde, surgisse o trabalho de escrita dramatúrgica coletiva. No capítulo *EIS AÍ, RISONHO, O MAIO*, terceira jornada, você escreve que deseje

discutir novamente e com brevidade, a questão do ator que, para reencontrar suas raízes culturais, deve retornar às origens e que tem consciência de que, hoje em dia, é difícil realizar essa conexão e resgatar a carga cultural de origem. E esse é o intento do meu trabalho, principalmente por estar mesmo estando de acordo quanto ao nivelamento e ao achatamento gerais determinados pela cultura de massa, como prossegue no parágrafo (Fo, 1999, p. 183).

E foi acreditando em suas ideias, e na minha intuição, que adentrei cada vez mais para reencontrar as tais origens, raízes culturais que, em minhas aulas direções e pesquisa, fui montando como um quebra-cabeças. Nosso teatro é a trincheira e resistência da humanidade. A necessidade de contar e ouvir histórias em volta de uma fogueira, ou de uma mesa, ou mesmo sob a sombra de uma árvore, evoca a necessidade da *presentificação*. Creio que somos ainda mantenedores dessa essência.

A cultura é um mosaico de vozes e perspectivas, em constante transformação e diálogo, como podemos constatar na obra de Bakhtin. Por tudo isso, penso que carrego em mim um imaginário riquíssimo, uma coleção de imagens impregnadas em meus ossos desde remotos tempos. Com a psicanálise, aprendi a pensar meus pensamentos, significá-los, representá-los e, com esse pensamento analítico, a não fugir *do aqui e agora*, aceitando a impermanência e pondo em movimento uma pedagogia para a pessoa artista, consciente dessa importância para a constituição de um repertório onde sua autoescrita seja importante para o reconhecimento da sua função e papel numa coletividade.

Entendo a crítica, no final da quarta jornada do *Manual*, à pedagogia do Lecoq, que, segundo escreve, “privilegia-se o discurso técnico em detrimento de qualquer outro e que o aprendizado servil das técnicas é perigoso se antes não decidimos o contexto moral no qual vamos empregá-las.” É o que costumo chamar de corpo sem carne, sem sangue, sem alma! Pois para mim, quando ensinamos apenas a ler a geometria das máscaras, fazendo a correlação direta de significados das formas e linhas, não conversamos com o que considero mais importante nessa alfabetização: a intuição, a descoberta, a percepção, e a comunicação. Criar sentidos e não reproduzir as formas. Corremos o risco de estarmos criando analfabetos funcionais!

Fazendo uma analogia com o circo, a Arte de Palhaçar é o improviso, e a arte do trapezista é a precisão. Ambas têm uma técnica específica em que uma, a da pessoa palhaça, está conectada com a identificação pelo humano, o fracasso; a da pessoa artista trapezista, pela divindade, o espetacular. Minha aposta foi estabelecer uma relação entre criador e criatura e, nesse diálogo, ir construindo um caminho de aprendizagem atoral e libertadora. E então, como você descreve sobre Lecoq, “*o mergulho para dentro de si mesmos em busca de uma identidade expressiva*”; com o aporte das máscaras, mas como sair desse imbróglio do autocentramento e o esvaziamento de sentidos?

Comungo com o pensador Muniz Sodré (2017), pensando *fora da cabeça*: ter as máscaras como essa possibilidade para a criação de diálogo, colaborando para a percepção que entre o rosto deste artista e a máscara tem o respiro, o hálito, o *bafo*, um pensamento em seguida crítico e a ser elaborado. É o que proponho. Ver as máscaras agregadas ao seu sentido coletivo, que é a expressão de culturas. Como um papiro palimpsesto: ir tirando as camadas até encontrar o original, processo de raspagem num itinerário que resulta a coletividade.

Primeiramente, de maneira intuitiva, fui escolhendo os capítulos das jornadas e, depois, fui percebendo que criei uma maneira de lê-lo. Encontrei nas jornadas a compreensão e o fazer metodológico para se estabelecer uma pedagogia para a formação do intérprete popular, dentro de uma visão ontológica circular e epistemológica espiralar, que se mostrava cada vez mais arqueológica e autoetnográfico.

Uma visão ontológica circular sugere que a existência e a realidade são vistas como algo contínuo e interconectado, sem um começo ou fim definidos. Em outras palavras, tudo está interligado e influencia-se mutuamente de maneira cíclica. A epistemologia espiralar, por sua vez, trata do conhecimento como um processo que se desenvolve em espirais, em que cada nova camada de compreensão é construída sobre as anteriores. Isso implica que o aprendizado e a compreensão não seguem uma linha reta, mas sim uma trajetória que revisita e amplia conhecimentos passados.

Essas abordagens arqueológicas e auto-etnográficas indicam um método de investigação que busca desenterrar e examinar camadas profundas da história e da cultura (Arqueologia), ao mesmo tempo em que se concentra na autorreflexão e na análise das próprias experiências e identidade (autoetnografia).

Juntas, essas perspectivas fornecem um quadro complexo e dinâmico para entender a realidade e o conhecimento, reconhecendo a influência do contexto histórico e cultural, além da importância da autorreflexão no processo de ensino-aprendizagem da Arte Teatral.

Passei a trabalhar com analogias, traçando paralelos numa leitura crítica da obra. Constituir esse caminho demandou mais de duas décadas de prática em salas de aulas e ensaios; de uma conversa frequente com você, Lecoq, e mais tarde presencialmente com Donato Sartori, Paola Fiizi e suas máscaras. Diálogos acompanhados pela leitura de pensadores, poetas e escritores, a quem chamo também de guias, como Bakhtin, Henri Bergson, Conceição Evaristo, Deleuze, Bunseki Fu Kiau, Leda Maria Martins, bell hooks, Edouard Glissant, Makota Valdina. Dessa azáfama, emerge a *Osteografia*, e minha parecença, que se organiza na *Osteopedagogia* e seus principais termos, conceitos, exercícios e atividades: *Exterpretação*; *Fabulador*; *Extérprete Popular*; os *Seminários Criativos*; a *Máscara da Infância*, a *Máscara do Ancião*, os *12 trabalhos do fabulador* ou os *12 trabalhos para fabular*, as *lendas originárias*.

Minha curiosidade foi nutrida, verticalizada e conduzida para o labor arqueológico. Com as Máscaras da Infância, do Nariz Vermelho e Anciã, pude reconhecer o caminho e o simulacro do testemunho humano em sua passagem pela terra, em resquícios, pistas, fósseis que se armazenam em nosso osso: testemunho da nossa passagem pela terra e indicador de histórias que nossa espécie tem para contar. E todos esses anos caminhei na direção de contar e ouvir essas histórias.

O uso das Máscaras do Nariz Vermelho, Infância e Anciã provoca e estabelece a comunicação entre a pessoa artista e a figura em criação. Elas propiciam as experiências e a compreensão das etapas do processo criativo. A valorização do processo criativo como metodologia para estimular a imaginação criativa, possibilitando sair fora da caixinha, permite que a pessoa experimente, sinta e reflita sobre o que está vivenciando, tendo como foco de prática propiciar a compreensão da ação da *intuição* como substância, rudimento primordial da prática atoral, pertencimento e empoderamento sociocultural. Costumo dizer que entre a máscara e quem a usa existe o bafo! Para nos lembrar que existe uma distância necessária a uma leitura analítica e crítica de sua própria criação. À essa tomada de consciência, nomeiei de *Exterpretação*.

16.1 RETALHO EM CASSA

Entre a máscara da cara e a quentura do respiro não se tem lá muita coisa Só o que para mim de mim é meu mesmo O aprisionado da palavra na cabeça que não se deve livrar A minha língua a minha boca a minha cara da máscara ninguém vê Nem deve mesmo existir-se debaixo de tão bela alheia carapaça Entre a máscara da cara e a quentura do respiro só mesmo a vontade de um espelho retroverso a transparecer o que para mim de mim é meu mesmo Entre minha máscara e minha cara só mesmo o espaço oco do entre. (Valverde, s.d.)

Num feito, ao realizar uma vivência de três dias na cidade de Pindamonhangaba, uma integrante do grupo, a artista e educadora Laila Gama, fez uma reflexão interessante, comunicando ao coletivo presente: *é como se fosse uma alfabetização para nosso ofício!*

Adorei essa metáfora com o processo de alfabetização. Me sinto assim, maieuticamente sempre muito envolvida e tocada por cada descoberta, reflexão e interpretação dos meus alunos. Como minha formação inicial é no magistério, lecionei no chão da sala para crianças na faixa etária dos quatro aos seis, sete anos, durante o período inicial da minha carreira como profissional na área da arte educação.

Sabe que, de fato, essa experiência com crianças foi de suma importância para o que viria a me tornar como artista e professora? Quantos paralelos e analogias não faço com o estado do palhaçar, pondo o brincar como fundamento principal para a metodologia que venho praticando. A Arte e a Educação sempre foram o fim e o devir da minha constituição como profissional.

Encontrei nos brincantes da cultura popular brasileira a valia da *Ostheografia*, pois nesse processo de auto escavação, de cavucagem, de raspagem, tornando-se dela, o lastro. Escolhi a palavra *lastro* porque ela carrega dois significados que trazem consigo imagens preciosas, que muito bem ilustram a finalidade do processo *ostheográfico*: *Peso colocado no porão de um navio para que ele se equilibre na água; Areia que vai na barquinha do aeróstato e é expelida na subida do balão*. As imagens! Sim, provocadoras de movimento, ação!

Brincador é o aprendente da Arte de Palhaçar, da *Ostheopedagogia*.

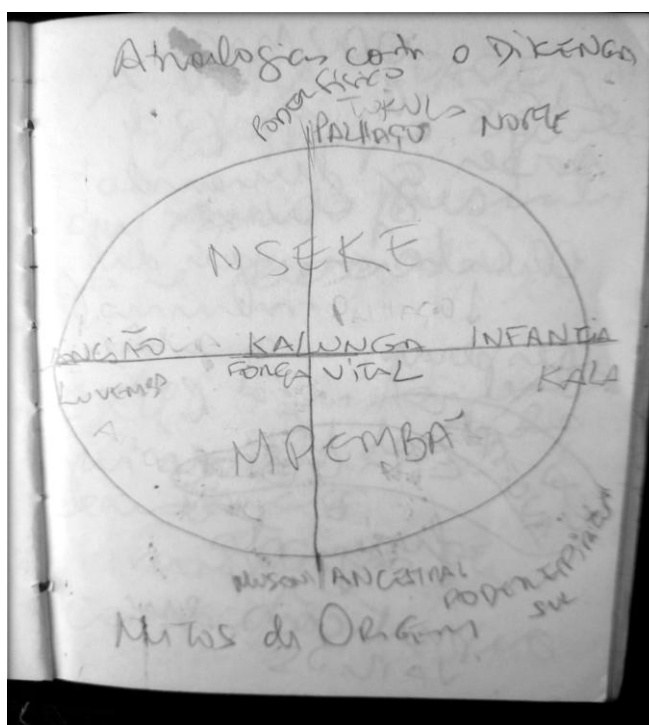
A *Ostheopedagogia*, por sua vez, se vale de alguns princípios com relação ao elemento *Tempo*: memória, presença e devir. Esses estão associados às Máscaras da Infância, Nariz Vermelho, Ancião, sucessivamente, e também à Máscara Ancestral, que trabalha a noção de coletividade, de brinquedo, e de uma estética própria das máscaras dentro da cultura popular. A Máscara do Ancestral é a que nos liga a uma ideia de tempo circular e espiralar. Essas quatro máscaras irão conduzir os brincadores a um percurso autoetnográfico, proporcionando *insights* valiosos que os enriquecem tanto no desenvolvimento pessoal – empoderamento e posicionamento ético – quanto no profissional, na construção de um repertório. Ao integrar experiências individuais com contextos culturais amplos, a pessoa artista pode criar performances mais autênticas, próprias, e de caráter autoral.

Mikhail Bakhtin se usa da imagem metafórica de círculo para representar a repetição de renovação constante das ideias que circulam, se transformam e se enriquecem ao serem retomadas em novos diálogos. Representa a natureza dialógica da linguagem e da cultura, ligada à ideia de interconexão.

Essa ideia se contrapõe à ideia linear de tempo, em que os eventos se seguem em uma sequência contínua e irreversível, como em Bergson. Esse filósofo concebe o tempo como duração, um fluxo contínuo e indivisível da consciência. A duração não se confunde com o tempo cronológico, mas é uma experiência interna e subjetiva que se desdobra em uma multiplicidade de nuances e tonalidades. Para Bergson, a intuição é o método adequado para apreender a duração, pois ela nos permite entrar em contato direto com a realidade fluida e viva. Na obra de Bakhtin, a história não é uma linha reta, mas um processo dialógico e multifacetado. O tempo, assim como a linguagem, é permeado por diálogos, intertextualidades.

O contato com a cosmovisão do povo Bantu-Kongo, através do filósofo Bansei Fu-Kiau, que me foi apresentado pelos Professores Doutores Tiganá Santana, pela tradução do *Livro sem nome*, do autor e de Eduardo Oliveira, me proporcionou o movimento de deslocamento de uma visão hegemônica.

Figura 108 Manuscrito em caderno



Fonte: Elaborado pela autora, 2023.

Nesse ponto, deparei-me com questões historiográficas versus acontecimento, e como abordá-las sem estar marcada pela lógica linear de presente, passado e futuro, levando-me a conectar com o conceito e defesa da *intuição* como Método Filosófico, em Bergson. Seus argumentos me levaram a acreditar que a *intuição* não é apenas o método, mas também a

matéria prima do Teatro: *intuição* como método e *acontecimento*, tal como pensado por Deleuze, para poder perceber os fatos históricos como criador de subjetividades.

Deleuze explora amplamente o conceito de *acontecimento* em *Lógica do Sentido*, onde ele o define como um evento singular que vai além de um simples fato ou evento físico: “Um acontecimento é algo que traz uma diferença no mundo, carregando um significado e potencial transformador” (Deleuze, 2009, n.p). Ele enxerga o acontecimento como uma força criativa que mexe com as estruturas já existentes, abrindo novas possibilidades de pensamento e de ação. Ele destaca que os acontecimentos não são apenas resultados de causas anteriores, mas surgem como potenciais emergentes, com um caráter imprevisível e inovador. Para ele, o acontecimento é sempre algo novo, que se desdobra continuamente, impactando nossa percepção e compreensão da realidade. Assim, tanto as aulas que proponho têm um caráter de *acontecimento* – no sentido deleuziano do termo – quanto o processo com as máscaras, vistas em seu potencial criativo de acontecimentos motores de subjetividades. Não são marcos históricos, mas marcas de histórias vividas!

Penso que o tempo espiral oferece uma perspectiva mais dinâmica e abrangente sobre a experiência com o tempo, permitindo uma compreensão mais profunda de nós mesmos e do mundo ao nosso redor. Não nos sujeitando a um fim, mas aprendendo a lidar com a impermanência e nossa contribuição a cada repetição: *Reexistências*! Artistas como pessoas proponentes de novos modos de vida, ao mesmo tempo em que se *refazem* e releem seus acontecimentos.

O objetivo dessa metodologia é a formação de artistas que possam lidar com essa coisa viva, um transbordo da INTUIÇÃO e PRESENÇA. As Máscaras, por serem algo externo e reclamante da sua existência fictícia, nos preparam para esse estado de presença e para a compreensão do caminho para a efetivação do incorpóreo.

O tempo pensado em espiral oferece uma perspectiva mais dinâmica e abrangente, pois se desenrola continuamente, retornando a pontos já visitados, mas em um nível diferente, permitindo uma compreensão mais profunda da nossa criação. Eventos podem se repetir, mas nunca da mesma forma. A cada volta da espiral, a experiência é enriquecida por novas aprendizagens e perspectivas. Por isso, cabe aqui a perspectiva do *Acontecimento*, pois é ele que buscamos como fonte de significação, como fósseis, marcas, registros, cravados em nossos ossos.

Leda Maria Martins traz os conceitos de Performances do Tempo Espiralar e Oralitura, os quais carrego como experiência óssea, que derivam de extrações profundas de processos criativos tratados para uma pedagogia própria. Leda trouxe a compreensão do que eu estava

fazendo. Foi quando a minha *intuição* tomou corpo. Cada aula é uma aula. É um re-começo. Nesse momento, a artista pesquisadora toma forma e abraça um tempo em que presença, histórias e afetos, fluem continuamente ao encontro com o outro. A festa e a brincadeira se estabelecem. O espaço explode, transformando-se num terreiro de criações. Passado, presente e futuro estão interligados e se influenciam mutuamente. Para Leda Maria Martins, o corpo, em suas performances, é um lugar de memória, de ancestralidade e de resistência. Através das artes performáticas, o corpo re-ativa memórias coletivas e individuais.

A utopia para nós, hoje, é acumular, sem nenhuma exceção, todas as belezas, todas as tristezas e todos os valores do mundo. A utopia será um sentido agudo de uma poética da Relação, enquanto, no sentido tradicional, a utopia é uma poética da excelência e da normalidade (Glissant, 2010, p. 75-76).

Para mim, os conceitos de *memória*, *presença*, *devir* e *ancestralidade* comungam com a ideia de Tempo espiralar! Eles sugerem um movimento contínuo de aprendizado, transformação e retorno às origens, sempre enriquecido pelas experiências acumuladas. Ao voltar a um ponto, o faz enriquecido pelas experiências vividas ao longo da trajetória. Não é simplesmente um retorno a um ponto inicial, mas sim uma reconfiguração contínua. É um tempo que se curva, se dobra e se entrelaça, onde passado, presente e futuro se misturam e se transformam. O tempo espiral representa a ideia de que a vida é um processo contínuo de transformação e renovação. Essa perspectiva valoriza a ancestralidade, os saberes tradicionais e a sabedoria popular, elementos fundamentais para a construção de identidades coletivas mais autênticas e resistentes.

O corpo é o lugar onde o tempo se manifesta! E criar é habitar temporalidades múltiplas. Essa compreensão do tempo espiral e da circularidade nos permite *descolonizar* o tempo: questionar a linearidade e a progressão histórica como únicas formas de entender o tempo. Reconhecer a importância da *memória* e da *ancestralidade* para a construção de nossas identidades. Entender que existem múltiplas formas de perceber e experimentar o tempo. Em suma, é um convite para pensar o tempo de uma forma mais poética, mais sensível e mais conectada com a nossa própria história e com a História da Humanidade. Mas identidade, vista como em Glissant

não ancorar uma raiz única, exclusiva, em território soberano, senão convergência submarina de raízes ramificadas - raízes submarinas é descer, derivadas, não implantadas com um único mastro em um único limo, mas prolongadas em todas as direções de nosso universo por redes ramificadas. (Glissant, 2010, n.p.)

A noção de circularidade e tempo espiralar, em oposição à linearidade eurocêntrica, oferece uma perspectiva rica para compreender a construção de identidades coletivas no contexto da descolonização do conhecimento. O uso das máscaras pode ser uma ferramenta poderosa na formação de artistas e na construção de uma pedagogia anticolonial

Quiçá contra colonial – deixando-me contaminar pelas ideias Quilombolas do Mestre Nêgo Bispo –, pois a Máscara Ancestral me levou à aspiração de querer entender mais profundamente a manifestação de Zambiapunga e o desenvolvimento de procedimentos que tenha em si as ideias Caboclas e Quilombolas, caminho aberto inclusive a partir da Máscara da Criança, privilegiando a ecologia e bioética para a criação e sustentabilidade da comunidade do baixo sul da Bahia. Parafraseando agora o Mestre Ailton Krenak: o futuro é ancestral. E a saída possível é a Educação e a Arte.

Não fizemos os quilombos sozinhos. Para que fizéssemos os quilombos, foi preciso trazer os nossos saberes de África, mas os povos indígenas daqui nos disseram que o que lá funcionava de um jeito, aqui funcionava de outro. Nessa confluência de saberes, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas. No dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter! (Santos, 2023, p. 30).

Em minhas aulas, não ignoro o estado de presença. A festa e o brincar estão sempre presentes, numa relação que vai se afinando a cada dia com meus extérpretes, porque é viva, tem afeto, humor e sinceridade.

Ele a espera, poeticamente, quando percebe que o mundo-caos ou o Todo-Mundo poderá ser a teia do acontecimento relacional quando nos abirmos à nossa capacidade para perceber que tudo entra em relação, inclusive vivos e não vivos, palavra e paisagem (Glissant, 2021, n.p.).

Essa jornada pressupõe a relação e a consagração de uma cumplicidade relacional que nos levará fortalecidos para o continente, numa metáfora de travessias marítimas. Em *A barca aberta*⁹³, Edouard Glissant afirma: “Terra do além tornada terra em si. E aquela vela insuspeita [...] é irrigada pelo vento branco do abismo. E assim o desconhecido-absoluto, que era a projeção do abismo [...] no fim tornou-se conhecimento.” (Glissant, 2021, p. 32)

Para terminar essa carta, quero lhe dizer, Dario, que sempre desejei conhecê-lo. Sonhava poder conversarmos, em algum lugar à beira-mar, sobretudo que aqui lhe revelei. Dizer-lhe que

⁹³ Trata-se de uma história que começa na imensidão do mar e é marcada pelo imprevisível característico de uma travessia oceânica sob condições violentas: da ressignificação desse medo e do desconhecido fundadores resultarão novas formas de conhecimento, de estar e agir no mundo. In: Ana Kiffer e Edimilson Pereira (2021, p. 15-16) no prefácio da tradução do ensaio *Poética da Relação*.

conhecer seu pensamento, suas peças, e ler suas aulas e palestras no *Manual Mínimo*, vinte anos atrás, trouxe para mim o caminho do empoderamento.

No seu relato durante sua viagem à Cuba, às páginas 66 a 68 de *Quem não dançar não faz a revolução*, sobre o apagamento e silenciamento do povo Angolano, você nos fala sobre esse documentário em que as *lideranças buscaram reconstituir as ritualidades fundamentais*. No caso de preparar combatentes para a revolução, dizia respeito à preparação para a caça do Jaguar, com o objetivo de *encontrar chaves motivadoras da coragem e da própria identidade*. Confesso que foi a primeira vez que comecei a pensar na *gestualidade*, em nossos ritos e manifestações Populares, para a recuperação da autoestima, empoderamento e pertencimento daqueles que mais tarde viriam a trabalhar com Teatro, descortinando a sabedoria, a inventividade, e o poder de transformação existente na Cultura Popular.

Com os pés na areia, e olhando o mar que me levaria um pouco mais adiante da sua Itália e da sua cultura, prezado Mestre Dario, digo que ainda faz muito sentido tê-lo como interlocutor. Frente ao mar de Salvador, mar aberto de Imbassaí, onde, há vinte anos, em férias com meus filhos, uma mulher chamada Maria José Tiano, a Preta, nos contava sobre a Folia do Divino Espírito Santo, e sobre tantos outros festejos dali e de sua terra natal.

Ao pensar em toda essa jornada escrita em cadernos de anotações, dos tantos que acumulei durante anos como professora, redescubro a artista que sou, e que sem ela não existiria uma *Ostheografia* do caminho vivido e do pertencimento de um lugar que tenho em mim. Eis a minha volta pra casa.

Com admiração,
Cida Almeida.

P.S.: Envio-lhe fotos de Imbassaí e Nilo Peçanha. Um pouco das imagens que sempre terei cravadas em meu osso.

Figura 109 Amanhecer em Imbassaí



Fonte: Preta Tiano, 2025.

Figura 110 Máscaras/figuras do Cortejo da Zambiaunga



Fonte: Evandro Cavalcanti, 2024.

Figura Brincante da Zambiaunga no final do cortejo



Fonte: Evandro Cavalcanti, 2024.

Figura 64 Cida Almeida em *O pequeno Circo das Atrapahadas*, com a Cia Asfalto de Poesia



Fonte: Nirely Araújo (*in memoriam*), 2022.





REFERÊNCIAS

- AIDAR, L. Osho: Líder espiritual indiano. **Ebiografia**. 31 ago. 2022. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/osho/>. Acesso em: 19 fev. 2025.
- ALCOFORADO, Doralice. Literatura oral e popular. **Boitató**, Londrina, v. 3, p. 110–116, 2017. DOI: 10.5433/boitata.2008v3.e30952. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30952>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- ALMEIDA, Matheus; ALMEIDA, Lourenço. **Arte de Palhaçar** – Palhaço nos Rituais, Palhaço na Rua. 2021. 1 fotografia.
- ALMEIDA, Matheus; ALMEIDA, Lourenço. **Máscara Anciã Horutó**, de Alexandre Lindo. 2021. 1 fotografia.
- ALMEIDA, Matheus; ALMEIDA, Lourenço. **Máscara Anciã Sigmundo**, de Caio Franzolin. 2021. 1 fotografia.
- ALMEIDA, Matheus; ALMEIDA, Lourenço. **Meia Máscara Expressiva**, de Celso Suarana, processo *Reminiscor*. 2021. 1 fotografia.
- ALMEIDA, Matheus; ALMEIDA, Lourenço. **Máscara Expressiva Inteira** - Dona Anastácia - de Paula Praia. 2021. 1 fotografia.
- ALVES, Aristides. **Máscaras da Bahia**-Fotografias. Salvador: Bigraf/Fundação do Estado da Bahia/COPENE, 2000.
- ALVES, Aristides. **Máscara da Zambiapunga**. 2000. 1 fotografia.
- CANAL da Netflix. **AMARELO** - É Tudo Pra Ontem. Trailer oficial. 17 nov. 2020. 1 vídeo (1 min 49 s). Publicado pelo canal Netflix Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FQ9hCN0ZYSg>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- ALVES, Aristides. **Máscaras da Bahia**-Fotografias. Salvador: Bigraf/Fundação do Estado da Bahia/COPENE, 2000.
- ARAÚJO, Nirely. **Cida Almeida em O pequeno Circo das Atrapahadas**, com a Cia Asfalto de Poesia. 2022. 1 fotografia.
- BÂ, Amadou Hampatê *et al.* A tradição viva. In: **História Geral da África**. v. 1. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/345975/mod_forum/intro/hampate_ba_tradicao%20v iv a.pdf. Acesso em: 26 set. 2020.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1990.

BALDINI, Guido. **Palhaço, espetáculo Laços**. s/d. 1 fotografia.

BARBOSA, Ana Mae (Ed.). **Ensino da arte**: memória e história. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

BARBOSA, Nelma; PIMENTA, Scyla. **Baixo Sul da Bahia Território, Educação e Identidades**. Curitiba: Editora Appris, 2021.

BERGSON, Henri. **O Pensamento e o Movente**: Ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2001.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio da relação do corpo com o espírito. Tradução: Bento Prado Neto. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas**. São Paulo: Armazém da Cultura, 2020.

BATISTA, Calu. **Trupe em Trânsito e Pronto Sorrir**- Oficinas Máscara da Infância. 2024. 1 fotografia.

BATISTA, Calu. **Xang Lee e sua máscara de infância**. S.d. 1 fotografia.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BLOG Terreiros de Griôs. **Diário de um canto de Kalunga**: O mundo e os movimentos da Kalunga. Blog Revista eletrônica Oralidade, Arte, Cosmopercepções, Educação e Africanidades. Disponível em: <https://terreirodegriots.blogspot.com/2017/05/corpo-e-os-movimentos-da-kalunga.html> . Acesso em: 08 jun. 2025.

BOCHENSKI, J.M. **A Filosofia Contemporânea Ocidental**: Henri Bergson. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. Herder, São Paulo, 1968. Disponível em: <https://www.consciencia.org/bergsonbochenski.shtml> . Acesso em: 12 jun. 2025.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circo e teatro**: aproximações e conflitos. Sala Preta, v. 6, p. 9-19, 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Contra agosto**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 20, p. 87-92, 2013.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **O clown e a dramaturgia**. In: IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Anais. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Mendigos, Comerciantes e Artistas Profissionais**. Arte da Cena, v. 5, n. 2, 2019.

BORNHEIM, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1994.

BOSI, Eclea. **Sobre o tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUENO, André Paula. **Palhaços de cara preta: Pai Francisco e Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma no Boi, cavalo-marinho e folia de reis - MA, PE, MG**. 1 ed. São Paulo: Nankin/Edusp, 2014.

CANAL ANDRÉ COELHO. **SUÍTE do PESCADOR [por] Dorival Caymmy**. 14 dez. 2011. 1 vídeo (4 min 36 s). Publicado Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3zd0MJrSQxQ> Acesso em: 12 jun. 2025.

CANAL Cida Almeida. No caminho de Reminiscor. 15 ago. 2023. 1 vídeo (5 min 10 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dd9dznKYepQ>. Acesso em: 10 jun. 2025.

CANAL DICIONÁRIO Informal. **CLOWN**. 2024. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/clown/> . Acesso em: 11 jun. 2025.

CANAL DICCIONARIO InFORMAL. **RENOVAÇÃO**, 2024. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/sinonimos/renova%C3%A7%C3%A3o/> . Acesso em: 12 jun. 2025.

CANAL Dicionário online de Português. **ENCÔMIO**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/encomio-2/> . Acesso em: 12 jun. 2025.

CANAL Filmow. :

CANAL Os Reis Vagabundos – 40 anos. **Espetáculo Os Reis Vagabundos**. Disponível em: <https://www.facebook.com/381287465254166/photos/pb.100066770266819.-2207520000/381298091919770/?type=3> . Acesso em São Paulo, 13 jun.2012.

CANAL DICCIONARIO InFORMAL. **SAMBURÁS**, 2024. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/sambur%C3%A1s/> . Acesso em: 16 fev. 2025.

CANAL ITAÚ CULTURAL – **Trajetórias**: Leda Maria Martins. 4 fev. 2024. 1 vídeo (22 min 40 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y8T02-dasUc>. Acesso em: 10 jun. 2025

CANAL Itaú Cultural – **Trajetórias**: Nego Bispo. 20 fev. 2024. 1 vídeo (23 min 40 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tqt9BnrolFg>. Acesso em: 10 jun. 2025.

CANAL Mensagens da Terra. **PANKARARU - TORÉ** (Cantos e Danças Sagradas Indígenas). 21 jun. 2018. 1 vídeo (4 min 25 s). Publicado pelo canal Mensagens da Terra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ngpMHNP-XjA>. Acesso em: 10 jun. 2025.

CANAL Murro TV **UTOPIAS. #T3 – EP15: Cléia Plácido**. 18 jun. 2022. 1 vídeo (21 min 42 s). em: <https://www.youtube.com/watch?v=cVH6IpzYC90> . Acesso em: 12 jun. 2025.

CANAL Selvagem ciclo de estudos sobre a vida. **Memórias Ancestrais** [por] Ailton Krenak - **Todo mundo tem memória**. 5 jul. 2023. 1 vídeo (58 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9viDUshnYnw> . Acesso em: 12 jun. 2025.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem**: Palhaços no Brasil e no Mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos/Petrobrás, 2005.

CASTRO, Lili. **Palhaços**: Multiplicidade, performance e hibridismo. 1 ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

CAVALCANTI, Evandro. **Brincante da Zambiapunga no final do cortejo**. 2024. 1 fotografia.

CAVALCANTI, Evandro. **Cortejo na entrada da cidade**. 2024. 1 fotografia.

CAVALCANTI, Evandro. **Máscaras/figuras do Cortejo da Zambiapunga**. 2024. 1 fotografia.

CAVALCANTI, Kellison Lima. **Fundamentos da filosofia Ubuntu**: afroperspectivas e o humanismo africano. Revista Semiárido De Visu, Petrolina, v. 8, n. 2, p. 184-192, 2020.

CIOT, Yohana. **Cida Almeida no ato performático**: Eu, eu mesma e Dona Negron. 2016. 1 fotografia.

COELHO, Jonas Gonçalves. **Bergson**: intuição e método intuitivo. Trans/Form/Ação, v. 21, p. 151-164, 1999.

COSTA, Sabino da; DUARTE, Rudson Marcello. **O corpo-máscara e a construção do cômico**. Rebento, São Paulo, n. 7, p. 176-190, dez. 2017.

CUPPONE, Roberto. **Io, la maschera e me**. Rebento, São Paulo, n. 7, p. 160-175, dez. 2017.

DECO, Mestre. **Mestre Deco**. S.d. 1 fotografia. Acervo particular.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz R. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. v.3 e v.5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 109-141.
EACARIZ, Elena Pereira Carrera. **Revista da ABEM**, v. 1, n. 1. Associação dos Professores de Educação Musical da BAHIA-SALVADOR-BAHIA., 1992.

SILVA, Tayná Maria Santiago da. **Fanzini**. 21 abr. 2024. Disponível em:
<https://www.instagram.com/reel/C6C8ab8NVD4/?igsh=MXByNWdzdW8zanc2bQ%3D%3D>
Acesso em: 11 jun. 2025.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno, arquétipos e repetição**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1981.

EVARISTO, Conceição. **Conceição Evaristo fala sobre vaga na Academia Brasileira de Letras. [Entrevista cedida a] Ana Paula Acauan**. Revista PUCRS, s.d. Disponível em:
<https://www.pucrs.br/revista/esse-lugar-tambem-e-nosso/> Acesso em: 12 jun.2025.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Scripta, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Tradução: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) **Brasil Afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIXE, Guy. **O Clown no Ensino de Jacques Lecoq**. Tradução: Clóvis D. Massa. Revista Cena, Porto Alegre, n. 24, p. 37- 45, jan./abr. 2018. Disponível em:
<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/77554> . Acesso em: 26 set. 2022.

FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na civilização**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2011.

FU-KIAU, Kimbwandende B. **A visão bântu kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução: Valdina O. Pinto. 2015. Disponível em: <https://estahorareall.files.wordpress.com/2015/07/dr-bunseki-fu-kiau-a-visc3a3o-bantu-kongo-da-sacralidade-do-mundo-natural.pdf> . Acesso em: 12 jun. 2025.

FUSARO, Márcia. Teatro, tecnologias e educação em perceptos e afectos inovadores. **Ouvirouer**. Uberlândia, v. 17 n. 2, p. 257-268, jul./dez. 2021.

GIL, Gilberto. **Brilho da ciência e da cultura vai nos tirar da escuridão**. Folha de São Paulo. São Paulo, 25 jun. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/06/brilho-da-ciencia-e-da-cultura-vai-nos-tirar-da-escuridao-diz-gil.shtml> . Acesso em 12 jun.2025.

GOOGLE MAPS. **Mapa da Bahia e cidades vizinhas a Gandú/BA. 2024**. Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Gandu,+BA,+45450-000/@-13.7466057,-39.4955351,14.47z/data=!4m6!3m5!1s0x73f19f09245b73d:0xf09c44f37fbdb50!8m2!3d-13.7453289!4d39.4861642!16s%2Fg%2F11bxcg09qxy?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDYxMC4xIKXMDSoASAFQAw%3D%3D . Acesso em: 12 jun. 2025.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard; JORGE, Eduardo; VIEIRA, Marcela. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, v. 2, n .1, p. 223-244, 1984.

HENRIQUE, Gustavo. **Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias**. 2024. 1 fotografia.

HENRIQUE, Gustavo. **Oficina com o grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias**. 2024. 1 fotografia.

HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HURTADO, L. M.; PORTO-GONÇALVES, C. W. **Resistir y re-existir**. GEOgraphia, v. 24, n. 53, 22, 2022.

IGIELKA, Michel. **Caio Franzolin, em *Reminiscor***. 2014. 1 fotografia.

IGIELKA, Michel. **Caio Marinho, Paula Praia e Gabriel Kuster em *Cobertas D'Alma - A fábula de Reminiscor***. 2014. 1 fotografia.

IGIELKA, Michel. **Júlia Pires, Paula Praia e Juliana Oliveira, em *Reminiscor***. 2014. 1 fotografia.

IGIELKA, Michel. **Máscara de Josué, por Caio Marinho**. 2014. 1 fotografia.

IGIELKA, Michel. **Paula Praia, em *Reminiscor***. 2014. 1 fotografia.

CANAL Ely Camargo - Topic. **INCELÊNCIAS** (Cantigas de Velório). 8 nov. 2017. 1 vídeo (4 min 6 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aJUZef_9ykI. Acesso em: 12 jun. 2025.

KEISERMAN, Nara Waldemar. **Caminho pedagógico para a formação do ator narrador**. Tese (Doutorado em Teatro), Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004.

KOHAN, Walter Omar. **Visões de filosofia: infância**. Alea: Estudos Neolatinos, v. 17, p. 216-226, 2015.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um Xamã Yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOUDELA, Ingrid. **Pedagogia do Teatro**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. Disponível em <http://portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf> Acesso em: 20 fev. 2025.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LECOQ, Jacques. **Il Corpo Poetico**, un insegnamento dela creazione teatrale. Tradução: Renata Mangano. Milano: Ubulibri, 2000.

VINÍCIUS, Chico. **Les Tartufos 1**: 2 maio 2018. 1 vídeo (28 min 32 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p9sDg42KiXs>. Acesso em: 10 jun. 2025.

LIMA, Luiz Tenório Oliveira. **O corpo na psicanálise: sua especificidade do ponto de vista da história das ideias**. Revista Brasileira de Psicanálise, v. 50, n. 2, p. 15-29, 2016.

LIMA, Venício A. de. **Paulo Freire: a prática da liberdade para além da alfabetização**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

LIMULJA, H. **O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2021.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e identidade negra**. 4 ed. São Paulo: Editora Autêntica/Coleção Cultura Negra e Identidades, 2021.

LORCA, Federico García. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1962.

MACHADO, Adilbênia Freire. **ODUS: Filosofia Africana para uma metodologia afrorreferenciada**. Voluntas: Revista Internacional de Filosofia de Santa Maria, v.10, p. 3-25, 2019.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer na Cidade**. 3 ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Unesp, 2003.

MARTINS, João Vicente. **Crenças , Adivinhação e Medicina Tradicionais dos Tutchokwe do Nordeste de Angola**. Lisboa: Edição do Inst. de Inv. Científica. 1993. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090415080923/http://diamang.com/diamang/Lunda/historia/nzambi.htm#1> Acesso em: 10 jun. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva/Edições Mazza, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Corpo Espiral**: Poéticas do corpo tela. 1ed. Rio de Janeiro: Cobongó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura**: Corpo, lugar da Memória. Letras, n. 26, p. 63–81, 2003.

MELO, Sérgio Nunes. **A abordagem atorial de Lecoq**: um vocabulário completo e universal para todos os idiomas performativos. Mimus–Revista online de mímica e teatro físico, p. 29–40, 2012.

MELETINSKI, E.M. **Os Arquétipos literários**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavalieri. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONTEIRO, Geovana da Paz. **A medida do tempo**: intuição e inteligência em Bergson. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Tradução: António José Massano e Manuel Palmeirim. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.

NETO, José Olegário. **Poleiro - Aula de Palhaçar no Curso de Licenciatura em Teatro/Instituto de Artes da UNESP**, s.d. 1 fotografia.

NETO, José Olegário. **Quintal - Aula de Palhaçar no Curso de Licenciatura em Teatro/Instituto de Artes da UNESP**, s.d. 1 fotografia.

NETO, José Olegário. **Terreiro - Aula de Palhaçar no Curso de Licenciatura em Teatro/Instituto de Artes da UNESP**, s.d. 1 fotografia.

OLIVEIRA, Eduardo Davi. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente no Brasil. 2 ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo Davi. **Filosofia da Ancestralidade**: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza 2005.

OLIVEIRA, Eduardo, RUFINO, Luiz e SANTANA, Tiganá. **Mesa de abertura Caminhos sobre caminhos: epistemologias das encruzilhadas**. 2020. Congresso Internacional Yoribantu - <https://www.youtube.com/watch?v=1Wki3SL-2hw> Acesso em: 15 set. 2022.

PAPO, Sofia. **Aula de Meditação Dinâmica**. 2016. 1 fotografia. Acervo Sofia Papo.

PASCALI, Júlia. **A guardiã da Sumaúma**. 2023. 1 fotografia.

PASCALI, Júlia. **Sincronicidade e expressão**. In: Sincronicidade e expressão. S.d. Disponível em: <https://sincronicidadexpressao.com.br/>. Acesso em: 10 jun.2025.

PETIT, Sandra Haydée; CRUZ, Norval Batista. **Arkhé: corpo, simbologia e ancestralidade como canais de ensinamento na educação**. Reunião anual da ANPED, v. 31, 2008.

PICH, Tom. **Artesãs de Gee's Bend**. 4 mar. 2013. 39 slides. Slideshare. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/gees-bend-quilts-ppt-16939341/16939341> . Acesso em: 12 jun. 2025.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PUC CETTI, Ricardo. **O clown através da máscara: uma descrição metodológica**. Revista do Lume, p. 83-91. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/download/194/185> . Acesso em: 29 set. 2022.

RODRIGUEZ, Victor Gabriel. **O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico**. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2012.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; MUNIZ, Mariana de Lima. **Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251–261, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014251> Acesso em: 20 fev. 2025.

RIBEIRO, Eduardo. **Bergson e a intuição como método na filosofia**. Kinesis. V. 5, n. 09, p. 94-108, 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain Françoise *et al.* Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Sérgio. **O que a presepada tem a ver com o presépio**. Má qualidade do espetáculo oferecido nos presépios vivos pode estar na origem desse brasileirismo pejorativo. Veja, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/o-que-a-presepada-tem-a-ver-com-o-presepio/> . Acesso em: 10 jun. 2025.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial/ MV Serviços e Editora, 2019.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As Origens do Circo no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

SALVATORE, Laura. **Alvorada em Nilo.** S.d. 1 fotografia.

SALVATORE, Laura. **Sede do Grupo folclórico Zambiapunga de Nilo Peçanha/BA.** S.d. 1 fotografia.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRMAMA, 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências.** 16 ed. Porto: B.Sousa Santos e Edições Afrontamento, 2010.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade:** uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: Edufba, 2002.

SANTOS, Ivanildo L. Piccoli. **Os Palhaços nas Manifestações Populares Brasileiras:** Bumba-me-boi, Cavalo-Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual Paulista, UNESP, São Paulo, 2008.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte.** Pàde, Àsèsè e o culto Ègum na Bahia. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

SANTOS, Leslie Revely. **A Pedagogia das Máscaras por Francesco Zigrino:** uma influência no teatro de São Paulo nos anos 80. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual Paulista, UNESP, São Paulo, 2007.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

EACARIZ, Elena Pereira Carrera. **Revista da ABEM, v. 1, n. 1.** Associação dos Professores de Educação Musical da BAHIA-SALVADOR-BAHIA, 1992.

SILVA, Pedro Henrique Souza da. **Entre a mensagem e a comunicação:** A “oralitura” de Mãe Beata de Yemonjá. Literafo. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafo/> . Acesso em: 10 jun.2025.

SILVA, Renato Mendes de Azevedo. **O Dito e o não dito Do sobre O Maldito Teatro Anarquista:** uma pedagogia libertária do Teatro Social operário em território brasileiro. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2022.

SILVA, Rick. **Personagem Palha, espetáculo Bisbiglio.** 2013. 1 fotografia.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a cidade:** a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

TEIXEIRA, Anísio. **Filosofia e educação**. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. Rio de Janeiro, v.32, n.75, p.14-27, jul./set. 1959.

TEIXEIRA, Evandro Luís. **A fenomenologia da máscara neutra**. Urdimento. Rio de Janeiro, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020.

TESSARI, Roberto. **Commedia dell'Arte e ciarlataneria**: inter-relazioni e interferenze. Rebento, v. 7 - p. 297-328, São Paulo, 2017.

TESSARI, Roberto. **Para uma contra história do espetáculo moderno** - primeiras notas sobre o Teatro dos ciarlatani (charlatões). Tradução: Ivanildo Piccoli. Concept, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 4-14, 2017.

TIANO, Preta. **Amanhecer em Imbassaí**. 2025. 1 fotografia.

TIERRA, Pedro. **A estrela imperfeita**. 2 ed. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2021.

TOLEDO, Sérgio. VERA (1986). 24 jun. 2024. **1 vídeo (87 min 18 s)**. Publicado pelo canal Cine Continental. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pkBbRLvSC2g>. Acesso em: 10 jun. 2025.

OLIVEIRA, Lula. **Trilha Patrimonial Dos Caretas e Zambiapungas**. Disponível em <https://youtu.be/RPyCeUNYcW8> Direção : Brasil, 2021. (38 min).

VALLANCE, Jeffrey. **Clown Family Tree**. 1998. 1 Imagem. Disponível em: <https://moca.tumblr.com/post/79473387324/jeffrey-vallance-clown-family-tree-1998-pen-on>. Acesso em: 12 jun. 2025.

VALVERDE, Juliana. **Entre dois ou mais espaços brancos**. s.d. Disponível em: <http://entredoisoumais.espacosbrancos.com.br> . Acesso em: 20 jul. 2017.

VENEZIANO, N. **A cena de Dario Fo: O exercício da imaginação**. São Paulo: Editora Códex, 2003.

VIANNA, Tiche. **Para além da commedia dell'arte**: a máscara e sua pedagogia. Campinas, SP: Unicamp, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1632410> . Acesso em: 20 fev. 2025.



ANEXO A- Texto OLHOS D'ÁGUA, de Heraldo Firmino

Personagens: Sara e João

O espetáculo começa com os dois atores chegando no meio do público, tão curiosos quanto o público. Primeiro a atriz, fazendo sons de pássaros e da mata, olha o espaço, cumprimenta as pessoas, incita as pessoas a fazerem sons de bichos. Entra outro ator com um rádio de pilha, ouvindo uma estação que não pega muito bem. Ele também cumprimenta as pessoas do seu rádio e começa a cantarolar uma canção (*Forró no Escuro*, de Luis Gonzaga). Eles cantam e distribuem algumas letras para o público; o ator desliga o rádio, pega um instrumento de percussão e canta a música com mais vigor; a atriz dança e começa a convidar o público para dançar e a música vai ficando cada vez mais vigorosa, até que o ator interrompe, senta-se no meio do público para prostrar com as pessoas.

Ator: Eita, Brasil! Sabe gente, temos andado por este Brasil, que um dia foi descoberto? A gente só descobre o que está coberto, ainda vou entender essa história, mas continuamos andado e vimos o que está encoberto debaixo das ocas, palafitas, barracos, tapera, ponte, cortiço, favela, periferia, caixa de papelão o que mais gente..... ou seja o povo está encoberto, e esse povo encoberto quer uma coisa só um pedaço de chão, mas quem não quer, eu quero? (pergunta p/ as pessoas); é gente, mas o povo tá mudado não tá? Mudando pra debaixo da ponte, tem uns que fazem acampamentos, todo mundo debaixo das tendas, tem tanta tenda, mas tanta tenda, mas tanta tenda, que o Brasil parece uma imensa lona de circo e nós somos os palhaços, o povo, (aponta pessoas aleatoriamente e brinca dizendo que tem cara de palhaço), mas eu não falo desse palhaço que as pessoas usam como expressão de uma pessoa tola, muito pelo contrário, eu falo do palhaço que as crianças gostam, que faz a gente rir de peito aberto, faz a gente rir de

nós mesmos, por que temos milhões de defeitos, e ele mostra esses defeitos ou aqui alguém é perfeito?.... Então pode falar gente!.....(espaço para comentários do público); eu tava falando das tendas ou barracos de saco preto tanto faz, muita gente nem liga pra eles, nem sabe quem são ou melhor não se informam e até podem falar besteira sobre o assunto. Lembra a história dos três porquinhos, cada um tinha uma casa uma de palha, outra de madeira que lobo derruba com sopro. É seu lobo pode soprar cada um deles e como um tijolo e vai ser ruim de derruba! Bom, nós viemos aqui contar uma história pra vocês (levanta e caminha para o palco e de frente para o público continua a falar mudando um pouco o tom da voz e a velocidade dando um pouco mais de dramaticidade ao texto). Não é uma história de gente letrada, professor, estrangeiro, é história de gente simples, simples como a gente mesmo, (dentro do espaço cênico). É uma história de uma gente que tem a pele feito borracha, moldada pela dureza do dia. Gente que é chamada de “desvalidos” mas aqui vale, e muito. Gente que tem rosto feito estrada cheia de buraco e os sinais é o tempo quem faz. Gente que toca o coração da gente.

Música – Domínio Público – JURITI Meu coração tem um desejo imenso.

De ver o dia nascer pelo avesso

Meu coração mão de pilão

Tem jeito de avoar.

Bota água na bacia que a cara do dia tá querendo vir

Tira a tranca da janela de manhã cedo eu quero ver

O voo da juriti, o voo da juriti.

(O público vai entrando no espaço cênico por um túnel, onde passa um de cada vez, e vão indo até o subterrâneo. O local tem cheiro de terra e o público fica disposto numa semiarena, sem limite de palco/plateia).

O Cenário, três esteiras de sapê colocadas no chão, um gibão pendurado na parede bem na ponta do lado direito a frente; ao fundo um pano vermelho com vários bolsos cheios de papeis, jornais e coisas embrulhadas, abaixo um banco de madeira. Na parede do centro uma entrada, coberta com um pano de saco que só dá para passar agachado, ao lado uma escada e no fim dela um arco pendurado, que é a janela que dá ligação para o mundo lá fora; tem uma corda pendurada ao lado da escada. Do lado esquerdo ao fundo, um fogão a lenha. Com um cano que serve de chaminé, que está velha e com marcas de ferrugem; na parede direita, no meio e embaixo, o santuário de Sara, com terço, velas, imagens do catolicismo, espiritismo e

indígenas, e seus pertences de fiar. Na frente, do lado direito, um retângulo vazado de 1,70 de altura e 1 metro de largura, com rodinhas para poder girar e movimentar para qualquer lado. Sua borda é cheia de pequenos furos, onde se possa passar fios de linha, quando virada de lado se enxerga marcas, riscos que no espetáculo serão usadas para marcar o tempo. Vão parando de cantar, luz vai sumindo e Sara acende uma vela.

Severino deixa sua roupa na terceira esteira do lado direito, e sai pelo buraco. Sara acende uma segunda vela do lado direito e uma luz vem do buraco, aparece o rosto de João com riso parado olhando Sara, quando Sara caminha para seu altar João fala:

CENA 1

João: – Oi Sara! (Sara olha e leva um susto)

Sara: – Oh João! Já falei pra você não aparecer feito fantasma!

João: – Eu sou fantasma! O fantasma das terras sem dono.

(Entra agachado com um saco sujo de terra vermelha que cobre a cabeça. João caminha com a vela ou tocha na mão, fazendo brincadeira. Sara vai e tira o saco da cabeça de João que se levanta, mas continua meio encurvado).

Sara: – Endireita essas costas João.

João: – Só se tu fizé uma massagem.

Sara: – Então vai ficar torto (João vai até a plateia e faz sinal para alguém ajudar, Sara o interrompe).

Sara: – Respeite o limite. (Bota um xale nas costas).

João: – Que limite?

Sara: – (Bota fogo no chão, um fogo que vai até João como um rastilho de pólvora e quando chega perto faísca como um busca pé de festa de São João). Este limite. (Pega uma esteira e joga búzios).

João: – Tem mulher que é fogo, mas esta é fogo mesmo!

Sara: – Fogo! (Meio em transe) Serão quatro fogos. (As chamas das velas aumentam) O primeiro Severino responde, o segundo você responde, o terceiro, respondo eu. (silêncio).

João: – E o quarto?

Sara: – O quarto fogo está nas mãos de Deus. (Sara guarda os búzios e tira o xale. As luzes vão subindo, num tom âmbar bem claro, com contra branco e azul).

João: – Severino falou tão bonito, pra esse povo que chegou hoje, não foi Sara?

Sara: – Foi João (Rezando) Obrigada meu Santo Antônio.

João: – Ele me deu seu chapéu e um livro de presente.

Sara: – Que livro é João? Obrigada Iemanjá deusa do mar.

João: – É um livro que mostra os esqueletos, tem tudo que é bicho, até o bicho homem.

Sara: – Nos ossos dos homens ninguém deve mexer, não é do agrado de Deus. Obrigada São Francisco de Assis.

João: – Eu queria ver os ossos dos homens.

Sara: – Se fosse pra ver osso dos homens, os mortos não ficavam embaixo da terra. Obrigada minha Santa Sara dos Pretos. (João olha em volta)

João: – Tá certo.

Sara: – Obrigada a Tupã, Oxum, meu Jesus Cristo.

João: – (Em tom reclamatório) E pra mim não tem obrigado não?

Sara: – Tu não é santo, anjo nem entidade.

João: – Mas se lhe der um beijo te boto nas nuvens.

Sara: – Nuvem de trovoada, cadê Severino?

João: – O amor só é bom, quando parece sonho deixa a gente nas nuvens, amarro o bico do galo pro dia não amanhece e ele fica eterno; Severino foi ver uns amigos e principalmente umas amigas. (Sara sobe as escadas e olha para fora, João solta a corda e sobe atrás dependurado).

Sara: – Olha João, (procurando João embaixo, ele está a seu lado).

João: – Oi Sara! (Com riso parado)

Sara: – Fantasma! Quanta gente chegando as Terras Sem dono! (Descendo as escadas falando e João acompanha fazendo estripulias na corda) E Severino lá tem amigas? (João vai até a janela e olha)

João: – Aqueles que dizem que são donos logo vão chegar também. (Descendo pela corda) Sara, Sara, Sara! Severino mascarou canela, passou jojoba no cabelo e até lavou as partes, ou seja, virou o capeta em forma de gente, a mulher só escapa se for Santa!

Sara: – Não diga o nome do dito cujo.

João: – Severino?

Sara: – Não, Capeta! (Se dando conta) Ai meu Deus!

João: – Ah, entendi.

Sara: – (Indo para o fogão) Então ele vai demorar.

João: – (Sentado na escada) E muito.

Sara: – Vamo te que esperar.

João: – E muito.

Sara: – Se eu pego o Severino eu o amasso.

João: – E muito! (Sara vai raivosa até João que sobe as escadas rapidamente).

Sara: – E você é um frouxo. (João pula na corda).

João: – E muito (descendo) muito pelo contrário.

Sara: – (Arrumando o quadro de tear) E quando os que dizem que são donos da terra chegarem, será que vai ter guerra? Quero ir embora João.

João: – (Balançando na corda) Mas nem! Fiquei cavando buraco para tudo quanto é lado nessa terra sem dono, daqui eu vou pra qualquer lugar, igual a um fantasma, ninguém me vê. Essa Terra Sem Dono é nossa. (Descendo da corda) E sem Severino não da.

Sara: – Sem Severino não dá, sem Severino, não tem graça.

João: – É Sara (chegando perto dela) como é que eu vou aprender a falar coisas importantes pra quem precisa ouvir e coisa bonitas pra mulher que enxergar o que eu tenho guardado embaixo desse casco de tatu. Sara, Severino deu o mundo a você, quando te ensinou a ler, você me ensinou também, mas eu sou mais bobo, eu ganhei foi a sombra do umbuzeiro pois consigo ver as folhas quando ele está seco, a noite me cubro com um manto negro cheio de estrelas e quando uma estrela salta é a despedida de um sonho que fugiu da minha cachola.

Sara: – (Contemplando as palavras de João) É, sem Severino você não aguenta né João. (Triste apertando o crucifixo perto do peito disfarçando sua dor, João percebe, pega o chapéu de Severino).

João: – Olha Sara este chapéu, Severino me deu, ele o usou para declamar um poema para aquela dona, lembra?

Sara: – (Se recompondo) Se lembro. Eu fiz parte da banda, a contragosto.

João: – Ô banda boa que nós fizemos!

Sara: – Se lembra das palavras que ele disse?

João: – De cor salteado (pega o chapéu diante do público ou no meio dele) O Sol da Noite (vai girando e colocando o chapéu).

Sara: – Era um bobo total. (Rindo com as mãos na boca. Música de fundo, violão, violino, piano).

João: – Sou como um soldado depois de vinte anos de guerra, sinto necessidade da coragem para incrustar rubis nos olhos, sou tudo sou nada, uma virtude contraditória, o ventre da cabeça (põe a mão no coração), não está livre do contágio, sinto essa lucidez penetrante, vejo tudo sinto um tremor sísmico estou invulnerável, minha boca; conto os dentes com a língua, não sei quem sou, sou um delírio que confessa onde está o ouro! Era sonho... era nada! Era nada! (virando tirando o chapéu). Era o Sol da Noite!

Sara: – Era um bobo total! E tão bonito. (João vai para sua esteira e guarda o chapéu).

João: – Ruim foi o pinico de mijo que o pai dela jogou em nois (rindo).

Sara: – O negócio tava véio e fedido (rindo).

Sara e João: – Ô catinga!!!! (risos)

Sara: – Viajamos dois anos seguidos sem parada e Severino desviava o caminho quando a cidade aparecia no mapa.

João: – Severino ficou triste.

Sara: – (Voltando para seu tear) Apareceu outra dona e ele esqueceu aquela.

João: – Ficou disfarçando, um homem que finge sua dor, até alegria entristece.

Sara: – É verdade isso João?

João: – Bem, em se tratando de Severino, vai saber o que é verdadeiro ou falso.

Sara: – Severino é um homem que qualquer mulher gostaria de ter.

João: – (Inquisidor) Até tu Sara?

Sara: (Escapando) Eu não que conheço Severino (pega o terço).

João: – Faz cinco anos que nois anda junto e você nunca contou como conheceu o Severino.

Sara: – Pra um cabra linguarudo como você, não se pode falar nada.

João: – Então deve ter muita semente no meio desta bucha.

Sara: – Semente não João, fulô! (Lembrando) A cidade estava em festa, de repente um homem vai até o meio da praça e começa a falar, junta bastante gente, eu queria ver mas meu pai está bravo, me levou na feira e não conseguiu vender, eu estava aliviada, queria ver minha mãe e também queria ver aquele homem que falava, chegando em casa minha mãe me recebeu de braços abertos, meu pai estava muito bravo e me olhava como quem vê o dito cujo, naquela noite minha mãe fez umas fumaça, falou com Tupã que me levasse embora, não entendi nada, acabei dormindo, no dia seguinte antes que o galo cantasse fugi pra praça e fiquei escondida vendo tudo que acontecia na feira, passou por mim aquele homem, parecia o homem do dia anterior, mas era diferente, estava calado, triste, fiquei de butuca nele;

João: (Curioso) – Era Severino, era Severino Sara?

Sara: – Cala boca, tatu, se não paro a história por aqui.

João: – Não Sara! (Com olhos de criança aos pés do pai que conta uma fábula João se cala) Olha! Morri. (deita-se abre os olhos) Só os oio e as orelha tão vivo. (Silêncio) O coração também.

Sara: – Ele tomava um copo d'água, um homem tocou seu ombro falou alguma coisa no seu ouvido, ele foi rapidamente pro mesmo lugar do dia anterior, corri pra perto e fiquei bem na frente e vi suas asas se abrindo, parou de ventar e os passarinhos fizeram silêncio, tive que colocar a mão no coração pois fazia muito tum, tum!

João: – (Viajando na história) Tum-tum!

Sara: – Ele falava tão bonito que o sol iluminava somente sua cabeça eu, eu, eu...

João: – Eu, você, você.

Sara: – Eu, eu acabei pegando no sono.

João: – (Indignado) Dormiu Sara! O Pamonha!

Sara: – Acordei.

João: – Ops!

Sara: – Nos braços daquele homem. Achei que estava voando, a voz de meu pai foi um trovão na minha cabeça, ele me arrancou das mãos do homem, corri pro colo da minha mãe, falavam coisas horríveis um com o outro, se afastaram de nós, minha mãe me olhava no fundo dos olhos, alguma coisa em mim mudou. Eles caminhavam em direção da minha casa, minha mãe segurava minha mão, aquele homem olhou para trás e sorriu, fiquei com medo, não via mais as asas, chegando em casa minha mãe pediu que eu esperasse do lado de fora, meu pai veio até mim, gelei de medo, não me olhou nos olhos, passou a mão em minha cabeça, pegou a trouxa nas mãos de minha mãe, deu para aquele homem e pegou dinheiro. Aquele homem me pegou pelo braço e me arrastou com ele, me fez tomar banho, me deu um vestido, não era novo mas era limpo, me fez deitar ao seu lado, senti que iria virar mulher ali naquele momento, sem a minha permissão, chorei e fechei os olhos, nada acontecia, quando abri os olhos eu vi as asas, ele me beijou a testa e me disse que se chamava Severino, “nunca esqueça sua mãe”, eu ouvi seu pedido enquanto dormia, “quando vi você não tive dúvida, de agora em diante você é minha irmãzinha”.

João: – (Boquiaberto) Nossa Sara Virgem Santa! (Silêncio). E você ainda é... (Sara corta)

Sara: – Não somos irmãos de sangue, e um dia eu corto as asas desse anjo. (Silêncio, João fica no seu canto). João eu só tenho um amor.

João: – Sei Sara, sou tatu não sou calango.

CENA 2

(Sons de tiros ao longe)

Sara: – O primeiro fogo João. Vai ver onde anda Severino. (João sai. Sara vai até o santuário, segura a guia com uma mão e com a outra Santa Sara) Minha Santa sara proteja meu Severino e João também. (João volta com um embrulho nas mãos).

João: – Deu dó, Severino juntou tanta gente a sua volta que aqueles que acham que são donos da terra saíram tudo correndo.

Sara: – Severino está bem?

João: – Tá, mas morreu gente nossa. (João sobe as escadas) Mas para cada um que morre chega dez no lugar.

Sara: – Não é quantidade João, é gente.

João: – Sei Sara, mas na guerra todos tem uma cara só e o que interessa é o número.

Sara: – (Fica pensativa, acende uma vela) E Severino que não volta.

CENA 3

(Sara fiando e João mexendo nos embrulhos, papéis, livros e ossos. Sara canta).

Sara: – Quem nunca sentiu saudade nem também teve amizade Não diga por caridade A ninguém que foi feliz.

João: – Quando era um embrulho só, eu tinha controle, agora são muitos, preciso correr com as coisas, depois que aprendi a lê e escrever tenho a cabeça ocupada.

Sara: – Fala do quê, João?

João: – Tem que tomar cuidado com todas as coisas, pra poder guardar, mas é preciso desenvolver o lugar pra guardar antes.

Sara: – O problema é que você junta mais papel e jornal do que lê.

João: – Não é não Sara, é que depois que eu leio, fico com dó de jogar fora, as palavras escritas é um documento do que aconteceu com o povo (procurando no meio dos papéis e jornais), Achei!!!

Sara: – Achou o quê, João?

João: – Nada não, um papel, (pega um osso) é grande demais pra ser de criança e pequeno demais pra ser de homi (olhando para Sara), será?

Sara: – Tá louco João, falando sozinho. (João olhando o livro dos esqueletos) Tá louco e surdo.

João: – (Vai até Sara) Sara, posso medir o seu osso da perna?

Sara: – Se você conseguir (levanta a saia e deixa a perna a mostra) mas olha o respeito. (João medindo) tu gosta desse negócio de osso, né João.

João: – (Tolamente compenetrado) Ô. (João mede a coxa de Sara, ela gosta se insinua, João não se dá conta e continua a medir) brigado Sara.

Sara: – Já acabou, João?

João: – Já (responde indo para seu canto e faz anotações, guarda o osso).

Sara: – Ô João, não é melhor medir a outra perna? (mostra a perna levantando a saia perto da virilha, João olha).

João: – Acho que é igual Sara. (pega o jornal)

Sara: – Mas tá longe né João (vai até ele, mostra as duas pernas) e então?

João: – (Dá uma olhada, ela aproxima perto de seu olhos) É igual (Lê o jornal).

Sara: – Por que você fica olhando esses jornal veio?

João: – O jornal é veio mas meu olhos é novo, pra mim saber ler é um show, eu enxergo as mesmas coisa de outra maneira.

Sara: – Mas isso é passado João.

João: – Tô meditando sobre o assunto.

Sara: – Quando tu não sabia ler, era mais fácil de conversar, não ta vendo não? (Mostra o ombro e o pescoço, João não percebe).

João: – Vendo o quê? (Sara fica com raiva, pega e rasga os jornais. João muda todo seu semblante, seu olhar fica perdidamente fixo nos olhos de Sara). Nunca mais faça isso Sara! (Sara fica com medo e arrependida, João sobe pela corda e vai até a janela, Sara pega um chapéu que ela havia feito para ele, sobe as escadas).

Sara: – Desculpa João, olha é pra você.

João: – (Guarda o presente) Obrigado Sara.

CENA 4

(Sara põe as mãos no ombro de João, e vê os novos moradores chegando).

João: – Veja Sara, tem muita gente chegando, como nós estão atrás das Terras Sem dono.

Sara: – Tem gente que acha isso um Paraíso.

João: – E não é? Essa terra sem dono é de todos. Olhe aquela família de sertanejos, estão fracos e famintos.

Sara: – Sujos e banguelas.

João: – Mas veja seus olhos, são tochas de fogo que iluminam qualquer escuridão.

Sara: – Me dão medo, parecem ser capazes de tudo por um pedacinho de chão.

João: – No fundo é o que todos queremos, e aqui vão ter, numa tenda, barraco ou tapera, com o tempo se dá um jeito.

Sara: – (Vai descendo a escada) E todos tem que viver debaixo da rede de Deus.

João: – (Balançando) Sim, minha Santa Sara dos Pretos. (Sara vai até o altar, pega uma cruz e reza).

Sara: – (para o público) Meu Severino, onde estará? (vai até o tear, vai traçando linhas) Senhor meu Deus, não sei onde vou indo, não distingo o caminho em frente (não consegue enfiar a

linha no buraco) não quer dizer que eu não esteja sendo fiel (para de falar, tenta enfiar a linha, fica nervosa, consegue, alívio!) Sempre confiarei em Ti. Ainda que me sinta desorientada ou a beira da morte, nada recearei (João desce e se encolhe na sua esteira) pois estais sempre comigo e nunca me deixaras enfrentar sozinha o perigo (para de tecer) Deus proteja Severino (apertando a cruz contra o peito) sinto a violência da justiça, do amor e da fé! (João está deitado de olhos fechados).

CENA 5

(João dorme. Sara fala de Severino).

Sara: – Desde minha infância escuto o falar de Severino, aprendi a estimá-lo desde criança. Hoje que a vida me marcou, gostaria de conhecê-lo melhor. Sei que não é apenas um homem de belas ideias. Sei que és mais que um agitador de massas, és um homem sincero, és a invasão de Deus no humano, é esperança de todos os homens de todas as épocas de todas as raças. Gostaria de ouvir tua voz, tocar tua face, falar contigo, sei onde estas, sei que continuas vivo. Quando ouço as palavras de João, tua presença faz sentir. (Olha João e o vê dormindo) eu falando de mim e me esqueço que você olha para mim com olho de homem apaixonado, meu João dorme, ô burro brabo que é meu coração (põe a cabeça de João no seu colo e canta para ele. Chora).

MANDEI FAZER UMA REDE mandei fazer uma rede quando vei' foi de varanda pra me deitar dentro dela co'a morena de banda, ai, quem me dera ai, quem me dera menina dos olhos d'água, me dá água pr'eu beber, não é sede, não é nada é vontade de te ver, ai, quem me dera ai, quem me dera essa noite eu não dormi e nem meus olhos viram o sono somente de imaginar que meu bem tem outro dono (Passa a mão nos cabelos de João, som de tiro, vários tiros desta vez mais perto, João acorda, vai sair, Sara o impede com toda força)

Sara: – Não vá, João.

João: – Me larga, Sara! (Consegue se desvencilhar).

Sara: – Por tudo que é mais sagrado João fique, (com um facão nas mãos, João para agachado para a plateia, Sara vem e coloca o saco sob sua cabeça, lhe entrega uma vela) não sei onde Severino está e agora você também vai. Meu Deus quer tirar tudo de mim.

João: – Peça a Deus, e tenha fé! (Sara vai até seu altar, pega um utensílio indígena senta no chão, a cruz de um lado o utensílio na outra).

Sara: – *Îandé kanhembyra, îandé raûsupa Tupã amõ kunhãngatu monhangî Abá sosé pabe, momorangi, Tekokatu resé i monhekosupa* (Repete duas vezes, os tiros continuam). Escutai, ó

Senhor Deus, minhas palavras, atendei o meu gemido, *syrã-mongatu!* ficai atento ao clamor da minha prece. É a voz que eu dirijo a minha prece, não pode o mal morar convosco; nem os ímpios poderão permanecer perante os vossos olhos, *syrã-mongatu!* detestais, destruíis, abominais o enganador, o sanguinário; (queima um incenso) Vejo João ele canta enquanto luta é um rei entre os porcos, (em transe com olhos fixos) cuidado João atrás de você (coloca o utensílio indígena), Meu João (o defende com gestos, as luzes se apagam, param os tiros. Luz somente em Sara, uma luz no buraco vem aumentando, uma música, João vem cantando).

João: – *N'kosi Sikel'i Africa Malupakanyis'udumo Iwayo Yiva Imanthandazo Yethu N'kosi Sikelela Thina Lusapho Iwayo* (Continua cantando)

Sara: – João eu pude ver, você Rei. Rei. (canta com ele, João para de cantar, está sujo de sangue e terra, mas o sangue não é dele, Sara tira o saco de suas costas e o limpa).

João: – Meu avô me contava que o pai dele foi expulso por homens como esses que vem agora reclamar o que não lhes pertence. Aconteceu a muito tempo atrás, a história sempre se repete, para mim basta! Chega de chicote, chega de tronco, chega de falsas promessas (olha para Sara). Chega de falsas promessas Sara!

Sara: – Você não quer me contar sua história? (Tímida).

João: – Contar o que? Tortura, fome, frio, ignorância, não Sara, meu viver começou quando encontrei Severino e meus sonhos quando botei os olhos em você, chorei muito dentro de mim, e meus olhos se tornaram olhos d'água.

Sara: – Deixe a água escorrer João.

João: – Se um dia puder molhar tua terra.

Sara: – Cuidado pra tua cabeça não virar um açude. (Riso)

João: – Olha quem fala, cachoeira. (Riso. Sara abraça João).

Sara: – E Severino?

João: – Este é igual cata-vento num pé de vento, não para de rodar nunca. Vai ver! Ele está recebendo os novos ocupantes das Terras Sem dono. (Sara sobe a escada, João tira do casaco um panfleto e lê).

Sara: – Para se ter liberdade deve-se lutar por ela, não temos governo, não temos impostos, não temos ganância! Nós temos uns aos outros, orgulho de povo que luta; o tempo da escravidão acabou, é chegada hora de sonho virar pão, de conhecer a verdade e bater de frente com os que acham que são donos da terra, ouçam bem, quem não trabalhar não come, trabalhem na tranquilidade para ganhar o pão com seu próprio suor e não deva nada para ninguém. Não se cansem de fazer o bem. A terra proclama a obra de suas mãos.

CENA 6

Sara: – (da janela) João, Severino está bem, mas as asas estão maiores! João? (João ainda sobre efeito da leitura do panfleto).

João: – Oi Sara. (João sobe pela corda, Sara desce a escada, param no meio, se olham e continuam). Sara, Severino sumiu.

Sara: – Severino tem muito com que se ocupar.

João: – Esqueceu de nós? (desce, vai para os jornais).

Sara: – Para ele somos iguais aos novos ocupantes.

João: – (Com os jornais na mão). Isso não é bom, não é? Severino disse que sou João Tatu arquiteto, arquiteto!

Sara: – Arquiteto de buraco.

João: – Buraco não, túneis. Graças aos meus túneis respondemos o segundo fogo, o terceiro está próximo, o terceiro é seu Sara. (Lê manchetes atuais de verdade duvidosa no jornal).

Sara: – Mentira João!

João: – Eu achava que as palavras escritas era tudo verdade igual a tábua dos Dez Mandamentos, as palavras também mentem.

Sara: – Não, são os homens que mentem através das palavras.

João: – Ô bicho peçonhento, é o homem.

Sara: – Nem todos! Nem todos! (Sara abraça João, ele aperta sua mão, pega o chapéu que Sara lhe deu, põe na cabeça, seu olhar muda, João muda).

João: – Se fosses um rei, o mundo eu lhe daria, se fosses um deus, teus mandamentos seguiria, se fosses uma criança teu semblante eu contemplaria. Mas és o homem e aqui tudo lhe pertence e se não lhe pertencesse com certeza tudo tomaria.

Sara: – Nunca ouvi Severino dizer estas palavras.

João: – Ele nunca disse! (Pega o saco, põe na cabeça e sai rapidamente).

Sara: – (Atônita) Meu Deus! João!

CENA 7

(Sara vai até os pertences de João, pega um caderno).

Sara: – (Lê) Minha Sara, deusa da água, dos olhos água, mulher que reza, mulher que chora, mulher que tece. Sara é a menina mais mulher que eu conheço, ela brinca com a linha da vida, Sara é mulher que ama, ama um fantasma, não eu o outro, ele nunca está e eu sou irreal, não

me vê, está sufocada em seu emaranhado de fios, de sentimentos, sufocada pelo supremo, pelo divino imaginário, Sara acha que pode ser mulher de Deus (Sara começa a esvair-se de cansaço, como se o seu coração fosse sair pela boca) Sara é a coisa mais linda na Terra, quando estou perto dela sinto o sol brilhar dentro de mim.

João: – (Voltando eufórico) Achei! (Ela esconde o caderno enquanto João põe o objeto em cima do bando, pega o livro dos ossos, Sara vai até ele, pega o livro, põe no banco, olha nos olhos de João, tempo...) Morena dos olhos d'água! (com ternura) (Sara engole a saliva, João faz o mesmo, ela dá um tapa no rosto de João, pega ele pelos colarinhos lhe beija quase sufocando, vai acalmando, lhe dá pequenos beijos, no rosto, na boca, deixa uma mão descansar em seu rosto. Tira. Sai de perto, João fica parado feito uma estátua, de olhos fechados, Sara coloca o livro em uma mão e o caderno em outra, sobe as escadas, vai até a janela, João olha o caderno se dá conta, guarda e fica com o livro, coloca um pano sobre o banco e dispõe seus ossos).

Sara: – Os pobres, negros, prostitutas, bichas, gordos, drogados, os excluídos, o povo! Vem chegando as Terras Sem dono.

João: – (Com os ossos e livros na mão) Coluna vertebral! pequenos ossos denominados vértebras sustenta a cabeça, as pernas e os braços do esqueleto.

Sara: – Eles vão construindo suas casas em volta da capela onde as decisões são tomadas.

João: – Esqueleto! protege os órgãos vitais e é muito flexível.

Sara: – Estamos em guerra, uma guerra continua que é a vida, a diferença é que às vezes ela fica mais acirrada como agora.

João: – (Com o crânio nas mãos) Crânio! Cada espécie tem uma forma de crânio adaptado ao seu modo de vida.

Sara: – Mas porque a maioria sofre mais, meu Deus!

João: – Pelve! caixa óssea localizada na parte inferior da coluna vertebral, na qual se encaixam os membros inferiores. (Sara desce da escada e vê o esqueleto humano, ela vai para destruir o esqueleto, João não deixa).

CENA 8

Sara: – Não! (Ela derruba as coisas ao redor)

João: – (Levando tapas) Calma Sara! Calma Sara! Calma Sara!

Sara: – (Agachada) Você guarda ossos que deveriam estar enterrados, é por isso que Severino foi embora, é por isso que os soldados nos atacam, é por isso que nem Deus olha por nós. (Silêncio. João guarda o esqueleto).

João: – Você acredita mesmo nisso Sara? (Sara reza palavras desconexas) São Francisco andava com um crânio na mão (pega o crânio) Simboliza igualdade. Deste jeito aqui todos somos iguais.

Sara: – Herege!

João: – Severino acha isso também.

Sara: – Herege também.

João: – (Brincando) São Francisco de Assis.

Sara: – Herege!

João: – Jesus Cristo!

Sara: – Herege. (João ri)

João: – Vou-me embora.

Sara: – Não! (vai até ele) Monstro! (Ouve-se uma salva de tiros, Sara pula no colo de João e desmaia. Ele a coloca no chão, sobe a escada e olha).

CENA 9

(João desce, fica do lado de Sara, ela acorda).

Sara: – É o terceiro fogo João.

João: – Não, treinamento da guerrilha. Tem uns povo que chegou falando que tem muita gente importante ao nosso favor.

Sara: – Então por que não vem ajuda nós?

João: – Gostá de nois é uma coisa, agora vim até aqui saindo do conforto de suas casas, aí são poucos. (Sara pega o crânio) Dos osso não carece ter medo.

Sara: – É por isso que você gosta tanto dos osso, né João? Tatu. Cachorro. (ri)

João: – Osso é osso, agora tem gente que não é gente.

Sara: – Nem bicho, é o demônio! (dá o crânio para João)

João: – Sara, você não deve falar o nome do dito cujo!

Sara: – Você acredita mesmo nisso João. (João ri. Sara mudando de feição) Severino, onde estará?

João: – Não percebeu Sara, Severino está sempre no meio de nós, tanto que parece ser irrereal.

Sara: – Mas ele existe.

João: – Será? (Pega o chapéu de Severino e o seu) Morrerei se preciso for, minha liberdade, minha terra. (trocando o chapéu) Não quero ser escravo de ninguém (joga o chapéu de Severino) Esta terra me ensinou, que este povo sofredor, tem amor, são cantor, generoso, olho fixo

anuviando o céu, pra ver se chove, eu fixei meu olhar e vi outro céu, o seu céu, veja Sara o que você me faz.

Sara: – (boquiaberta) Eu vi suas asas João, você é igual Severino. (Vai abraçá-lo)

João: – (Se esquivava) Igual só quando virar osso.

Sara: – Severino não vem mais, você cuida de mim? (Vai até ele. Abraça-o).

João: – Em tudo nessa vida eu sempre sou a segunda opção. (Sai de perto dela)

Sara: – (Silêncio) E você acha que eu sou o que para Severino? (Silêncio)

João: – Duas coisas diferentes, eu amo você, você ama Severino que ama o mundo.

Sara: – Mas o que você acha que sou para Severino?

João: – (Pensa) Você está bem pior que eu.

Sara: – Como é? (vindo para perto dele).

João: – Você deve de ser a oitava ou a décima. (Sara parte para cima de João que ri e leva tapas) Se é que é opção.

Sara: – Seu tatu, calango, anu, urubu. (João vai absorvendo os tapas domina Sara, olhos nos olhos, um tapa... um empurrão... um beijo, dois, três...) Eu quero ser a primeira de alguém.

João: – Pra mim sempre foi a única, e eu?

Sara: – Será meu rei! João - Minha rainha! (João leva Sara até a escada, joga um pano sobre a escada, tira a camisa e entra de baixo da escada. Luz, aparece a sombra de Sara se despindo, senta no colo de João e ali as sombras se fundem. Música de fundo).

CENA 10

(Sons pesados de tiros e bombas, João sai lá de dentro, coloca a camisa, põe o saco na cabeça e vai embora. Sara aparece transfigurada).

Sara: – O terceiro fogo é meu. (Pega um cajado em seus pertences, risca o chão falando a língua indígena de sua mãe. As luzes baixam, o fogo sobe, contra azul). *Iandé kanhembyra, înde rausupa Tupã amo kunhangatu monhangi Aba sosé pabe i momorangi, Tekokatu resé i monhekosupa Xe syrã-mongatu t'oikó'', o-î-abo Amo kunhã sui mîngébo Saûsuba rerekóbo, i moetébo I angaturângatu moeburusûabo* (Crava o cajado no chão, derrama vários pós e líquidos, música de tambores ao fundo se misturam a sons melódiosos, Sara fala a língua dos negros e escravos misturada ao latim. Pega estátuas e coloca entre os riscos no chão). *Praecipitur, in nomine Jesu, Te desinat nocere grota (Som de tambores se fundem ao som de harpas angelicais) Statim cesse delirium, et illo ordinate discurrat. Si cadat, ut mortus et sina more surget ad praeceptu exorcistae factu in nomine de Jesu.* (Contra azul 50%, âmbar bem

forte, acende uma tocha, coloca um colar de dentes e gira rapidamente, horário e ante horário, cabelo no rosto e o olhar aparece, de tempos em tempos coloca fogo no pé da vara, o fogo se alastra e sobe). Ela ajoelha e reza. O fogo está no ápice, tiros, gritos, tambores, arpas. Sara pega o saco de ossos de João e crava o cajado no meio deles. Silêncio. O fogo se apaga, só a luz azul. Sara fica olhando para frente, somente som de arpas, ruídos de roedor, de terra sendo cavoucada. João aparece no fundo com riso parado e uma tocha ou vela iluminando seu rosto. Sara pega a tocha ou vela e engole o fogo. João não entende, não reconhece Sara, mas respeita e fica em silêncio, olhas as coisas ao redor. A luz âmbar começa a tomar conta do palco. Sara canta, João acompanha, “*Canto da Juriti*”. Sara vai subindo a escada, João observa e continua cantando, Sara olha pela Janela).

Sara: – Vejo Severino, suas asas estão grandes como asas de gavião, ele está olhando pra mim, vai embora, Adeus! Ah Deus! Severino! (João para de cantar).

João: – Até Logo! Sara, eu cuido de você.

Sara: – (Descendo e indo aos braços de João) Eu sei João, meu tatu, arquiteto, meu homem.

João: – Minha Rainha.

Sara: – Rainha não João, mulher! (tira o saco da cabeça de João) Eles vão voltar João, no terceiro dia de Lua minguante.

João: – Dentro de três dias.

Sara: – (Junta as esteiras, Sara vira o tear de lado e deita-se com João) O que você qué?

João: – Brinca! (Deita-se debaixo de cobertor, lençol ou uma colcha de retalhos, a luz diminui e fica num tom azulado e vai subindo e ficando âmbar, João levanta e faz um risco no tear). Música de fundo, volta para a esteira, luz abaixa, tom azulado, luz âmbar subindo, Sara faz outro risco no tear, João senta-se no banco, Sara vai até ele, se cobrem com o lençol, luz azul depois âmbar, os dois vão até o tear e João faz o terceiro risco. Sara começa a tecer).

CENA 11

João: – (Subindo as escadas) É hoje Sara!

Sara: – Sei João, mas agora está nas mãos de Deus.

João: – Eles são muitos Sara e vem vindo.

Sara: – (No seu altar) Nas mãos de Deus.

João: – Sara, vou ajudar.

Sara: – Deixe os que acham que são donos da terra e fica João. (João desce).

João: – Não posso Sara.

Sara: – João você não está feliz ao meu lado?

João: – Tô, Sara, mas o fim do bom logo vem, pra coisa fica bem as felicidade tem de ser maior que as desgraça. (Sara vai até ele, beija suas mãos e as coloca sobre seu ventre, João ajoelha-se e chora de alegria beijando a barriga de sara).

Sara: – Você plantou uma semente dentro de mim. (João não sabe o que fazer, beija a barriga, beija Sara, beija tudo, abraça o público, Sons de artilharia pesada).

João: – Não falei Sara, a vida é boa pra gente só enquanto não manda a conta.

Sara: – O quarto fogo... (João interrompe).

João: – O quarto fogo está nas mãos de Deus, mas você e meu filho estão em minhas mãos, o que não conseguimos agora nosso filho e os filhos dele vão conseguir.

FIM



ANEXO B – A PAIXÃO DE SIRILA – A Benzedeira, de Cida Almeida

Este texto é uma homenagem a minhas avós, aos meus pais, a todos os meus “conselheiros espirituais” que, ao longo da minha vida, me orientaram e fizeram da crença em sua cultura a possibilidade de eu encontrar a minha história para que eu tivesse muitas histórias para contar!

Cida Almeida.

PERSONAGENS:

Dona Sirila Centelha De Luz Do Lampião

Arcanjo Lamparina

Tinhosão

AMBIENTE

O espaço deve ser concebido de tal maneira a propiciar o envolvimento total do público na ação. Sugiro simplesmente uma RODA, onde um contador de histórias, quase que um camelô, um sobrevivente, um andarilho, leva em suas costas tudo o que precisa para sobreviver e contar uma boa história pra passar o tempo. E com seus trechos e truques, na roda e pela roda, Lamparina conta uma história, a história de Dona Sirila Centelha da Luz do Lampião. Uma história que parece com tantas outras que já escutamos, mas que ali, em volta daquela roda, parecerá sempre que é a primeira vez! O espaço da encenação é aonde Lamparina chegar para estar. Pode ser realizado em uma casa mesmo, onde se possa fazer as adaptações necessárias. A luz? A do seu lampião, dos seus fífós, das suas velas. A música, ora perto, ora longe, ora canta, ora ouve, vem para ambientar, para passar despercebida e ser esquecida Tudo que está

ali, pertinho, a seu alcance, é um meio para se viver um encantamento ao redor de amigos apenas chegados.

PRÓLOGO

(Surge o Arcanjo Lamparina, carregado com seus pertences, acochambrados em uma espécie de mochila enorme, que leva nas costas. Ele assume o papel de narrador, aquele que conduzirá nossa história: UM ANJO, UM MENESTREL, UM VIOLEIRO, UM CANTADOR, UM CONTADOR DE HISTÓRIAS: Enfim, nosso elo entre o céu e a terra, o paraíso e o inferno, o passado e o presente, o imaginário e a realidade. Todo o prólogo é realizado fora do espaço cênico onde Lamparina desenvolverá sua ação. Soa três vezes o berrante que lhe acompanha).

LAMPARINA: – (Puxando o foco para si.) Aqui estou, Lamparina! Arcanjo Cantador e contador da história de alguém que não tinha ninguém pra contar sua história. Sirila, mulher benzedeira, emudecida pelas trevas das quais surjo, Encantado, para revelar a vocês, suas artes e seu caminho, solitário e sofrido, desde o dia em que nasceu.

PRIMEIRA ESTAÇÃO – A HISTÓRIA DA MORTE ANUNCIADA (QUANDO TODOS ESTÃO ACOMODADOS LAMPARINA PEGA, PENDURADO NA PAREDE DE TIJOLINHO APARENTE, UM BERRANTE. VAI ATÉ A PORTA. PÁRA. VIRA. FAZ SOAR O BERRANTE.)

LAMPARINA: – Foi assim. Como sempre, que naquele dia, Dona Sirila falou pr'as pessoas que foram até sua casa se consultar:

(Nesse instante LAMPARINA se transforma em D. Sirila, COM UMA CAIXINHA ENFEITADA NA ENTOA UMA CANÇÃO. DA PORTA ANUNCIA ABERTA A SESSÃO).
“Arará mia Arará miá Arará miá Imádê ilê iô”

(TERMINANDO A AÇÃO, SE DIRIGE AOS PRESENTES)

SIRILA: – Sejam bem-vindos, meus amigos! A casa é vossa! A casa é pequena, mas o coração da mãe é grande! Muito obrigada, meus filhos, por terem vindo. Sei que todos aguardam ansiosos para serem atendidos, só que hoje gostaria de lhes pedir uma enorme gentileza: de que vocês me perdoassem por não poder atendê-los esta noite. É que hoje será o meu último dia

aqui neste mundo mundano de Deus. Ele me concedeu a permissão do descanso eterno. Recebo todos vocês aqui esta noite para que desta vez possam ouvir um pouco das minhas histórias. Histórias que vivi ao longo da minha vida com Sirineu, meus filhos, meus netos. História que ninguém mais sabe, a não ser aqueles que estavam nelas comigo, como os personagens de uma novela, uma cantiga, uma lenda. Meu coração, repleto de dor, lembranças, saudade e alegrias necessita de ser esvaziado, para que eu possa chegar mais leve aos braços do Senhor! E se isso for de agrado de todos que aqui estão, me comprometo com cada um de vocês, levar seus problemas e entregar diretamente nas mãos do Divino e

junto a ele e na companhia de Nossa Senhora, intercederei por cada um de voscês! (PAUSA)

SIRILA: – Estão prontos? Então enquanto cada um de vocês escreve o pedido nesse papelzinho (DISTRIBUINDO PEDAÇOS DE PAPÉIS PARA O PÚBLICO), eu peço que você, meu filho (ESCOLHE ALGUM DOS OUVINTES), que passe a caixinha para que todos coloquem os pedidos, tá bom? Enquanto isso vou me preparar para contar pra vocês o que assucedeu cumigo nesses 07 últimos dias! (CANTA ENQUANTO DEFUMA O LOCAL)

SIRILA: – (COMEÇA FALANDO) Jesus caiu 3 vezes uma cruz de madeira maciça teve que carregar nós aqui presentes estamos para escutar igual que nem numa missa a história verdadeira de cada um de nós, nossas tristezas, alegrias, prazeres. portanto, ó maria de nossa infância, Maria das Grutas Maria das procissões, das festas, das romarias, aceita esses nossos pedidos, aceita de nós esta prece:

(ENQUANTO ENTREGA OS PAPÉIS RECITA UNS VERSOS) (CANTA)

Ô Senhora do Rosário Ô Senhora do Rosário Vem me dar os eu amor

ÔÔÔ IÊ / ÔÔÔ IÁ

SIRILA: – (RECEBENDO A CAIXINHA DAS MÃOS DA PESSOA ESCOLHIDA DO PÚBLICO) Obrigada, meu filho. Deixa eu colocar junto com as bagagens.

LAMPARINA: - Então, pelo que vejo, todos estão dispostos a terem uma noite diferente, pois foram pegos de surpresa, e nesses casos, na vida, eu sempre aconselho deixar que as coisas tomem seu rumo, porque o fato natural é que quando algo não planejado entra adentro do caminho, é porque, de alguma maneira, tinha que acontecer!

SEGUNDA ESTAÇÃO – O ENCONTRO COM O TINHOSÃO

LAMPARINA: – (TIRANDO E MONTANDO, CONFORME A NARRATIVA, UM BONECO, UMA ALEGORIA QUE REPRESENTA O DEMÔNIO). Tem três coisas nesse mundo Que é de admirar A galinha beber água Comer milho e não mijar O trem andar na linha

e o navio correr no mar Ê Ê Ê Ê Ê! Tem três coisa nesse mundo Se Deus me desse eu queria Um cavalo bom de gado E uma sela bem macia Pr'eu botar moça do lado E tomar cerveja fria Ê Êôôô! Foi num dia como de hoje Que eu tremi e verti em pranto Ao ver o filho da peste Sair do seu canto E passar pro nosso mundo mundano Pra levar alma de santo Ê Ê Ê Ê Ê! Pro mode é melhor dizer: de santa! Que de verdade verdadeira Ele veio aticar alma De quem dele num tinha tremedeira E que na sua conversa pediu Uma semana que lhe restasse derradeira Ê Ê Ê Ê Ê! O Tinhoso intão em desassossego Lhe garantiu mais 07 dia para que pudesse se arrumar E pagar a quem ela devia Não sabia ele que aquela alma Só ajeitar sua partida queria Ê Ê Ê Ê Ê! Adipois, pro fio de uma jumenta disse a santa: “Aceita a minha proposta?”, Intão Vou fazer minhas malas E arrumar dentro delas minhas oração Porque de nada a ninguém devo A num ser minha contação! Ê Ê Ê Ê Ê! Assim o fiu da peste partiu deixando a santa a pensar pra quem poderia ela sua história contar alguém que pudesse assim sua sina adiante levar? Ê Ê Ê Ê Ê! “Sete dias!!!” ouviu ainda num estrondo a voz do bicho Tinhosão Pra mim tem que ser o tempo Para arrumar minha continuação Vixe, minha nossa senhora Aqui começa minha perigrinação! Ê Ê Ê Ê Ê! Agora tem quatro coisas nesse mundo Que é de me admirar A galinha beber água Comer milho e não mijar O trem andar na linha o navio correr no mar e o Tinhoso sair lá do seu lugar! Ê Ê Ê Ê Ê ÔÔÔ!

(ASSIM DIZENDO LAMPARINA DÁ LUGAR A DONA SIRILA, QUE COMEÇA A CONTAR SUA HISTÓRIA.)

TERCEIRA ESTAÇÃO – A HISTÓRIA DA INFÂNCIA A MORTE DE MÃE NENZINA E O VATICÍNIO

SIRILA: - Eu vou contar a verdade Que comigo se passou Um pouco da minha vida Pra quem nunca me perguntou O tanto que sofri Só de lembrar dá pavor. O tanto que sofri Só de lembrar dá pavor.

Só Deus sabe o que eu passei Já passei dias de fome muitas noite não dormi Mas sempre tinha a esperança de um dia eu conseguir. Agradeço a Mãe Nenzinha, Que de menina me criou Me tirando da gaveta dos rejeitados Da roda dos desamados das irmãs salesianas Que no fim de mundo onde nasci Seu convento se radicou “Não conheci pais, não conheci afeto, nem lábios ternos que me beijasse, nem uma mão caridosa e boa que meus cabelos alisassem” Só o cumprir das obrigações de dia a dia sob o sol Da caatinga e do cuidar da casa De menina não soube que fui Infância só de história contadas Por mãe Nenzinha criada E educada pra cuidar de nós Dezesseis que, cumigo, ela criava.

Remédios pra tudo que é dor Mãe Nenzinha sabia e todos aqueles Que dela auxílio buscava Via o passado e o futuro no copo de água Nos sonhos e na terra de quintal arenoso E o presente eu tocava e com ela aprendia A esquecer a minha tristeza e cuidar pra ter um futuro glorioso.

Minha vida era em casa de mãe Nenzinha Cuidando da rebanhada Da horta com todo tipo de erva, Confrei, mastruz, cidreira, picão, Erva doce, guaco, grindélia, Limão bravo, hortelão, De onde ela fazia todo tipo de chá, ungüento, masserada, garrafada E ainda da comida e da roupa lavada Passei de mais velha, aos 11 anos. Servir no convento Salesiano Lavando os banheiros das freiras E os Círios de Nossa Senhora Todo dia acendeno.

Foi então que aprendi a lê Graças à Virge Nossa Senhora, pois das freiras de presente ganhei *As Horas Marianas*, que abria pra entender As orações que elas cantavam a toda hora E que com elas acompanhava Entretida eu ia aprendendo e juntando as letras e foi então que sem perceber Eu até já escrevinhava.

Da labuta e da temperança ficaram esses calos nas mãos marcados Na mão que dantes de tudo Mãe Nenzinha encontrou O meu nome escrito “Vou te chamar de Sirila, minha menina”. Uma estrela em tua mão desenhada veio, a sorte estará sempre contigo, E em homenagem a estrela que te guia te batizo perante esse nosso céu C’um essa água escassa e barrenta Olhe lá, é aquela que lá brilha Se chama estrela Sirila. Como no céu, na terra também se fará. Assim foi e assim será A minha vida de infância que não tive Só domingo de feira e de missa Era minha alegria cativa. Um contar de número sem fim: Dos meus quinze irmãos, e dezesseis mais eu 13 sumiram Mundo afora do sertão restou eu, Maria e Zequinha, Na terra de Santa Maria.

Com os 13 conheci Sirineu E nove mês depois O meu primeiro filho nasceu!

(MUDANDO O RUMO DA CONVERSA, OUVINDO O SOAR DE SINOS, QUE A PARTIR DE AGORA MARCARÃO O TEMPO DA TRAJETÓRIA DE DONA SILRILA) Eita, vocês ouviram? Desta vez me arrepiou! O tempo bate nas paredes do sino da capela, que anunciam que o tempo andado já está por acabar... Agora chega de lamuriação e vamos ao trabalho!

SIRILA: – (PEGA UMA CADEIRA E SENTA MAIS PRÓXIMO DO PÚBLICO. PODE PEGAR ALGUMA COISA PARA MANUSER: TALVEZ AMASSE ALGUMAS ERVAS.)

Minha vida até aqui, ó, num foi fácil não! Mas o mais difícil já passou. Mãe boa, mãe Nenzinha. Rústica que só. Carinho em nós num me lembro quando fez, mas criou, deu casa, deu abrigo, atenção e amor. É que o amor dela era muito grande e tinha que dividir com o mundaréu de gente que ia procurara por ela, aí não dava tempo pra dividir com a gente. O negócio dela era ser mãe e como Deus tinha privado ela de paciência com os home, como ela mesma dizia, foi buscar nos conventos e ruas de Santa Maria - minha cidade Natal, no coração do sertão – os filhos que o Senhor lhe mandava pra cuidar. “Coisa bonita é Leite Materno! Pena não puder

amamentar...”, vivia dizendo, Mãe nenzinha. Era uma escadinha de filhos que ela botou e batizou tudo seguindo as letra do alfabeto de a partir do “Si” de Sirila, que a história de primeira filha que fui e já contei pra vosmicês: primeiro vei eu, Sirila e adepois vem Rubens, Quitéria, Paulo, Olinda, Nair, Maria, Leovigildo, José Luna– o Zequinha -, Ildo, Hercules, Gregório, Florêncio, Éster, Diógenes e Cleonice. Era quase o alfabeto todo terminando e começando de novo se não fosse a doença ter chegado e tirado ela de nós. Ela ainda conheceu Sirineu, meu marido, e os dois primogênitos que ainda anjinho morreram e também as outras duas que nasceram depois. Morte que chegou cedo para alguém com um destino de tando afazer pelos outros... Certa noite cheguei pra ver ela em seu quarto. Me pediu então que levasse seu corpo cansado de olhar o teto de telha mofada para ver o céu lá fora. O jeito foi levar Mãe Nenzinha. Foi aí que ela me contou, uma história que nunca tinha me contado...

Escute bem – me disse na rede estendida no chão, colocada no quintal para que ela olhasse o céu. Tô escutano, mãe Nenzinha. Dizem que não tem céu tão bonito como esse daqui do nosso nordeste. E isso devemos à bondade de Nossa Senhora. A Virgem Maria olhando para este pedaço de mundo, sentiu uma tristeza enorme porque os homens daqui não tinham descanso. Era dia todos os dias. Não descansavam trabalhando sob sol quente e seca. Foi então que um dia resolveu atender ao pedido do Velho Gregório, curador, benzedor e cantador lá dos baixo de Uauá: Virge Santíssima, o homem nordestino, encourado, rústico, sedento e trabalhador pedem pra vosmicê a graça de puder descansar, de ter umas hora no dia pro seu deleitar, pro seu descansar. E se assim vosmice concedê a nós, homem nordestino, encourado, rústico, sedento e trabalhador, essa graça pedida, me comprometo que toda a nossa geração encabeçando a desse vosso locutor serão vossos fiéis, servindo e honrando a vossa imagem por todos os cantos desse nordeste sofrêdo. Foi intão que surgiu a Virge e disse pra o Velho Gregório, estendendo o seu manto: Tomai, ó fiel representante, do homem nordestino, encourado, rústico, sedento e trabalhador. De agora em diante e desde o fim dos tempos serás o meu fiel intercessor. Entre nós esse homem nordestino, encourado, rústico, sedento e trabalhador. Entre eles, seu destino e seu deleitar: o céu! Que tu terás a incumbência de cobrir todos os dias, fazendo surgir à noite, as horas de descanso, prazer e festejos em meu nome e de todos os Santos. Entregou-lhe o manto dizendo a últimas palavras: sobes na serra mais alta e de lá estendes meu manto até as serras para lá da Diamantina. E sumiu. O manto de Nossa Senhora nos cobre e nos protege, minha filha. Para que a gente pudesse apreciar a noite e festejar os Santos, Nossa Senhora fez uns buraquinhos em seu manto, que chamamos ao maior de Lua e aos menorzinhos de estrelas. E lá é que tu está, Sirila, uma das estrelas de Nossa Senhora, uma das estrelas do Vêi Gregório, como eu. A partir de agora te deixo, filha de Gregório, filha de

Nossa Senhora, filha minha que Deus me deu. Continua o que Gregório ensinou pra todos nós. Não esquece o que aprendeu comigo e olha sempre pro céu do teu nordeste, porque do Cruzeiro, essa tua mãe Nenzinha é a estrela do mei. Dizendo isso deixou sua alma seguir sua viagem. Fiquei ali com minha Velha Mãe Nenzinha protegida pelo manto de Nossa Senhora numa estrelada noite de lua cheia do meu nordeste 01 ano antes de partir com meu Sirineu pra buscar a vida na cidade

grande que ficava muintcho, mais muintcho pra lá da Diamantina. (MUDANDO DE ASSUNTO)

QUARTA ESTAÇÃO - O ENCONTRO COM SIRINEU SIRILA - (PARADEIRO. SILÊNCIO. SIRILA EXECUTA UM RITUAL. ESTÁ COMO EM TRANSE. VAI ATÉ UMA FOTO DE SEU SIRINEU NA PAREDE. ABRAÇA-O. SE BALANÇA COMO SE ESTIVESSE EM UMA CADEIRA DE BALANÇO.) A casa de farinha... o cheiro de mandioca cortando, curano, coarano, secano nos tachos da casa de farinha. As prosas, os causos, as histórias de assombração, os fuxicos... as histórias da vida de cada um... o calor do forno, calor do tempo, calor...calô... Calo nas mão de lambedeira nas mandiocas... Bolo de massa de mandioca... Os animais: os cachorros sem dono, com dono, os cavalo de apiá, as mula de carregar as mandiocas, a farinha pra feira... Os panacum... A feira... A farinha branquinha... quase amarelinha... Em sacos alvos alvejados pra se vê, cume, comprá... Êta saudade... Um banzo... A feira de domingo... Domingo dia de fuliar! De trabalhar... na feira. Feira pra comprar o que de cumê, pra vender pra ter o que de cumê, pra cumê queixada, puxa-puxa, tamarindo, beiju, cocada de côco verde... Feira de domingo de encantos nas bocas dos artistas de todos os feito: repentistas, emboladeiros, cantador, bandas de pífanos, engolidor de facão, de fogo, a rádio da cidade que tocava músicas do véi Lua... Feira de domingo de encontros... Foi na Feira de domingo que surgiu Sirineu... Pra alumiar a minha vidinha desalumiada, desencantada de estrela de céu que não existe. Sirineu iluminou os cantos da minha pequena alma vazia. A luz dos seus lampião, lampião que ele mesmo fazia e vendia, ofício que aprendeu com o pai e o pai com o pai dele, encheu de encantamento minha ilusão de futuro. E aí sei que assim foi. E continuou senu... Juntou a Centelha de Luz, como era o meu nome de sobrenome dado pelas freiras do convento onde eu faixinava os banheiros e acendia todas as noites os círios de Nossa Senhora padroeira da nossa cidade, pra ganhar a sobrevivência minha e dos meus 15 irmãos. Como eu dizia, juntou a Centelha de Luz, com o lampião do Sirineu! Nasci ali eu: Sirila Centelha de Luz do Lampião, aquele que me deu nome e nascença: Sirineu do Lampião, porque, em verdade vos digo, porque minha vida começa ali. Vejam vocês o que é o destino, não é

mesmo? Sirila casou com o Sirineu. Que é uma coincidência, pois o nome dos dois começa com SIRI, o que na verdade fez o destino nos unir mais uma vez. Pois como caranguejo, é um bicho que anda de lado. Pra chegar no seu alvo ele tem que caminhar muito mais sofre muito mais, cansa muito mais...e olha que ainda anda pra trás.O destino da nossa vida era que nem esse do Siri... nada ia adiante e aí o jeito era aprender a viver o que tinham que viver. Não fico triste em ter que cuidar de Sirineu. Tivemos sorte nessa vida da gente ter se encontrado, eu e Sirineu, que não é o homem que leva o Círio na procissão, mas que por fazer lampião aluminou igualzinho a minha vida, me fazendo sentir feliz como a Nossa Senhora, por ter sido escolhida dentre tantas para ser a mãe do Senhor!

QUINTA ESTAÇÃO - A PARTIDA PARA SÃO PAULO

LAMPARINA – (INTRODUÇÃO DE “*MAGNIFICAT*”, de Bach. DE COSTAS, SIRILA SE TRANSFORMA EM LAMPARINA) E assim chegou na cidade grande Sirineu, Trazendo D. Sirila, quatro filhos e o sonho de se tornar um dia eletricista, pra ganhar muito dinheiro e construir uma casa bem bonita com luz elétrica e água encanada para a sua, para a sua Dona Sirila, amada.

(DIZENDO ISSO VOLTA A SER SIRILA)

SEXTA ESTAÇÃO – A HISTÓRIA DE ALÍRIS

SIRILA: – (APONTANDO NA PAREDE UMA FOTO) Alíris! (PARA O PÚBLICO, EVIDENCIANDO A FOTO) Esta aqui, estão veno? Esta aqui é que é Alíris, minha filha caçula mulher. Tenho foto dela, de Risineu, meu Rísio, meu filho caçula dos home, tenho, e também dos outros 14... Mas dos outros tudo pequeno... até dos anjinhos. Hoje não sei da vida deles não. Foto de já grande mesmo só de Rísio e o dela,que me mandou pra colocar na parede e rezar por ela que se encontrava no garimpo, no tal Eldorado da Serra Pelada.ÊH, Alíris! (pensa) Nome bonito, até parece de Deusa dos antigos. Mas na verdade... é Sirila ao contrário. Alíris é bem na verdade meu avesso. Meu revés de quando se olha no espelho e repara: Ai, meu Deus, sou eu? O sou ela? É, filho a gente tem que criar pro mundo. Assim me conformei com a vida escolhida por Alíris. Diz ela que é feliz. E se é... é e basta! (PREPARA UM CAFÉ. DURANTE ESTA CENA SERIA INTERESSANTE SENTIRMOS O CHEIRO DE CAFÉ TOMANDO CONTA DO ESPAÇO. PARA O PÚBLICO). Pra Siriema, a minha neta que mora comigo, filha de Alíris, eu sou que nem Mãe, sabem? Porque a mãe mesmo, a Alíris, essa da foto, ela não chegou

nem a conhecer. A avó pra ela é Mãe, pois a de verdade não conheceu. Meu outro neto, irmão de Siriema, da mãe num quer nem saber. Diz que pra ele mãe sou eu, a quem respeita. E que ainda vai me dar uma casa bonita com luz elétrica e água corrente, pr'eu poder descansar de tanto sofrimento vivido" (PARA O PÚBLICO) Igualzinho ao avô. Herdou dele a habilidade com as mãos sabe?... (RISADINHA) Pena que não aplicou em conhecer o ofício de fazedor de lamparina e lampião, preferiu experimentar em outra coisa que lhe valeu um bom de um aprendizado lá na FEBEM.

SIRILA: – (INDO EM DIREÇÃO AO PÚBLICO PARA SERVIR UM CAFÉZINHO) Sirliton é assim meio “rápido”, por assim dizer, num é mesmo, mas é um menino muito bom e ajuizado, garanto. Quando resolver botar suas habilidades manuais pra fazer lamparinas, vai ser ainda melhor do que o avô. Ah, não se preocupem quanto aos carros de vocês aí fora não, pois o Sirliton, desses, ele cuida direitinho! É um menino bom. Só pra vocês terem uma idéia, Adora ouvir as histórias que eu conto ao pé da fogueira que ele acende no fundo do quintal... (LEMBRANDO DE ALGO)

Vixe, esqueci de pegar as folhas de mastruz lá na horta que prometi pra Seu Abelardo! (SAINDO E FALANDO PARA O PÚBLICO) A mulher dele não anda lá muito bem, com o fígado em pandarecos, e mastruz com leite é uma maravilha pra curar doenças de fígado, sabia? (PARA A PLATÉIA) Vocês me dão licença um pouquinho, pois antes da viagem tenho que deixar tudo nas ordens, sabe? (SAI, DANDO LUGAR A LAMPARINA.)

SETIMA ESTAÇÃO - CANÇÃO DE AMOR E REPÚDIO!

LAMPARINA: – Aproveitando a escapulida de Dona Sirila, pro quintal pra buscar o mastruz, vou contar o que de fato aconteceu com Alíris: Foto de capa de jornal da cidade de Belém – Prostituta encontrada no cais com uma faca no coração! Foi morta ou se matou por amor, não se sabe e ninguém está preocupado em saber.

CANÇÃO – Talvez a traição que fizestes a quem tanto te amou com ternura, seja o negro aspecto sombrio que te levem para a sepultura. Triste barco porque choras tanto Segredando um gemido de dor Com a seta que fere meu peito Por aquele a quem dei meu amor. Se eu pudesse da mente arrancar As grandezas que te dediquei Não sentiria a saudade que sinto Quando penso no quanto te amei. Se eu pudesse da Lira arrancar As grandezas das notas divinas Não sentiria a saudade que sinto Por não ver a minha longa e bela cruzada finda.

LAMPARINA: – Aí vem Sirila, terminar sua história...

OITAVA ESTAÇÃO - A MORTE DOS FILHOS ANJINHOS, OS PRIMEIROS.

SIRILA: – Vejam só o que encontrei enquanto catava as folhas de matruz: uma lata velha que tava enterrada lá no quintal ... Essa lata... (SEM CORAGEM DE ABRIR. VOLTA SUA ATENÇÃO PARA O PÚBLICO). Perdão! (MEXENDO NA VELHA LATA, QUE ALÉM DE ENFERRUJADA ESTÁ SUJA DE TERRA.) Não tem nada pior na vida do que perder um filho. É contra natureza, meu bom Deus! Filhos enterram os pais, não o contrário. (ESFREGANDO O PEITO NA ALTURA DO CORAÇÃO) Ai, que dor! E essa dor é funda... (RETIRANDO DA LATA ROUPINHAS DE PAGÃOS) Essas aqui são as roupinhas dos meus filhos anjinhos, os dois primeiros varões, que morreram de uma doença que não sei nem dizer, só sei dizer que naquela época, lá na roça, se morria muita criança anjinho e pagão. Dizem até que nas paragens lá do Velho Chico, rio abaixo chegou até a criar uma cidade fantasma só de anjinhos e pagãos que se chama Capelinha, por só ter na cidade uma igreja, que do lado de dentro ficam os buguelos anjos, que foram batizados, e do lado de fora, zanzando, perdidos e querendo entrar na igreja os buguelos pagão, que não deu tempo ou não foram batizados. Aí dizem que tem um anjo chamado Lamparina que tenta avisar pr'os pais dos buguelos pagão pra rezarem uma missa pr'a alma do coitadinho e pedir pro padre fazer a extrema unção, pois já fazendo isso Deus e Nossa Senhora se dão por satisfeito e o Buguelo Pagão que os pais conseguiram ouvir o recado do Anjo Lamparina, se torna Anjinho e pode enfim entrar na Capelinha! Dizem que de tantos buguelo que o tal do Lamparina já salvou o teto da Igreja mais parece o Céu na terra, de tantos bichinhos voano. Se diz também que o Anjo Lamparina, para se tornar Arcanjo, subir de posto lá no céu, tem que botar todos os pagãozinhos pra virar anjinho... Êita trabalho da pleura, num é mermo? Como é bom ouvir histórias, num é? Eu gosto de contar histórias. Aliveia a alma e ajuda a bota as idéia no lugar. (UM CHEIRO DE ENXÔFRE INVADE O ESPAÇO) Ai, meu Deus, que cheiro é esse! Ai, meu Deus, o tinhoso! (PARA ALGUÉM FORA) Espera mais bucadinho, espera! Ainda tenho que falar dos meus 16 filhos!

NONA ESTAÇÃO - OS FILHOS E OS DESTINOS ESQUISITOS E A HISTÓRIA DE RISINEU

SIRILA: – Dezesesseis, dezesesseis filhos q'eu tive: Sirineuzinho filho varão e Sirilo – que foram levados inda anjinhos...esses, que acabei de lhes contar. Todos os nomes resolvemos, eu e Sirineu, deveriam levar nossos nomes, começariam como os nossos nomes, e então veio Sirina,

Síria, Sirialvo, Sirisvaldo, Sirista, Siriléio, Sirístocles, Sirinéia e Siricléia foram nascidas gêmeas, Sirimária e Sirilanca. Risineu... bem aí a coisa teve que mudar de figura tivemos que mudar o nome quando soubemos quando nasceu que ele tinha um problema de saúde muito sério, devido ter nascido com o cordão enrolado no pescoço, nasceu roxinho, roxinho, podia ter morrido asfíxiado, mas o danado dessa primeira fogueira pulou, mas da segunda só fazendo promessa. Já que o danado nasceu e tava ali brigando pra viver, num custava a gente dar um forcinha, não é mesmo? Foi então que me agarrei a São João, e lhe pedi para salvar meu buguelinho, e que se isso acontecesse ele teria nome diferente dos de todos, não começaria com SIRI e que ele quando completasse 07 anos, sem nada sofrer, até ele não mais morasse comigo. Não queria ter mais filhos, mas Deus mandou, nós temos que obedecer. Conversei muito com Sirineu desta vez, pois tinha vontade de mudar nosso combinado do nome, me atentei que esse negócio de família de Siri não tava nada certo não. Saindo do mangue, o caranguejo, primo irmão do Siri, o destino dele é a corda de amarrar pra ser vendido as dúzia. Foi aí que nasceu uma menina e a surpresa Sirineu me fez, só quando o registro trouxe: Alíris Centelha de Luz do Lampião. E assim, meus amigos se cumpriu meu destino de mãe. “Gosto de ser assossegada. Gosto mesmo do sossego. Quer ver eu assossegada, é ver meus filho perto de mim”.

DÉCIMA ESTAÇÃO – A VISITA DO TINHOSO

TINHOSO: – Sete Dias te dei; Sete dias te tiro. Basta de tanta espera, que venha a noite e a tua alma leva. Onde estas mulher de tinencia, as suas horas já estão quase fíndas. Não adianta buscar tua ciência, pois nela o meu tempo a tua alma brinda.

Sete dias te dei; Sete minutos ainda restam para que possas desfrutar daqueles que ainda lhe consomem o último suspiro. Sete e sete são quatorze, Três vezes sete, vinte e um. Somando e tirando, não lhe resta mais minuto algum.

LAMPARINA: – Está chegando a hora! Pior que isso só sabiá entrar em casa... (AO FINAL DESTA ESTAÇÃO O CLIMA ONÍRICO SE ESTABELECE.) (LAMPARINA ANUNCIA A BATALHA)

LAMPARINA – Eis-me aqui, perante o Demônio, para travar batalha, a mim missionada. Evoé!!! Que venhas, Satanás! Porque Sirila não levarás!

(DURANTE A PELEJA COM O SATANÁS, LAMPARINA RECITA UM SALMO)

LAMPARINA: – O Senhor é piedoso e justo E nosso Deus tem misericórdia! (primeira queda de Satanás) O senhor guarda os simples: Abatido estava eu, porém Ele me livrou (SEGUNDA QUEDA DE SATANÁS), a alma minha entra no descanso, pois o Senhor já te fez muitos bens.

(TERCEIRA QUEDA DE SATANÁS) Porque Vós, Senhor, Livraste minta alma da morte,
Meus olhos de lágrimas e meus pés de tropeço (GOLPE FINAL)

Andarás perante a face do Senhor Na Terra dos viventes.

LAMPARINA: – “Dai-lhe Senhor, o eterno descanso, entre os resplendores da luz perpétua!”

(ELEVADO, PARA O CÉU.) (LAMPARINA VOLTA A INTERPRETAR SIRILA, COM

SUA MALA) SIRILA - (COMEÇA A ANDAR LENTAMENTE, COMO SE EM SONHO

FLUTUASSE) A caatinga, o cerrado, as serras. Aquela imensidão plana... Céu azuuul...

azulinho... cubrino esse meu mundo como o manto de Nossa Senhora. Vastidão... Plana... o

calor, o ar quente. Aquele mar de terra vermelha, laranja, amarela, branca que se cobre de

plantação rasteira verde, Verdinha... depois da chuva de noite de inverno de sorte e de orvalho.

De manhãzinha a cerração deixava suas lágrimas sobre o cerrado... Cheinho de gotas d'água

que brilhavam com a luz que alumina o dia chegante. Água que cheiava os mandacaru, as

palma, os xiquexique para as épocas de sede e seca e fome. Aos poucos a imensidão era tomada

pelo calor, e das terras então vermelhas, laranja, amarela, branca subia uma fumaça rasteira...

que se olhar rente, sem pestanejar por tempo, parece que se vê coisa... E se é capaz de continuar

ali por tempo e tempo... parado... olhando pra lugar nenhum... só o paradeiro da gente e o

paradeiro daquela imensidão... só o calor, o suor, a fumaça, a ilusão e o olhar no limite das

serranias... Sirineu uma vez me falou que ele viu sair do meio da fumaça, vindo lá das serras,

uma menina carregando um pote d'água na cabeça. Ele intão foi até ela, pra ajudar a carregar o

pote, pois sabia que a distância era longa de onde tinha água até onde se tinha gente vivente por

aquelas bandas. Quando se aproximou só encontrou o pote no chão. Caído. Água inda fresca a

escorrer pelas rachaduras sedentas das terra... vermelha... laranja... amarela...branca...azul...

(CAI MORTA. NO CENTRO DA SALA)

DÉCIMA SEGUNDA ESTAÇÃO - O DESCANSO e A ASCENÇÃO DE D. SIRILA

(OUVE-SE UM CANTO DE PONTO DE CANDOMBLÉ. SONS DOS MAIS DIVERSOS.

DO CHÃO, ONDE ESTÁ DONA SIRILA, SE LEVANTA LAMPARINA, QUE SE

ENCAMINHA PARA APAGAR AS LAMPARINAS. EM VOLTA DO ESPAÇO ONDE

ESTAVA O CORPO DE SIRILA ELE TRAÇA UM ENORME CÍRCULO E VEM

RISCANDO O CHÃO DE TERRA BATIDA EM FORMA DE ESPIRAL ATÉ FICAR NO

CENTRO. VAI VESTINDO UMA ALEGORIA QUE MISTURA AS CARACTERÍSTICAS

DE ANJO, AOS DOS COMPANHEIROS DE VIAGEM DE DONA SIRILA. O ESPAÇO

QUE ANTES PARECIA TÃO REAL DÁ PASSAGEM PARA O ESPAÇO E TEMPO

MÍTICO, ONÍRICO.OUVE-SE UM LAMENTO DE ADEUS QUE CORTA O ESPAÇO E SE

INTERCALA COM A MÚSICA FUNDINDO-SE EM UMA SÓ COISA. DO CENTRO OUVESSE LAMPARINA.)

LAMPARINA: – Que cessem os atabaques. Silêncio! É que Sirila descansa à luz da lua e das estrelas, para que sua alma agora possa partir em paz. Axé!

DÉCIMA TERCEIRA ESTAÇÃO – DESPEDIDA

LAMPARINA: – (PARA O PÚBLICO, COM O DESTANCIAMENTO DE UM RÉPORTER.)

Aqui levo, para ser entregue diretamente aos braços do Senhor, Sirila Centelha de Luz do Lampião, filha não se sabe de quem, mas é casada com Seu Sirineu do Lampião. Uma velha senhora negra, nordestina, conhecedora da arte das ervas, plantas e benzeção. Sua sabedoria se espalhou pela cidade grande e atende uma clientela carente de conselhos, em casa. Uma casa pobre, na periferia da cidade. Sirila teve pressentimento que aquele era o último dia de sua existência mundana, então resolveu convidar a todos os presentes a entrarem juntos em sua casa, para que desta vez, ela contasse toda a sua história. Mas antes do povo chegar, quem chegou foi o diabo, que ofereceu mais tempo de vida para Dona Sirila. A morte de uma pessoa como Dona Sirila é como um incêndio na biblioteca. Prefiriu então Dona Sirila a morte imediata como tinha que ser. Não conseguiu contar a sua história, e de mais a mais o que acabei aqui de contar foi invencionice de contador. Mas se ela tivesse conseguido contar, com certeza seria assim: teria ludibriado o demônio, conversado com Nossa Senhora e convidado a todos vocês que estão aqui para ouvir a sua história, já que sempre ouviu e resolveu os problemas dos outros. Sendo assim, levo eu esta caixinha repleta de desejos comigo. Quem sabe um dia nessa minha caminhada eu dê cara com Nossa Senhora, assim ó, bem na minha fuça! Ai pode deixar comigo, que eu entrego pra ela tudo de uma vez, esses e os outros que venho juntando desde de que comecei a contar esta história. E oia gente, são muitos!!!! (TOCA O BERRANTE. GRITA.) Aióóóóíííí!!!

FIM

NOTAS:

Muitas vezes o português correto é propositalmente substituído pelo linguajar local, na tentativa de manter o tom coloquial necessário à encenação; o texto é composto por um apanhado de lembranças, textos, canções e cantigas, que são utilizadas para contar a história de Sirila. Abaixo algumas já registradas em algumas obras fonográficas: *1 Concubins do São

João da Barra – Salvador/Ba – Chegada *2 GRUPO DE São João – Seabra/BA *3 Prece para Nossa Senhora das Candeias – domínio público *4 Benção da cura – de Valdemar Valdivino – sta. Brígida/BA Algumas obras fonográficas utilizadas: *1 Concubins do São João da Barra – Salvador/Ba – Chegada *2 GRUPO DE São João – Seabra/BA *3 Prece para Nossa Senhora das Candeias – domínio público *4 Benção da cura – de Valdemar Valdivino – sta. Brígida/BA



ANEXO C — REMINISCOR, de Cida Almeida

Personagens: Oyá - Deusa Zíngaro – o Tinhoso Homem morto – Sigmundo Concíglia Virgínia - Esposa Anastácia - Avó Diva – Amiga e Amante Péricles – O Fundador de *Reminiscor*, Josué, avô; Coro de Atores de 6 atores.

“Baobá. Árvore frondosa. Árvore negra. Conta-se que lá nas terras do Senegal, em tempos idos, aqueles da colonização, sementes dessa gigante foram distribuídas aos povos africanos com a recomendação: plante! Se eles nos tirarem de nossa terra, a gente sai, mas os baobás ficam. Resistem! Dizem, também, que os baobás continuam lá – pegados pelas raízes, catimbós e símbolos.” Uma árvore lendária para os povos africanos, na maioria das vezes, plantada em uma área aberta da tribo. Os velhos sábios contadores de histórias, conhecidos como Griots, costumavam reunir ao pé dessa árvore crianças e adultos, para transmitir sabedoria através de lendas, canções, feitos heróicos, lições de vida e para tomar decisões quanto ao futuro da tribo. Ela é capaz de viver por séculos, e acredita-se que o Baobá guarda o conhecimento, as lendas e a memória dos antepassados. Quando falecia, o corpo de um Griot era colocado dentro do gigantesco Baobá, para que suas histórias e canções pudessem perdurar junto a sua comunidade. Foram trazidas algumas mudas ao Brasil por sacerdotes negros e plantadas em locais específicos para o culto das religiões africanas e preservação cultural dos povos negros. O baobá é uma árvore que pode viver até seis mil anos. Além da longa vida, esta árvore se caracteriza pela abundância e pela generosidade. E quando morre, o baobá desaba sobre si mesmo, deixando uma montanha de fibras das quais se fazem cordas, tecidos, fios de instrumentos musicais e cestos. O simbolismo arquetípico da árvore independe de concepções teológicas e se estende no mundo mítico. A árvore Baobá, representa a continuidade do conhecimento e das tradições.

Ambientação: Aridez. UM TRONCO DE ÁRVORE NO CENTRO DA CENA. ALTO, MUITO ALTO, NÃO VEMOS A POLPA DA ÁRVORE. Duas escadas. O piso do palco deve ser de lona laranja/tijolo, que lembre terra vermelha. Cores de Barro vermelho/ocre predominam

o espaço. Prólogo - Em algum lugar do universo, entre o céu e a terra... (1ª Ação – Encruzilhada) Documentário Dança das Cabaças - Exu no Brasil (COREOGRAFIA do CORO DE ATORES FABULADORES. INQUIETAÇÕES. MOVIMENTOS REPETITIVOS, CADA UM ENTRA EM CONTATO COM SUA CRIAÇÃO E SUA TRAJETÓRIA. RELAÇÃO COM A MORTE, A FINITUDE.) TEXTO DE ROBERTO DA MATTA:

“Embora a morte esteja ao redor e dentro de nós - somos todos englobados pela vida! Nossos momentos mais sublimes e nossas horas mais duras, vergonhosas e amargas, são todas histórias maravilhosas desde que contadas. Desde que postas em algum lugar fora do mundo por um narrador que as enquadrem e transformem em lenda, poesia, confissão, filme, anedota, exemplo ou milagre porque adquirem um início, um miolo e um fim”.

CENA 1 (CORO DE ATORES FABULADORES ARRUMAM O CENÁRIO ENQUANTO ACONTECE A CENA ABAIXO NO PROCÊNIO)

OYÀ: – Mãos minhas, repartida eu, em vós, ordeno que desçam a montanha e me façam valer. (ordenando) Acordem! Saiam do mangue, escondidos e silenciosos: esbravejem! Façam com que se cumpra a história. (SURGE ZÍNGARO)

ZÍNGARO: – Pó parar, suprema belezura! Pó parar! Porque EU essa história vou contar!

OYÁ: – FICA QUIENTO, BICHO TINHOSOSO! De modo algum vou ti valer esse mérito!

ZÍNGARO: – Por causas? Oyá - Pelas de sempre. Já estamos cansados de suas traquitânicas. O mundo ao pé da montanha já nem te escuta mais!

ZÍNGARO: – Claro, claro! (ironia) Agora só te ouvem, não é? (enfático) Também, gritas como uma insana, derramando fogo e rachando toda a encarcadura em que o povo fica em pé! Provocas com teu destempero, a ruína deles. O Fim!

OYÁ: – (desmerecendo) Mas quem fala mesmo? Ah! Sei! O Pilintra do meu célebre irmão que despencando do penhasco fez com que a paz um fim, não encontrasse. (irritada) Diz, diz o que queres agora, narigudo encarnado!

ZÍNGARO: – (gentilmente) Obrigada por perguntar...(malandro) Apenas o morto representar!

OYÁ: – E por que eu lhe daria essa lisonja?

ZÍNGARO: – Porque a alma dele já é minha...

OYÀ: – Meu feito diz apenas cumprir o desejo das mulheres daquele lugar interceder para que ele tivesse as honrarias fúnebres do povo de sua aldeia. Por lá já nada mais existe, e sendo ele o último ente, cairão no esquecimento os ritos e festejos das terras de Reminiscor. Queres impedir de realizar o pedido das minhas anciãs devotas????

ZÍNGARO: – (totalmente irônico) Não, maninha!!! Te acalmes! Reminiscor vai cair no esquecimento, quer queiras ou não, queira eu ou suas devotas...

OYÁ: – Então, para que pelear, criatura imprestável?

ZÍNGARO: – (safado) Prá brincá! Prá que nossa eternidade passe mais leve.

OYÁ: – Esse é o seu mal, não levar a humanidade, seus antepassados a sério.

ZÍNGARO: – E prá que, Oyá, pra quê? Pros desmemoriados nem lembrar que um dia eles precisaram de nós, que dançamos, bebemos e comemos juntos das terras ao pé da montanha e nos fizeram de trouxas querendo ser mais que nós??? Raça perdida, irmãzinha, (seduzindo) dependente de donas como vosmicê.

OYÁ: – Sai com teu encantamento prá longe, Zíngaro Tinhoso! E vai logo me dizendo o que queres!

ZÍNGARO: – Já falei, surdou??? Apenas me permita o morto representar! Quem que tu vai por lá? Homens não restam na aldeia para o ENCÔMIO se realizar. Me põe no centro da encruzilhada, para que elas me achem e possam o ritual iniciar.

OYÁ: – Que assim seja, meu irmão bestial! Tu representarás Sigmundo, o morto!

ZÍNGARO: – Assim será, maninha! (transforma-se em Zíngaro) CORO DE ATORES ENCONTRA COM ZÍNGARO NO CENTRO DA ENCRUZILHADA. CORTEJO Com as máscaras presas na parte de trás da cabeça, em procissão. Este Coro é representado por três mulheres e três homens. Cantam. Choram. Lamentam. O homem que estava no centro da encruzilhada assume a frente do féretro. Trazem um esquife (pode ser um lençol pendurado em uma madeira) que é enfeitado, pintado, como nas cerâmicas maragogipinhas1.

ATO 1 – O PRINCÍPIO - ARRUMANDO O MORTO

CENA I - O NASCIMENTO

(Josué e Péricles vão até onde está o “morto”, retira a sua roupa, quase nu, apenas envolto com um leve tecido de gaze, colocado durante o ritual. Péricles, à frente do “encomendado”, recebe-o em suas costas, como um saco é levado até as Mulheres que trabalham e por fim cavam a sepultura se dirigem com ânforas cheias d’água, para cabeceira e pé do morto na bacia. Uma mulher mais velha DONA ANASTÁCIA, recebe o corpo, banha-o com a ajuda das outras duas figuras com ânforas, panos, ungüentos e perfumes. Vestem ele com as vestes do morto, para que possa, a partir daquele momento representa-lo) Cortejo, cavam a terra, banham o homem e

cantam. CANTIGA para TRÊS atrizes “Eis aqui o morto chegado a bom porto Eis aqui o morto como um rei deposto

Eis aqui o morto com seu terno curto

Eis aqui o morto com seu corpo duro Eis aqui o morto enfim no seguro”

CENA II

O FUNDADOR DE REMINISCOR

PÉRICLES: – Foi no enterro de Jacó, Antonio, Antonio, Germano, José, Austrichiliano, Péricles, Josué, OYÁ, JOSUÉ e já não consigo me dar conta de quem mais, mas foi no enterro de Jacó, pai de Sara e Hana, que ouvi de um RABINO uma revelação. Foi também num conto croata, por sinal terra de Jacó, que adentrei a selva escura que se apresentava a minha frente, no meio do caminho da minha existência. Como Virgílio, Jacó tomou-me pelas mãos e pude perceber e ver florescer a centenária árvore da Consolação. A vida pulsou em meu coração e encontrei-me como num encômio, encomendando almas, permitindo ao morto, aqui nesta pedra, ouvir venturas e desventuras que teciam o frágil tecido da sua existência: escuta, pois, sua história, da boca daqueles que atravessaram seu caminho! Assim sendo, a partir desse momento, evoco Antônio, Jacó, Germano, José, Austrichiliano e tantos outros, pedindo assim licença para que em vossas presenças possamos apresentar histórias. Histórias recontadas por aqueles em quem, como moldes de uma serigrafia, se registraram suas memórias! Eu me lembro... me lembro de uma casa grande, um terreiro, uma jaqueira ao alto. Embaixo mangueira, jambo, cacau, jaboticabas às pencas, grudadas na pele do seu corpo árvore, abacateiro e pitangas de deixar a boca vermelha. Cheiro de Dama da Noite e mandacaru e taboa. Estrada de terra e campo de futebol enlameado. Jeeps e caminhonetes carregados de gente alegre que vinha dos arredores jogar futebol e tomar Cydra, Pitú e comer farofa de sardinha... A Escola, a vila dos trabalhadores. Cheiro de passado. Estagnado. Progressão sem licença, como se rebelasse frente ao abandono. “Afinal, deixo esta casa plantada no ar. De pés fincados no chão; com uma rã no chapéu; com um apito no bolso; uma vara na mão; o farnel da memória e a bússola do amor. Abandono seus destinos póstumos, seus jardins secados, seus parentes incompletos. Jogo para o lado seus perfumes envelhecidos, suas gavetas vazias, seu embrutecido jogo de sentimentos... e corto o mar. Antes quando o cedro ainda não havia descido às águas” e “os desfiladeiros de concreto”** tentavam uma ogiva de lógica sobre meu peito, os cavalos marinhos eram lenda de Aboukir e Aljubarrota. A casa voa sobre a nuvem que eu esgarcei com as mãos” e aqui, sob a grande árvore, adormeço e vivo o sono eterno!Que

Reminiscor se perpetue através dos meus feitos e da minha alma entregue ao tronco de BACAS.
(com um gesto se refere à árvore)

ATO 2 – Do ritual de purificação à história passada de Sigmundo (TRANSIÇÃO DE CENA :
procissão)

CENA III

Infância (À frente do altar, é armado um fogareiro, onde o “encomendado” e uma figura brincam, enquanto a velha senhora (Quéqué) pega, de dentro do esquite, roupas do homem, ela vai revelando uma ação de costurar, lavar e passar as vestimentas que o homem vai levar numa mala no final da cena, enquanto os dois, na frente do altar, como que estivessem escondidos, trocam carícias e lembranças.)

SIGMUNDO 1: – Onde está o anel?

DIVA: – O anel que tu me deste?

SIGMUNDO 1: – Sim, o anel que eu te dei.

DIVA: – Era pouco...

SIGMUNDO 1: – Então, tá! E o colar, onde está?

DIVA: – Era pouco e se quebrou...

SIGMUNDO 1: – Também os brincos?

DIVA: – Eram pesados e caíram...

SIGMUNDO 1: – Acho que o mesmo aconteceu com a tiara...

DIVA: – Não, a tiara sumiu, pássaros a levaram!

SIGMUNDO 1: – O que queres, então, como prova do meu amor?

DIVA: – O que tu não podes me dar (CHORA)

SIGMUNDO 1: – O QUE TENS BELA A CHORAR?

DIVA: – O que tenho não lhe digo, já disse, Jeito não podes dar!

SIGMUNDO 1: – Morena bela dos olhos de jabuticaba, o que me pedires irei encontrar!

6

DIVA: – Tua alma num beijo, é por demais te pedir?

SIGMUNDO 1: – Oh, se é esse teu tão impossível devir, aprochegues, minha linda, para minha alma exilar!

DIVA: – Prometo-te, amado, dela cuidar!

SIGMUNDO 1: – Peço-te então, um pequeno favor, aconchegue-a sempre entre o calor do pulsar do teu coração e o sangue que dele jorra, para dar-lhe significância!

DIVA: – Mais perto agora estamos, meus lábios são teus, assim como esse cachecol de linho, que fiz para ter-me sempre contigo, exalando meu perfume de amor! (SIGMUNDO 1 recebe o cachecol - que será o objeto que simbolizará os diversos SIGMUNDOS - cheira-o e aproxima-se da figura, beijando-a. Ouve-se voz da velha senhora chamando o garoto.)

SIGMUNDO 1: – Adeus, minha linda flor! Cuide bem da minha alma!

DIVA: – Vai, mas me leva sempre contigo! Juras?

SIGMUNDO 1: – Juro! Adeus, linda flor! (Outro chamamento -respondendo à voz) Estou indo! (SAI)

DIVA: – Adeus! (desfalece. Sai foco dela. Acende na Figura da velha senhora entregando uma mala para SIGMUNDO.)

CENA II – A JUVENTUDE

(TRANSIÇÃO: A cena sugere um navio em alto mar. SIGMUNDO está amparado na grade do navio como que observando o infinito. Buscando um sinal, um farol, uma luz, luzes que possam assinalar o fim da viagem. Uma figura se aproxima. Pergunta ainda meio distante).

JOSUÉ: – O que vês?

SIGMUNDO 2: – (sem olhar para trás) Quem me pergunta?

JOSUÉ: – Uma voz amiga. SIGMUNDO 2 - Amiga?

7

JOSUÉ: – Que apenas te observa desde sua entrada no Porto de Santa Fé.

SIGMUNDO 2: – O que a voz amiga deseja? (vai virar-se e sua ação é interrompida pela Figura)

JOSUÉ: – Que continues de costas para mim e me dedique sua confiança.

SIGMUNDO 2: – Pelo que posso compreender, a julgar pela segurança da sua voz, é que não tenho outra saída a não ser... obedecer!

JOSUÉ: – Justo, ponderado e esperto jovem! Aliás, por demais, para uma viagem tão longa e sem acompanhante...

SIGMUNDO 2: – Como mesmo dissestes, ponderado e esperto o suficiente para arrimo de família, em busca de prosperidade em terras desconhecidas.

JOSUÉ: – Gosto de ti, Jovem. Inspira seriedade seus gestos e atitudes, perspicácia e inteligência na vibração da tua voz e inestimável brilho na construção do seu pensar!

SIGMUNDO 2: – Por que mereço tamanho elogio? Me conheces de onde, senhor?

JOSUÉ: – Será que não esqueceste de abrir algo antes de subir à nau?

SIGMUNDO 2: – Credo! Mas é claro! Espera, mas como podes saber? Já me dás medo. Posso virar-me?

JOSUÉ: – Assim que leias o que está escrito na carta dentro do bolso da tua calça.

SIGMUNDO 2: – (põe a mão dentro do bolso, encontra a carta amarrada com fita, e põem-se a lê-la para si.)

JOSUÉ: – Por gentileza, leia-a alto, para que eu possa ouvi-la!

SIGMUNDO 2: – Perdão, senhor, mas esta carta é de cunho particular. Minha avó escreveu-a para mim e pediu para que eu a lesse tão somente à partida do navio.

JOSUÉ: – Tens razão, que atitude descontrolada e inoportuna a minha!

SIGMUNDO 2 – (como que se justificasse) É que é da minha avó e...

8

JOSUÉ: – Não precisa se justificar, meu rapaz. Já mostraste teu caráter confiando as espaldas a um velho desconhecido. Leia que eu aguardo aqui.

SIGMUNDO 2: – (sem se incomodar com a presença da Figura, lê para si a carta. Em dado momento lê em voz alta) E assim, meu querido neto, irá encontrar um bom homem de nome JOSUÉ, que te acompanhará até a chegada à grande cidade, onde te esperam no porto tios e primos que irão acolhê-lo. Esse homem é teu avô. (vira-se)

JOSUÉ: – Então, meu jovem, preparado para desembarcar nesse porto e darmos uma volta nessa velha cidade de cais? Podemos nos divertir muito juntos e aguardar da melhor maneira a chegada ao porto da Grande Cidade. (ele abre os braços. O rapaz o abraça)

(PENUMBRA)

SIGMUNDO 2: – Desses dias em alto mar me lembro do... SAPATO! Meu primeiro sapato! A meia de lã de algodão tentava dar forma a um sapato uns dois números maior que o meu pé... meu avô disse que é para durar bastante, afinal, pé de pobre, e palhaço, não tem tamanho! Que eu não me esquecesse disso, nunca. Da minha origem. Mas do que eu não esqueci mesmo foram dos ferimentos no meu pé, causados pelo atrito do sapato e as caminhadas que demos pela cidade. Meu avô parava em frente a vitrines chiques e sonhava com os ternos de linho branco e o chapéu panamá... “Sonhar não custa nada!” ... e assim íamos andando, até chegarmos ao Cais, onde meu avô entrou em um casa de luz vermelha, mulheres bonitas, perfume doce e barato no ar, mesa de carteados... e lá passamos a noite. Meu avô jogava e bebia, enquanto eu

adormecia no colo de uma mulher no sofá de veludo esgarçado... Dia seguinte lá estava meu avô com os sapatos de couro preto, feito a mão, me presenteando... o navio nos chamava para a partida...ou foi ao contrário?...Primeiro veio as ruas do cais do porto...depois os sobes e desce das ladeiras do centro da cidade com suas vitrines chiques...daí o chamado do navio... Não importa, o que importava para mim era ter um avô, um sapato

9

com meias de algodão e que eu não chegaria só e deselegante na Grande Cidade... (sobe a luz)
JOSUÉ: – Chegaste, meu jovem! A grande cidade o aguarda! Vês ao longe a cidade cheia de luzes e cruzeiros? Esta baía a qual adentramos, pode abraçar-te, como pode engolir-te. Tome cuidado. Sejas feliz, meu menino!

SIGMUNDO 2: – Mas não vens comigo? (quando olha para trás já não tem ninguém. A Figura desapareceu.).

SIGMUNDO 2: – Adeus, avô. Adeus!

CENA III – DESFILE “festejos para Lillith e Baco”: CARNAVAL

(SIGMUNDO 2 desce do navio e cai em meio a uma festa. Um bloco carnavalesco está passando. Todo o clima tem um tom onírico. No meio da aglomeração desce uma porta. SIGMUNDO 2 a abre. Uma luz vem de frente. Parece com a luz vinda de uma tela de cinema. Ele a atravessa e fica imóvel, como que hipnotizado pelo que vê: Uma mulher, que sob uma vestimenta leve e transparente vai em sua direção, conduzindo-o até o “altar”. Esta atmosfera deverá assemelhar-se a um estado de transe. Não identificamos se é um local sagrado ou profano: um rito de passagem, o encontro com o prazer do sexo.) PALESTINA - (acariciando SIGMUNDO 2, tira sua roupa e o unge com um óleo, enquanto dá o texto) No seu imaginário, de homem que ainda não sabia o ser que escolheria para se libertar das amarras do teu sexo, sou eu quem te amas onde nem tu alcanças, na liberdade de quem desejar, amar, trepar, ser feliz. Mas tu, ainda, nem sabes que tens a mim, dentro do teu corpo. Procuravas em mitos, lendas, histórias de tua mãe, tuas tias, folhetins, revistas pornográficas, algum alívio para seu instinto insaciável. Pênis ereto, desejo de paz carnal. Uma, uma única e qualquer mulher, uma ilusão de mulher, que satisfizesse seus mais estranhos e incompreensíveis impulsos. Vida fictícia, fracionada, irreversivelmente... Bipartida! (NESSE INSTANTE, ENTRA NA LUZ O ATOR QUE REPRESENTA O TERCEIRO SIGMUNDO. PASSAGEM DE CACHECOL. TROCA DE LUGAR COM O SEGUNDO SIGMUNDO)

SIGMUNDO: – Sou o que queres que seja.

10

PALESTINA: – Não, sou: sou você! Efêmero, doentio, sonhador, impossível, impulsivo, possível, passível, provável! Seios, pênis, púbis, lábios, pele, carnes, sangue, mucos, excrementos que te delícias, lambuzas, lambes e te atormentas! Te atormentas porque não sou eu quando despertas e não me vês. Como se entrasses numa neblina densa e profunda não me reconheces e passas novamente para o lado repugnante e inviolável do teu ser. Lillith, Adão, Eva, Baco, Nanã, Hermes...nomes teus que se apagaram na busca de uma civilidade e te fez enlouquecer.

SIGMUNDO 3: – Me amas!

PALESTINA: – Não posso!

SIGMUNDO 3: – Vem comigo!

PALESTINA: – Não posso.

ATO 3 – Dos fins, confins e finitude dos personagens de REMINISCOR

CENA I (Baixa a luz. Vemos embaixo da árvore o coro de figuras. Horutó está pendurado. OYÁ, acompanhado de JOSUÉ se destacam à manifestação de Horutó.)

HORUTÓ: – Foi ela, OYÁ, foi ela quem me avisou!

OYÁ: – Do que?

JOSUÉ: – Como do que o quê, OYÁ? (debochando) Por que estamos aqui, hein?

OYÁ: – Claro, claro, é que estava tão distante daqui...

JOSUÉ: – Por onde, amigo?

OYÁ – Por pairagens de quando tudo aqui era mais verde, mais colorido, da árvore fazíamos resguardo do sol quente...

11

HORUTÓ: – Pelo amor! Lá vão vocês desviando a história!!!! Que capacidade, hein?

OS DOIS: – Perdão!

JOSUÉ: – Prossiga Horutó! Prossiga!

HORUTÓ: – Pois foi ela quem, numa noite da grande cidade evocou minha pessoa para que viesse até Reminiscor.

ÓSCAR: – Lá vem ele com mais uma das suas embromações!

HORUTÓ: – (entristecido) Que imagem de mim tens, senhor, que não se cambia por nenhum vintem!

ZÍNGARO: – (entrando na conversa) Por qualquer vintém, viro aquilo que queiram, não é mesmo, Sr. OYÁ? (fazendo sinal de que OYÁ está lhe devendo)

OYÁ: – Senhor, isso são horas de cobrar alguma coisa? Estamos em meio a um funeral, por favor, mais respeito!

ZÍNGARO: - E por causa dele é que estou aqui, por nada mais. E daqui só me retiro quando cumprires o trato feito!

JOSUÉ: – Será possível um pouco mais de calma, silêncio e paz, ao invés de brigas e discussões? Para mim toda essa confusão já está demais.

HORUTÓ: – Certíssimo e ponderadíssimo senhor Josué! (ACALMA-SE O AMBIENTE. PAUSA.)

JOSUÉ: – Agora, sim! Continue, Horutó!

HORUTÓ: – Pois se não fosse por aquela mulher, nenhum de nós estaria aqui e o pobre Sigmundo não receberia suas honras fúnebres! Naquela noite fui ao seu encontro e com ela cheguei até REMINISCOR, quando o encontramos. (NESSE INSTANTE PALESTINA PEGA O CORPO DE SIGMUNDO 3, JÁ À ESPERA DA MORTE, NO CHÃO) PALESTINA - (para Sigmundo que, em seus braços, fixa o olhar nela) Sou aquela que não te abandonou. Aquela que vive em você desde os tenros afetos sonoros e pulsivos dentro do corpo 12 da tua mãe. Sou o som do seu pulsar, quasar, de liberdade que será amar. Sou sendo... não sendo. Procurada e não encontrada. Pele, toques, som, líquido, húmus, adquiridos em um mundo de imagens perdidas do que será um afeto de mãos de mulher. Sou o que viste, sonhaste, desejaste, e não completaste. Sou eu quem sempre te amei. (SIGMUNDO FECHA OS OLHOS E PARA DE RESPIRAR) Adeus! Leva contigo meu desejo de ter sido aquela que seria unicamente tua. (MÚSICA. PALESTINA DEITA SIGMUNDO NO CHÃO E COBRE-O COM UM TECIDO LEVE QUE LEMBRA GAZE. ENTREGA PARA HORUTÓ, QUE ACOMPANHA TUDO AO LADO DELA, UM PERGAMINHO. ELE VOA.)

PALESTINA: – Que siga o féretro! (ELA SAI DE CENA.)

CENA III (DESCE UMA JANELA. UMA MULHER ESTÁ DEBRUÇADA NELA. SOB SEU OLHAR PASSA UM CORTEJO FÚNEBRE. SÓ MULHERES. LEMBRA A IRMANDADE DA BOA MORTE. À FRENTE DO CAIXÃO UM HOMEM, SIGMUNDO, QUE PUXA O CAIXÃO NO CARRINHO. O HOMEM OLHA PRÁ ELA. SEGUE TODO CAMINHO, ATÉ DESAPARECER, OLHANDO AQUELA MULHER NA JANELA. É DIVA, AQUELA QUE FICOU NA CIDADE. À ESPERA DE SIGMUNDO. O HOMEM, SIGMUNDO 3, RETORNA. SOBE A JANELA. DIVA SURGE COMO QUE ESTIVESSE NUMA PISTA DE

DANÇA, NUM CABARET. CANTA PARA ELE. DANÇA PARA ELE. DANÇAM JUNTOS)

DIVA: – (Para ele) Vou lhe contar uma história em rima rica de uma pobre menina que viveu para sonhar com o impossível. Escute só: (MÚSICA – PODE SER UM BOLERO, UM TANGO, UM SAMBA DE GAFIEIRA...) Penso em ti quando vejo o céu sereno; dois pares de pedras azuis, Meus olhos e os teus, se transformam no brilho da estrela isolada a cintilar! Quando a lua persevera lancinante Melancolia e tristeza são só o que vejo beijando o mar Penso em ti quando ouço a voz queixosa De uma flauta a gemer na solidão

13

Quando escuto do leito o doce arpejo
De um choroso e plangente violão.
Penso em ti nas horas de saudades
Quando a noite ao cair trás o pesar
Quando o mocho gemido andejo
Nos braços carcomidos de uma cruz
Meu passado torna num lamentar
Penso em horas de tristeza
Porque é tão triste, tão triste meu viver
Aí não posso, não devo, mas me é dado
Por ti um beijo de amor
Depois morrer
Soluçando na dor que asfixia
A esperança de morrer senão escrever
Nas caladas da noite, em horas mortas
Poemas solitários de um incansável
Pensar em ti É um eterno esperar, pela pedra cor de safira
Prometida em forma de anel,
Um dia há de chegar.

(AO FINAL DA MÚSICA VEMOS SIGMUNDO 3, SOZINHO, NO TERREIRO, COMO SE ESTIVESSE COM DIVA NOS BRAÇOS.)

CENA IV – JOSUÉ - Pobre moça! Dizem que se foi logo após a morte de Dona Anastácia, a mais velha anciã da cidade, avó de Sigmundo.

ZÍNGARO: – Me disse o Senhor OYÁ, que ele voltou para a cidade só para enterrar a avó segundo os preceitos da irmandade da qual faziam parte as mulheres de Reminiscor.

OYÁ: – Triste fim o de Sigmundo...

JOSUÉ – Foi sempre nele em quem depositamos a existência da cidade! Quando ele voltou ressurgiu a esperança em Reminiscor!

HORUTÓ: – Mas as coisas não aconteceram como se esperavam...

ANASTÁCIA: – Quando aqui chegamos, eu, minha irmã, minha mãe e meu pai, era só mato e terra seca. Chegamos de terras distantes acompanhados de muitas outras famílias.

OYÁ: –As pairagens eram verdes... o rio limpinho...

ANASTÁCIA: – Vínhamos fugidos da peste, Sr. OYÁ, que afugentava a todos dos seus lares feitos. Buscavam paragem que dessem abrigo a seus filhos e proteção contra o escuro destino que os perseguia. Aqui, paramos e reconstruímos nossas vidas, só que o triste destino, quase todos nossos homens levou e os que restaram com o tempo se foram e as criança que nasceram, por muito tempo eram só fêmeas, até que Sigmundo, meu neto, nasceu, prenunciando em nossos corações a esperança de uma nova prole para que REMINISCOR não caísse no esquecimento. (DONA QUEQUÉ SE ADIANTA E LEMBRA.)

CENA V – AS MULHERES DE REMINISCOR DONA QUEQUÉ - Nunca poderei esquecer, a felicidade que sentia de ver em meus braços, meu pequenino ser. De olhos vivos e sonhadores, olhava-me com inocência 15 remetendo o meu futuro ver, toda esperança que eu podia ter. Já essa felicidade não se completou para CONCÍGLIA Viginia, mulher com quem Sigmundo escolheu casar... Triste fim, isso sim, meus senhores, é a história que nós mulheres de REMINISCOR tivemos que viver.

ANASTÁCIA: – Sós, com nossas vidas sem amanhã... Esperando a volta de nossos homens ou apenas esperando o fim de nossa longa existência.

CONCÍGLIA: – Amazonas sem arco e flecha... mas sempre juntas, lutando pelo que nos restou.

OYÁ: – Com o nascimento de Sigmundo acendia-se a chama da esperança. Pouco tempo, por certo, pois Concíglia, escolhida por Sigmundo como sua esposa, não lhe deu filhos

ANASTÁCIA: – Não foi bem assim, Sr. OYÁ, não foi bem assim...

CONCÍGLIA: – Sigmundo não parava em Reminiscor, sua vida era seguir pelo mundo a fora...

ANASTÁCIA: – E foi num tempo de ausência, nem se sabe por onde andava ele, que Congíglia engravidou!

HORUTÓ: – Nunca soubeste, OYÁ?

(OYÁ FAZ UM GESTO DE NÃO TER CONHECIMENTO.) (CANTO D'ÁGUA ENTOADO POR CONCÍGLIA E CORO. ESTE CORO EM SEGUIDA SONORIZA A HISTÓRIA CONTADA POR DONA QUEQUÉ) (DE QUANDO DONA CONCÍGLIA TEVE UM FILHO. MUDANÇA DE CLIMA.)

QUEQUÉ: – Nos entrantes das terras dos altos das serras, numa aldeia, se contava uma história que aos nossos ouvidos chegou. A história de uma mulher e seu filhinho metade cobra, metade gente. Da cintura pr'a baixo cobra. Da cintura pr'a cima homem. Por ter tido um filho assim diferente, os outros da aldeia acreditavam que ela era especial e que seu filho também. De fato o menininho foi mesmo se mostrando muito diferente mesmo. Naquela aldeia, seus habitantes gostavam de se pintar para ficarem mais bonitos e então o menininho passou a pintar, todos os dias pela manhã a sua mãe, antes dela ir “caçar” do que comer na plantação. Ele então preparava uma cabaça das bem grandes de tinta de urucum, entrava dentro da cabaça, saía e se enroscava suavemente em volta do corpo da mãe e quando desenroscava lá estava um lindo desenho, uma linda pintura. Cada dia a Mãe do meninozinho aparecia na Aldeia com lindas pinturas diferentes, o que despertou o ciúme e a inveja das outras mulheres, que nem filhos tinham, principalmente na cunhada dela. Um dia, depois que a Mãe saiu, a Tia apareceu e pediu para o sobrinho, metade cobra metade homem, que pintasse ela também. O meninozinho sem saber dizer não fez como fazia para sua mãe: preparou a tinta na cabaça grande, mergulhou na cabaça e se enroscou suavemente em volta do corpo da sua Tia, que lhe pedia para apertar mais, para que ele se enroscasse mais e mais. E como o meninozinho não sabia dizer não, obedecia à Tia, que não mais pedia nada para ele. Ele então se desenroscou e percebeu que sua Tia, que estava morta. Os habitantes da Aldeia quando viram o que havia acontecido foram atrás do meninozinho, que de medo fugiu mato adentro. A Mãe não se conformava com o que tinha acontecido e foi atrás do seu filho, para tê-lo de volta, para poder cuidar dele novamente. Enquanto seguia o rastro de cobra do seu filho, a Mãe chorava e chorava, enchendo de lágrimas o rastro que seu filho deixara. Daí surgiram os Rios. Quando as lágrimas da mãe secaram, seu corpo ainda continuava a andar, a rastejar por sobre o rastro do seu Filho, permaneceram os arranhões de suas unhas, que de desespero cravavam na terra e continuava a procurá-lo. Dizem os habitantes da aldeia que as rachaduras que a gente encontra nas terras secas do sertão agreste, são as marcas das unhas cravadas na terra pelo desespero da Mãe por não ter mais de volta seu meninozinho.

CORO - E ASSIM PERMANECE A LENDA ATÉ HOJE! (OUBE-SE O farfalhar de um pássaro. Um canto.)

CENA IX

HORUTÓ: – O velho SIG nunca havia escutado aquela história...

JOSUÉ: – E naquele dia ele escudou, em um dos devaneios da Dona Quequé, com olhar parado, a história que dedicavam a Dona CONCÍGLIA e seu filho que não teve...

ZÍNGARO: – Então a partir desse dia ele resolveu de lá não mais arrear pé?

JOSUÉ: – Sim.

17

JOSUÉ: – Chefe de família, desde mocinho, ficou conhecido como o homem que construía as melhores gaiolas daquela região...

JOSUÉ: – Ofício que aprendeu com o pai, e o pai com o pai. Suas gaiolas havia se espalhado por todos os lados e ainda hoje, pelos cantões do seu país, pode-se encontrar gaiolas feitas por suas mãos.

OYÁ: – Trabalhava em seu ofício, que retomou ao voltar para Reminiscor, para dar sentido ao vazio que carregava no peito. Vazio que só era preenchido quando no terreiro, de cócoras embaixo da árvore, pensava em armar os alcapões para resgatar passarinho...

HORUTÓ: – O tempo passou, e o seu sonho de voltar para os braços de DIVA, de atravessar a água grande e reencontrar PALESTINA para ser feliz pra sempre, cada vez ficava mais distante. E ainda depois de encurvado, mas muito encurvado, fazia gaiolas, somente, para se encontrar, conversar com suas lembranças e cantarolar cantigas do passado de menino.

JOSUÉ: – Que nem os passarinhos que uma hora iam parar nas gaiolas, feitas por suas mãos já sem movimentos firmes.

OYÁ: – Assim era a vida do velho SIG, já no finalzinho nem ouvia mais Concíglia e seus cantos d'água, de olhos já secos de chorar por filho que não teve que ainda vivia em seus sonhos e pensamentos!

HORUTÓ: – E a vida ia passando, e a cidade cada vez mais cheia de mato e ele sem força prá capinar... todos partiram para alcançar terra mais além...sua família também se foi, extinta pelo tempo que não perdoa...

OYÁ: ...SIGMUNDO conservava a esperança de que um dia todo “o povo disperso regressasse” fazendo com que a prosperidade ressurgisse das cinzas e a sua terra recuperasse a leveza de outrora e então seu corpo cansado da longa espera retomaria os céus.

HORUTÓ: – Sabe o que O HOMEM me disse um dia? (IMITANDO) “De tanto que FIZ GAIOLA

AQUI, DEVO AGORA PROSSEGUIR CAMINHO PRÁ PAGAR OS MEUS 18 PECADOS DE APRISIONAR TANTO PASSARINHO”. Deu um profundo suspiro e foi deixando seu corpo cansado ir sendo atingido pela gravidade.

ZÍNGARO: – Só queria ser livre, conhecer o mundo, atravessar a água grande, mas acabou fazendo uma gaiola gigante, prá ele e Dona CONCÍGLIA morar...

CENA VI – A DESPEDIDA DA ESPOSA (OS HOMENS DO CORO PEGAM O ESQUIFE QUE ATÉ ENTÃO ESTAVA ENCOSTADO NA ÁRVORE E COLOCAM EMCIMA DO ALTAR, ABERTO. CONCÍGLIA, COM AS MULHERES EM PÉ, ATRÁS DELA, OLHA O ESQUIFE)

CONCÍGLIA: – Por que não me amaste? Sempre calei Diante de tuas mentiras. Fiz de conta que não via, não sabia o que todos sussurravam pelas minhas costas. Fiz de conta que não percebia o teu desafeto. Calei frente ao desabafo e te amei como sabia. Te amei como queriam todos os ensinamentos, mandamentos e argumentos morais e religiosos. Cívica e civilizadamente te amei e calei após cada justificativa tua de partida. Eu nunca podia ir contigo... Ah, quanto a dizer! Quanto a pedir e... e... mas sempre retornavas. Não te davas conta, mas eu sabia da tormenta em que te havias metido. Calo e Acolho. E voltas para mim, pois sabes que me tens, seguro do afeto, do amor que ti tenho.

(NESSE INSTANTE O ATOR QUE REPRESENTA SIGMUNDO 3 SE APROXIMA DO ESQUIFE. COMEÇA FALANDO PARA CONCÍGLIA E CONFORME O ANDAMENTO DO TEXTO VAI SE DISTANCIANDO E FALANDO PARA AS PESSOAS AO SEU REDOR E PARA O PÚBLICO) CENA VII (FALANDO ISSO FECHA O ESQUIFE. SE JUNTA AO CORO E SAEM EM CORTEJO)

CORO DE FIGURAS MASCULINAS: – Deus vos salve casa santa Onde Deus fez a morada Onde mora o Cálix Bento

19

E a Hóstia Consagrada

CORO FEMININO: – Seca, seca, laranjeira Seca, seca, e bota flor Onde os passarinhos cantam Aleluia do senhor

TODOS - Quem matou meu passarinho Foi um grande atirador Foi o Anjo Gabriel Que o Rosário mandou

(A ÁRVORE, DURANTE A CENA VAI FLORESCENDO. PODE-SE PENSAR NUMA CHUVA DE PÉTALAS DE FLORES) EPÍLOGO ZÍNGARO - (DE CIMA DA ÁRVORE, OLHANDO O CORTEJO)

“Mas no fim do relato é preciso dizer que esse morto não teve tempo de viver Na verdade vendeu-se, não como Fausto, ao Cão: vendeu sua vida aos seus irmãos

Na verdade, vendeu-a, não como Fausto, a prazo: vendeu-a à vista, ou melhor, deu-a adiantado
20

Na verdade, vendeu-a, não como Fausto, caro: vendeu-a barato e, mais, não lhe pagaram”²

OYÁ: – Partamos! Nossa missão foi cumprida.

ZÍNGARO: - Já podes me pagar, Senhora minha irmã?

OYÁ; - O que queres que te pague???? Por favor, BESTIÊNCIA! Não prestaste atenção à história que acabaram de contar, para seu próprio desfrute?

OYÁ: - (maroto, para a platéia) QUE ACENDA O ESCURO! (Black out)

FIM

São Paulo, 05 de janeiro de 2011. 15 de novembro de 2011 (4o, tratamento).

NOTAS 1 O Distrito de Maragogipinho, próximo da cidade de Nazaré mais conhecida como Nazaré das Farinhas, no Estado da Bahia, tem como principal atividade econômica o trabalho com o barro. É considerado o maior centro de produção de cerâmica artesanal da Bahia e há quem afirme ser um dos maiores pólos da cerâmica artesanal da América Latina. Fica localizado há três horas de Salvador (de carro, passando pela Ilha de Itaparica, via ferry-boat), cerca de 230 Km aproximadamente. 2 Notícias de Morte de Alberto da Silva - Ferreira Goulart 3 Poema, sem título, de Firmina Guimarães de Almeida *(Ovídio, Metamorfoses) *(Walt Whitman, *Leaves of Gass*)

Dedico este texto ao meu pai Antônio, a “Seu”Jacó, ao meu irmão – único – José Martônio, Cyro Del Nero e Cicero Pais. Com eles pude aprender um pouco mais da vida e a sobreviver à catástrofe. Com a morte deles pude perceber a dimensão da dor e do desamparo, mas também a noção do que chamamos de Eternidade! Às mulheres da minha família, minhas irmãs queridas – Dôra, Regi, Deda, Fá e Nanã – às minhas irmãs de alma Sofia e Mery Papo e Ilana Reuben com as quais aprendi a amar e conhecer um pouco sobre mim mesma. Aos meus filhos Lourenço, Matheus, Lucas e Gabriel e meus queridos artistas do GECA II, que me deram a oportunidade de transformar minha dor em poesia:

21 “É no corpo que sentimos a densidade da amor e é no mesmo corpo que sofremos a profundidade da dor” - Leonardo Boff

22 SINOPSE ESTE TEXTO TEM A INSPIRAÇÃO EM UM CONTO CROATA DE EXISTÊNCIA ANTERIOR AO CRISTIANISMO, NARRADO POR DARIO FO EM SEU LIVRO “MANUAL MÍNIMO DO ATOR” REMINISCOR É UMA CIDADE MÍTICA, SÓ DE MULHERES, SEUS HABITANTES FORAM MORRENDO OU DEIXARAM-NA PRÁ TRÁS. RESTOU APENAS UMA FAMÍLIA NA CIDADE, A FAMÍLIA DE SIGMUNDO, QUE VOLTOU PARA ENTERRAR SUA AVÓ, SEGUNDO OS PRECEITOS E RITOS DA TRADIÇÃO DAQUELA VILA DE MULHERES; SIGMUNDO VOLTOU PARA REMINISCOR PARA ENTERRAR SUA AVÓ E ALÍ PERMANECEU, POIS SÓ RESTARA, NA VILA, SUA MÃE E SUA ESPOSA. A ÚLTIMA FAMÍLIA, A FAMÍLIA SIGMUNDO. Dona Concégia não conseguira dar-lhe um filho. Nem mesmo uma filha para continuar em Reminiscor. SIGMUNDO EVOCA SEUS ANTEPASSADOS, E SUAS LEMBRANÇAS, PARA CONTAR SUAS HISTÓRIAS, quando acabamos assim por conhecer a CIDADE, ATRAVÉS DA HISTÓRIA DE SIGMUNDO, PERPETUANDO ASSIM REMINISCOR, UMA CIDADE COMO TANTAS OUTRAS cidades, vilas, aldeias, tribos, nações, comunidades distantes, cantões, Macondos... QUE A GENTE NÃO SABE NEM O NOME, SE EXISTIRAM, MAS SIGMUNDO O ÚNICO SOBREVIVENTE. CONTA A HISTÓRIA ATRAVÉS DE SUAS HISTÓRIAS. IMPORTANTE:

SIGMUNDO É O ÚLTIMO HABITANTE

TODAS AS MÁSCARAS REPRESENTAM OS ANTEPASSADOS

Somos todos iguais, vimos da mesma essência criativa e criadora. Todos nós temos nossa vilas, aldeias, tribos, nações, comunidades distantes, cantões... Isso nos faz transcender e nos igualar, vamos em busca das nossas histórias e nos deparamos, nas profundezas, com os mesmos ritos de passagem e de comemorações. A chave da nossa história está nos rituais de passagem. Permanecer na memória da coletividade, a perpétuação de uma cultura, que ecoa outras diversas culturas:

23 Reminiscor – “Eu me lembro” - lembrar-se; trazer à lembrança, recordar-se; evocar, trazer à lembrança. REMINISCOR – *latim memini* – *latim me memini* – *latim Ek onthou* – africano *Sećam se* – *sérv Watashi ga oboete iru* –japonês *Thymámai*; grego (fonético) *Thymámai ton-*grego(fonético)

24 *Cobertas d’Alma* - A Fábula de Reminiscor

PERSONAGENS Sigmundo, o ancião, o griô, ator 1, Zíngaro, o forasteiro, aquele que representará Sigmundo, ator 2, Dona Anastácia, vó/mãe de Sigmundo, atriz 1 Conciglia Virgínia, esposa de Sigmundo, atriz 2 Josué, avô de Sigmundo, ator 3, O músico, Os atores e atrizes (1,2,3) são figuras presentes a um velório.

Prólogo

João Invenção: - Sejam bem-vindos a este funeral, lugar privilegiado para lembrarmos nossos mortos enquanto vivos... Bom lugar pra percebermos que embora a morte esteja ao redor e dentro de nós - somos todos englobados pela vida! Nesses momentos mais sublimes, precisamos relembrar as horas mais duras, vergonhosas e amargas, mas também as horas de profundas alegrias transbordantes, as dos vivos e a dos mortos. Se a vida é feita de sonhos, que cada um deles perpetue, mesmo depois da partida, e que eles sejam passados em revista através da voz de um contador de história, para que eles sejam revividos então. E que através da magia do contar, se resgate da escura morte, novas vidas. Pois o que é a morte? Pois o que é o contar, senão a esperança de que um dia, outros continuem nossos feitos? Por que contadores de histórias? Porque somos necessários! Abramos então nossos relicários para passar nosso diminuto tempo! E que de dentro deles, venham momentos felizes que entrecortam a dor, como bálsamo que unge nossas almas amarguradas, pela espera do porvir. Vamos, pois, dar início a nossa fábula, fabulando criamos histórias, e assim os sonhos! TRANSIÇÃO MÚSICA - Três acordes com sanfona ILUMINAÇÃO DOS ATORES NO RONCÓ. Estão em um velório. Também se ilumina o local onde vai estar o morto. Alude-se ao velório.

ATOR 1: – Que felizes ventos nos sopram para a mesma direção?

ATRIZ 2: – Creio que nem tão felizes.

ATRIZ 1: – Nem tanto vento...

ATOR 2 - Vento não tem soprado. Calor... Paradeiro...

ATOR 1: – Quentura chega como aviso de sofrimento e tristeza...

ATOR 3: – Sim, em horas duras e amargas como essas, conseguimos transformar o tempo em histórias.

ATRIZ 1: – Histórias Sublimes! Desde que contadas.

ATRIZ 2: – Contadas e postas em algum lugar, fora do mundo...

ATOR 3: – ... Fora do mundo como confissões ou milagre!

ATRIZ 1: – Ainda bem que nos deixamos ser cobertos pela vida!

ATOR 2: – Cobertas D'Alma!

ATOR 1: – Cobertas D'alma... Eu me lembro... Foi num enterro igual a este que ouvi de um rabino uma revelação. Foi também num rito fúnebre igual a este que adentrei a selva escura que se apresentava a minha frente, no meio do caminho da minha existência, guiado pelo desconhecido que me tomou pelas mãos, foi que pude perceber e ver florescer a centenária árvore da Consolação. A vida pulsou em meu coração e encontrei-me ouvindo uma história.

ATOR 3: – Que história é essa? Conta! Compartiremos contigo!

ATOR 2: – As horas avançam e com elas a catástrofe do esquecimento.

ATOR 1: – Eu me lembro das Terras de Reminiscor, uma vila de Anciãos. Uma vila onde pobres mulheres apenas desejavam dar um enterro digno a seu último filho, de nome Sigmundo, de acordo com a Coberta d'alma, o ritual sagrado de Reminiscor. Elas precisavam de um amigo que representasse o morto, para que o espírito dele percebesse que não pertencia mais a este mundo. Mas como? Se não havia mais homens naquelas terras. Reminiscor estava morrendo também com seu último descendente. As mulheres tiveram que aceitar então um forasteiro, Zíngaro, alguém que do mesmo jeito que veio, um dia foi embora, não fincando suas raízes naquelas terras de Reminiscor. (MÚSICA PERCUSSÃO/ATOR 1 PÕE A MÁSCARA DO ANCIÃO SIGMUNDO)

SIGMUNDO: – Reminiscor! As terras de Reminiscor! (PAUSA) A terra racha e a poeira que sobe da terra seca toma conta de cada canto e vai...se instalando na memória como um solvente, apagando as cores das lembranças que dissolve todo brilho do que se foi.... Mas as cores de Reminiscor nem sempre foram essas...

SIGMUNDO: – A partir desse momento eu, Sigmundo, evoco meus entes: Anastácia...minha avó! Josué... meu avô! E Consiglia Virgínia...minha mulher! (A MEDIDA QUE SÃO CHAMADOS ATORES E ATRIZES ENTRAM E COMEÇAM A CANTAR) E tu, a partir desse momento serás Zíngaro,o forasteiro (ATOR 2 ENTRA) e tu me representarás perante minha família. Ouvirás deles minhas venturas e desventuras, que traçarão o frágil caminho da minha existência, mantendo-me vivo.

SIGMUNDO: – E que assim, cada um de vocês (PARAM DE CANTAR) vista Zíngaro com as minhas vestes, para que se celebre enfim o grande milagre da transformação da morte em vida. (SAEM PARENTES) SIGMUNDO ENTREGA A MÁSCARA PARA ZÍNGARO E SAI.

ZÍNGARO: – Recordar Sigmundo é tornar Sigmundo presente. RETIRA O CORPO SIGMUNDO (NOS TRONCOS) – Eu me lembro... me lembro de uma casa grande, um terreiro, uma jaqueira ao alto... Embaixo mangueira, jambo, cacau, jaboticabas às pencas, grudadas na pele do seu corpo árvore, abacateiro e pitangas de deixar a boca vermelha. Cheiro de Dama da Noite, e mandacaru e taboa. Estrada de terra e campo enlameado. Gente alegre que vinha dos

arredores... A escola, a vila dos trabalhadores. Cheiro de passado. Estagnado. Afinal, deixo esta casa plantada no ar. De pés fincados no chão; com uma rã no chapéu; com um apito no bolso; uma vara na mão; o farnel da memória e a bússola do amor. Abandono seus destinos póstumos, seus jardins secados, seus parentes incompletos. Jogo para o lado seus perfumes envelhecidos, suas gavetas vazias, seu embrutecido jogo de sentimentos... A casa voa sobre a nuvem que eu esgarcei com as mãos e aqui, adormeço e vivo o sono eterno! (ATOR e ATRIZ 2 LEVANTAM) Que Reminiscor se perpetue através dos meus feitos e da minha alma aqui entregue. (ATOR e ATRIZ 2 ENTRAM) Eu me lembro... Consiglia Virgínia... Tínhamos tão pouco e desse quase nada podíamos ter sido tanta coisa... mas sempre me deixei escapar por entre seus dedos, Consiglia, como um anel... ZÍNGARO E CONCIGLIA (Zingaro e Conciglia entre o tronco da árvore brincam).

ZÍNGARO: – Onde está o anel, Conciglia?

CONCIGLIA: – O anel que tu me deste, Sigmundo?

ZÍNGARO: – Sim, o anel que eu te dei

CONCIGLIA: – Era pouco...

ZÍNGARO: – E o colar, onde está?

CONCIGLIA: – Era pouco e se quebrou...

ZÍNGARO: – Também os brincos?

CONCIGLIA: – Eram pesados e caíram...

ZÍNGARO: – Acho que o mesmo aconteceu com a tiara...

CONCIGLIA: – Não, a tiara sumiu, pássaros a levaram!

ZÍNGARO: – O que queres, então, como prova do meu amor?

CONCIGLIA: – O que tu não podes me dar Já que tu vais partir! (CHORA)

ZÍNGARO: – O QUE TENS BELA A CHORAR?

CONCIGLIA: – O que tenho não lhe digo, já disse, Jeito não podes dar!

ZÍNGARO: – Morena bela dos olhos de jabuticaba, o que me pedires irei encontrar, mas em outro lugar pois Reminiscor é uma terra pequena demais pra mim. CONSIGLIA - Quero Tua alma num beijo, é por demais te pedir?

ZÍNGARO: – Oh, se é esse teu tão impossível devir, aprobegues, minha linda, para minha alma exilar!

CONSIGLIA: – Prometo-te, amado, dela cuidar! BEIJO

ANASTÁCIA: – (Chamando) Ô, Menino! Vem meu menino!

CONCIGLIA: – Mais perto agora estamos, meus lábios são teus, assim como esse lenço de linho, que fiz para ter-me sempre contigo, exalando meu perfume de amor!

(CONCIGLIA entrega um lenço)

ANASTÁCIA: – (Chamando) Ô, Menino! Vem meu menino!

ZÍNGARO: – Adeus, minha linda flor! Cuide bem da minha alma!

CONSIGLIA: – Vai, mas me leva sempre contigo! Juras?

ZÍNGARO: – Juro! Juro que também um dia volto pra selar o nosso amor! Me espere! Adeus, linda flor!

ANASTÁCIA: – (Chamando) Ô, Menino! Vem meu menino!

ZÍNGARO: – Estou indo! (SAI)

CONSIGLIA: – Adeus!

ATRIZ E ATOR 2 SAEM

RELATO JULIANA OLIVEIRA: – Quando eu era criança eu achava que 21 anos era uma idade ótima para já estar casada (pausa) e com dois filhos. Eu fui crescendo, chegando perto dos quinze e percebi que 21 era cedo demais para casar, quem dirá ter 02 filhos. Mas, o tempo passou, passou, passou, e, aos 30 anos, casei. Foi um dia lindo. Eu queria casar de dia, no campo, ou na praia. Mas... teve que ser na igreja. (Pausa) Então eu escolhi uma igreja bem iluminada, com luz natural, e levei o campo pra dentro dela! O tapete eram folhas verdes (soltar folhas. Enlevada) soltas no chão. Meu vestido tinha flores coloridas, meu buquê era um lírio branco, e eu tinha (oxum) flores naturais no cabelo. No altar, eu cantei para ele, dizendo que eu prometia o sol, a chuva, naquele dia branco. (Vindo para frente) E o dia estava branco! Até hoje, anos depois, eu ainda consigo olhar nos olhos dele e ver a emoção daquele dia...

SIGMUNDO: – ...o desejo de partir era maior que o desejo de ficar... mas só depois de muito tempo é que fui perceber que apesar de meu corpo ir, uma parte de mim, tinha ficado lá em Reminiscor, como uma árvore grande que não importa para que lado crescesse estaria sempre fincada com as raízes no lugar aonde nasceu...

CORTEJO: – Em procissão surgem os personagens trazendo o corpo, suspenso dentro de uma rede. Cantam: Uma inçelença, dizendo que a hora é hora Avisa os carregadores que o corpo que ir embora

MOVIMENTAÇÃO CENÁRIO - ANASTÁCIA E CONCIGLIA SENTAM

ZÍNGARO PEGA A MÁSCARA NO CORPO, PEGA CARTA COM SIGMUNDO E COLOCA A MÁSCARA NA CINTURA

(TRANSIÇÃO: A cena sugere um navio em alto mar. Zíngaro está de costas e assim permanecerá por toda a cena. Josué, o avô, se aproxima. Pergunta ainda meio distante).

ZÍNGARO E JOSUÉ JOSUÉ: – O que vê?

ZÍNGARO: – (sem olhar para trás) Quem me pergunta?

JOSUÉ: – Uma voz amiga.

ZÍNGARO: – Amiga?

JOSUÉ: – Que apenas te observa desde sua entrada no Porto de Santa Fé.

ZÍNGARO: – O que a voz amiga deseja? (vai virar-se e sua ação é interrompida pela Figura)

JOSUÉ: - Que continues de costas para mim e me dedique sua confiança.

ZÍNGARO: - Pelo que posso compreender, a julgar pela segurança da sua voz, é que não tenho outra saída a não ser... obedecer!

JOSUÉ: - Justo, ponderado e esperto jovem! Aliás, por demais, para uma viagem tão longa e sem acompanhante...

ZÍNGARO: - Como mesmo dissestes, ponderado e esperto o suficiente para arrimo de família, em busca de prosperidade em terras desconhecidas.

JOSUÉ: - Gosto de ti, Jovem. Inspira seriedade seus gestos e atitudes, perspicácia e inteligência na vibração da tua voz e inestimável brilho na construção do seu pensar!

ZÍNGARO: - Por que mereço tamanho elogio? Me conheces de onde, senhor?

JOSUÉ: - Será que não se esqueceste de abrir algo antes de subir à este navio?

ZÍNGARO: - Credo! Mas é claro! Espera, mas como podes saber? Já me dás medo. Posso virar-me?

JOSUÉ: - Assim que leias o que está escrito na carta dentro do bolso da tua calça.

ZÍNGARO - (põe a mão dentro do bolso, encontra a carta amarrada com fita, e põem-se a lê-la para si.)

JOSUÉ: - Por gentileza, leia-a alto, para que eu possa ouvi-la!

ZÍNGARO: - Perdão, senhor, mas esta carta foi minha avó escreveu-a para mim e pediu para que eu a lesse tão somente à partida do navio.

JOSUÉ: - Tens razão, que atitude descontrolada e inoportuna a minha!

ZÍNGARO: - (como que se justificasse) É que é da minha avó e...

JOSUÉ: - Não precisa se justificar meu rapaz. Já mostraste teu caráter confiando as espaldas a um velho desconhecido. Leia que eu aguardo aqui.

ZÍNGARO: - (sem se incomodar com a presença da Figura, lê para si a carta. Em dado momento lê em voz alta) E assim, meu querido neto, irá encontrar um bom homem de nome JOSUÉ, que te acompanhará até a chegada à grande cidade. Esse homem é teu avô. (vira-se).

JOSUÉ: - Então, meu neto, preparado para desembarcar nesse porto e darmos uma volta nessa velha cidade de cais? Podemos nos divertir muito juntos e aguardar da melhor maneira a chegada ao porto da Grande Cidade. Vamos sonhar, pois sonhar não custa nada, não é mesmo?

MÚSICA DA MEIA NOITE Quando era meia-noite, lá no céu parece o dia Cai, sereno cai Nos cabelos de minha fia.

RELATO CAIO MARINHO: -Alô! -Oi Mãe. -Como? -O Nico? Nico era o meu avô, bisavô, o vô Nico, como nós chamávamos. Ele tinha morrido, e quando eu soube da notícia, saí de onde eu estava, no metrô, com a roupa do corpo e a mochila nas costas, e fui até a minha cidade, para vê-lo pela última vez. Ele andava pela cidade toda, mas nunca visitava ninguém, não queria incomodar. Minha mãe conta que ele só foi na casa dela uma vez, quando eu nasci, e me deu o que eu acho que foi o presente mais sincero que eu já ganhei. Vai ser bom pro menino...

Um cacho de bananas! Por causa disso, nós que sempre íamos na casa dele. Depois do enterro, enquanto comíamos e conversávamos tomando cerveja, eu só conseguia me lembrar da última vez que eu o visitei. Não vai embora não, fica mais um pouquinho, vamos prosear mais... Nos despedimos dele assim, do jeito que ele sempre fazia: Comendo, bebendo e proseando. O Nico fez assim sua passagem em nossas vidas. Duas coisas eu aprendi com ele: que banana faz bem pra saúde, e que eu não deveria desperdiçar nenhum dedinho de prosa.

CONTINUAÇÃO DA MÚSICA DA MEIA-NOITE

ANASTÁCIA: – Ô, meu menino! Vem, meu menino! Parece até que foi ontem, que aqui chegamos. Vínhamos fugidos da peste que afugentava a todos de seus lares feitos. Buscávamos paragem que nos desse abrigo e proteção contra o escuro destino que nos perseguia. Aqui, paramos e reconstruímos nossas vidas. Erguemos nossas moradas, geramos nossos filhos e criamos nossos ritos. Nem tudo são dias de sol, um triste destino, quase todos nossos homens levou... e os que restaram com o tempo também se foram... e as crianças que nasceram, por muito tempo, eram só menina fêmeas. Até que Sigmundo, meu neto, nasceu! Prenunciando em nossos corações a esperança de uma nova prole, para que Reminiscor não caísse no esquecimento. Eu que fiz o parto, Seu Moço. Antes de Quequé, minha única filha, ganhar mundo. Quequé conheceu o amor na face de um desconhecido. Vivia fitando o circo com olhos de gula, pariu Sigmundo e foi embora. Mas, antes de ir deixou dormindo em meus braços a benção do amor divino, meu menino! (ENTRA ZÍNGARO)

ZÍNGARO: - Dona Anastácia!

ANASTÁCIA: - Espia Conciglia esse é o moço que veio de fora pra representar Sigmundo na coberta d'alma ZÍNGARO COLOCA A MÁSCARA.

ANASTÁCIA (entregando o terno): - Tome meu filho, vista pela última vez. Esse é o seu preferido. JOSUÉ ENTRA.

JOSUÉ: - Eu trouxe o sapato, para aquele que vai representar meu neto.

ANASTÁCIA: - É esse galego aí.

JOSUÉ: - Desses dias em alto mar quando conheci meu neto, eu me lembro do sapato, seu primeiro sapato!! A meia de lã de algodão tentava dar forma a um sapato uns dois números, maior que o seu pé... dizia que era para durar bastante, afinal, pé de pobre, e palhaço, não tem tamanho! Que você não se esquecesse disso nunca. Que quisesse conhecer outros mundos, era bom! Mas que nunca se esquecesse da sua origem. Eu parava em frente a vitrines chiques e sonhava com os ternos de linho branco e o chapéu panamá...

ZÍNGARO: - “Sonhar não custa nada!”, não é mesmo?

JOSUÉ: - Sonhar não custa nada... E assim íamos andando, até chegarmos ao Cais, onde entrei em uma casa de luz vermelha, mulheres bonitas, perfume doce e barato no ar, mesa de carteados ... e lá passamos a noite! Jogava e bebia, enquanto você adormecia no colo de uma mulher no sofá de veludo esgarçado... Dia seguinte lhe comprei os sapatos de couro preto, feito a mão... o navio nos chamava para a partida...ou foi ao contrário?...Primeiro veio às ruas do cais do porto...depois os sobes e desce das ladeiras do centro da cidade com suas vitrines chiques...daí o chamado do navio... Não importa, o que importava para mim era ter você ali comigo... o sapato...veste, veste pela última vez o seu primeiro sapato (entregando o sapato para Zíngaro) Chegaste! A cidade grande o aguarda! Vês ao longe a cidade cheia de luzes e cruzeiros? Esta baía a qual adentramos, pode abraçar-te, como pode engolir-te. Tome cuidado. Seja feliz, meu menino!

ANASTÁCIA: - Filho, pro modo que você não deu um filho pra Conciglia... a mulher que você escolheu para ser sua esposa, numa das voltas da cidade de luzes e cruzeiros. Conciglia não conseguiu ver sua alma se prolongar em noutra alma pequenina. Triste... Triste fim, meus senhores, é a história que nós mulheres de Reminiscor tivemos que viver. Sós, com nossas vidas sem amanhã... Vendo nossos homens partirem – um a um. E esperando a volta ou apenas esperando o fim da nossa longa existência. Amazonas sem arco e flecha... Mas sempre juntas, lutando pelo que nos restou. Você puxou todinho prá sua mãe, nascera com a alma livre, dessas que não suporta servidão a uma disciplina. Num parava em Reminiscor...

ZÍNGARO: - Reminiscor é uma terra pequena demais pra mim.

SIGMUNDO E CONCIGLIA AO FUNDO COM VÉU

CONCIGLIA: - A Virgem Maria é a nossa protetora, é a nossa defensora, Nós não devemos temer! Vence, ó mundo, contra o demônio! Guerra, guerra contra Lúcifer! Vou subir ao anjo de São Bernabé, Guerra, guerra contra Lúcifer! Quem cantava essa música era a minha vó, mãe do meu pai. Ela cantava um monte de música, ela benzia também. Eu falava: Vó, tô com dor de

cabeça! Ela ia lá, fazia uma massagenzinha, e benzia, aí eu falava de novo: vó, tô com dor de cabeça! Aí ela fazia uma massagenzinha assim, benzia! Vó, tô com dor de cabeça! Ahhhh! Tá com dor de cabeça coisa nenhuma! Não vou ficar benzendo coisa nenhuma! Foi com ela que eu aprendi a chamar meu pai e minha mãe de senhor. Minha mãe chamava: Julian! Eu respondia: Quiéé?! Ela falava: quié nada! É inhora! Inhora pra lá, inhora pra cá, até hoje eu não consigo chamar minha mãe e meu pai de você... E eu queria, sabe, porque a gente cresce, pega mais intimidade... E minha outra vó, mãe da minha mãe, morava lá no interior do Espírito Santo, sabe aqueles lugares onde tem coroação de nossa senhora? As crianças se vestem todas de anjinho, e vão cantando assim: Ave, ave, ave Maria! Ave, ave, ave maria! Eu cheguei a fazer uma vez um desses anjinhos... E essa vó sofreu pra caramba com meu avô! Um dia ela chegou pro pai dela e falou o tanto que ela tava sofrendo ele falou pra ela: "minha filha, ele já te bateu? Enquanto ele não te bater, sofra com paciência, porque Jesus sofreu até a morte, e ele venceu!" E foi assim a vida dela... E a minha outra vó, que cantava, ela fazia repente também: "tá me oiando tá vendo, tá vendo tá me oiando. Juliana brasa virge, teu fogo tá me queimando, eu entro na tua vida que nem tesoura no pano". E ela tinha umas músicas bonitinhas, também, tinha uma assim: "Dentro do meu peito eu tenho duas cadeira de glória, uma pra senta meu filho e a outra é minha nora... Dentro d meu peito eu tenho dois galhim de alecrim, com duas cadeira santa que é pra sentá meus netim...

CONCIGLIA: – Por que não me amaste? Sempre calei diante de tuas mentiras. Fazia de conta que não via, não sabia o que todos sussurravam pelas minhas costas. Fazia de conta que não percebia o teu desafeto. Calei frente ao desabafo e te amei como sabia. Te amei como queriam todos os ensinamentos, mandamentos e argumentos morais e religiosos. Cívica e civilizadamente te amei e calei após cada justificativa tua de partida. Eu nunca podia ir contigo... Cantei todos os cantos d'água pra chamar um amor de esposo e de filho, desses, o maior de todos. Mas perdi a fé. Meus olhos nem choram mais. Seca. Ventre seco. Terra seca. Como as terras de Reminiscor. Ah, quanto a dizer! Quanto a pedir, vivi num eterno esperar: pela pedra cor de safira, prometida em forma de anel, por ti nas eternas viagens e pela espera do meu filho que nunca me deste... Mas sempre retornavas. Não te davas conta, mas eu sabia da tormenta em que te havias metido. Calo e Acolho. E voltas para mim, pois sabes que me tens, seguro do afeto, do amor que ti tenho. Pois sempre cuidei

da tua alma com meu beijo quando tu partias e mesmo agora que tu partes para sempre. Adeus!

CONCIGLIA ENTREGA O ANEL PARA ZÍNGARO RELATO PAULA PRAIA - Um dia estava sentada em seu colo (eu adorava sentar no colo dela) e ela me disse “nunca tive uma caixinha de música, daquelas com a bailarina... GUARDEI Aquela frase comigo como se fosse

um segredo. Nosso segredo. E na primeira oportunidade lá fui eu comprar o meu primeiro presente, daqueles que a gente junta o dinheiro da mesada, pega o ônibus sozinha e vai até a loja comprar? Sim! Comprei a caixinha de música e presentiei minha mãe com a mesmo nó na garganta que ela me deu certo Natal. Cheguei cedo na vida da minha mãe e fui embora cedo da vida do meu pai.... Eles se superaram quando eu tinha 3 anos e a partir daí foi sempre eu com ela ela comigo, às vezes sobrava às vezes faltava (geralmente faltava pra ela). Houve um Natal em que as coisas não iam nada bem lá em casa, pouco dinheiro e a inflação lá em cima (eu nem sabia o que isso significava inflação), mas percebia que ela deixava faltar coisas gostosas na geladeira... E Nesse mesmo natal uma caixa grande (quando somos crianças, tudo é grande), e dentro dele havia um bebê, lindo, tão perfeito que até parecia de verdade. A caixa era coberta por um plástico, e eu ficava o tempo todo tentando furar para sentir a maciez e o cheirinho dele. Mas, ele não era meu. Era da minha prima, meus tios sempre compravam o presente dela uns 2 meses antes do Natal (acho que por causa do preço) e o presente ficava guardado na árvore de Natal, esperando a noite de Natal. Finalmente a noite de Natal eu ganhei um lindo urso, que me apaixonei de imediato mas o meu melhor momento estava por vir...ELA Abriu a caixa, e como se adivinhasse o meu desejo, veio em minha direção e colocou nos meus braços aquele bebe...DURANTE Alguns segundos o tempo parou, para que eu pudesse sentir todo o perfume...A Maciez.... Era exatamente como eu havia imaginado.... Brincamos muito naquela noite. Naquele ano a noite de Natal caíra no domingo e logo no dia seguinte todos voltaram ao trabalho. E em casa não foi diferente, minha mãe foi trabalhar. No finalzinho da tarde quando ela retornou trouxe consigo uma caixa - me chamou e me entregou. E abrir de forma despretensiosa... Quando de repente... Lá estava.... O meu bebê... lindo, de vestidinho, pele macia e um cheiro doce...Era Meu! Senti uma sensação diferente, um nó na garganta...Não Sabia dizer o que estava sentido e também nem me preocupei em pensar. Eu queria apenas brincar: BRINCAR De ser feliz.

SIGMUNDO: - O tempo passou e o meu sonho de voltar para cidade cheia de luzes e cruzeiros, de atravessar a água grande, cada vez ficava mais distante. Eu conservava a esperança de que um dia todo "o povo disperso regressasse" (ENTRAM ANASTÁCIA E JOSUÉ) fazendo com que a prosperidade em Reminiscor ressurgisse das cinzas e a minha terra recuperasse a leveza de outrora. Com o passar do tempo, nem ouvia mais Concíglia e seus cantos d'água, de olhos já secos de chorar por um filho que não teve e que ainda vivia em seus sonhos e pensamentos! E no finalzinho, Reminiscor estava cada vez mais seca e eu sem força prá poder carpir, sem força pra transformar aquelas terras em ser nascente... todos partiram para alcançar terra mais além...minha família também se foi, extinta pelo tempo que não perdoa...

ZÍNGARO DEVOLVE O SAPATO PARA JOSUÉ, O ANEL E LENÇO PARA CONCIGLIA, CARTA E PALETÓ PARA ANASTÁCIA, SOBRE NO TRONCO, ENTREGA A MÁSCARA PARA SIGMUNDO E SAI.

RELATO GABRIEL KÜSTER: - Das lembranças mais vivas que tenho da minha infância, a maioria delas aconteceu na terra do mar que ninguém entra. Porque lá tem um mar bravo, grande e que ninguém entra. Nós tínhamos uma casinha de madeira que ficava entre a rua da praia e o canal. Rua barro, com um muro baixo e árvores bem pequenas na frente. Ah! Nós tínhamos dois cachorros, a Bruna e o Gabriel porque minha tia decidiu colocar o nome dos afilhados dela nos cachorros - minha prima e eu. Mas o Gabriel morreu muito cedo, engolido pelo mar que ninguém entra. Não tínhamos vizinhos e saíamos de manhã bem cedinho de bicicleta para comprar pão na única rua asfaltada que ficava uns tantos quilômetros da casa. E há pouco tempo voltei lá... (constatação) Agora tinha vários vizinhos e as arvores tinham crescido, o cachorros eram outros os muros foram levantados a padaria parece que ficou mais perto.... e eu fico me perguntando: como tudo aquilo vai estar da próxima vez que eu volta? E eu não tenho a resposta, eu não sei...não sei. INCELENÇA DA ÁRVORE - MONTAGEM DA ÁRVORE.

SIGMUNDO: – Este corpo não vai pro céu, não vai pro inferno, vai para de debaixo da terra, esta pequena terra, fincando suas raízes que daqui nunca conseguiram sair, pra baixo daquele pé de árvore, Mãe primordial, alma manifesta. Receba o corpo do seu filho, que de melhor proveito retorne de onde veio, corpo provido de alma reviva a cada ano, entre uma estação e outra, entre a secura e a abundância. (JOGA TERRA EM CIMA DO CORPO)

SIGMUNDO: - Que siga o féretro!

(ENTRAM CARREGADORES BUSCAR O MORTO E VÃO PARA TRÁS)

JOÃO INVENÇÃO: - A partir desse momento, neste funeral, não recordaremos mais Sigmundo, pois não tornaremos mais Sigmundo presente, para que assim, cada um de vocês celebre a sua maneira, enfim, o grande milagre da transformação da morte em vida, em suas vidas!

ATOR 1: - E QUE ACENDA O ESCURO!