



Universidade Estadual Paulista – UNESP
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Daniele da Conceição Santana

CorpOralidade

Rito e Tradições Populares no Teatro dos Contadores de Mentira

São Paulo
2025

Daniele da Conceição Santana

CorpOralidade -
Rito e Tradições Populares no Teatro dos Contadores de
Mentira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós -Graduação em Artes, com a área de concentração em Arte e Educação do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Processos Artísticos, Experiências Educacionais e Mediação Cultural.

Orientadora: Carmina Mendes André

São Paulo

2025

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

S232c Santana, Daniele da Conceição, 1987-
CorpOralidade : rito e tradições populares no teatro dos Contadores de Mentira / Daniele da Conceição Santana. – São Paulo, 2025.
185 f. : il. color.

Nome artístico da autora: Daniele Santana.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carmina Mendes André.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Contadores de mentira (Grupo teatral). 2. Teatro - Brasil. 3. Companhias de teatro - Brasil. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. André, Carmina Mendes. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Daniele da Conceição Santana

CorpOralidade –

Rito e Tradições Populares no Teatro dos Contadores de Mentira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes:

Tese aprovada em 29 de setembro de 2025.

Comissão Examinadora:

Profª Drª. Carmina Mendes André

(Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora / PPG-Artes - Instituto de Artes da UNESP)

Profª Drª. Vilma Campos dos Santos Leite

(Membro Titular da Comissão Examinadora/ PPG-Artes - Instituto de Artes da UNESP)

Prof Dr. Robson Carlos Haderchpek

(Membro Titular da Comissão Examinadora / Departamento de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Profª Drª. Karina Dias Coutinho

(Membro Suplente da Comissão Examinadora / departamento de práticas educacionais e currículo - Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Prof Dr. Fernando Bueno Catelan

(Membro Suplente da Comissão Examinadora/ PPG-Artes - Instituto de Artes da UNESP)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao grupo Contadores de Mentira que é meu chão de trabalho e sonho. Aos meus companheiros e companheiras pelas horas de partilha e pelas ensinanças no caminho, especialmente a Cleiton Pereira por quem tenho profunda admiração e a quem tenho como um mestre do teatro.

Estendo meus agradecimentos à minha orientadora, professora e amiga Carminda Mendes André que em todos os momentos me incentivou e acolheu. E aos companheiros e companheiras do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias que me estenderam mãos e abraços.

À professora Vilma Leite e ao professor Robson Haderchpek meu profundo agradecimento pelo olhar atento e generoso na apreciação desta pesquisa.

Este trabalho também conta com relatos e ensinamentos de mestras e mestras das tradições populares brasileiras que forjaram muito do que é o grupo Contadores de Mentira hoje, aos quais sou e seremos eternamente gratas e gratos.

Agradeço ao meu pai Cícero Joaquim de Santana, minhas irmãs Regiane de Santana da Silva, Itamara de Santana, Ana Cristina de Santana Lima e Lilian de Santana, pelo cuidado e inspiração, e especialmente à dona Cícera Maria da Conceição minha mãe, por ser farol na minha vida e por me apoiar incondicionalmente em tudo que faço.

Agradeço também ao apoio do CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho tem como base de investigação a pesquisa teatral desenvolvida pelo grupo Contadores de Mentira no encontro das Tradições Populares do Brasil e seu Teatro de Rito. Como integrante do grupo trago nesta escrita uma narrativa poética e conceitual do processo de criação do grupo, seu modo de pensar a formação e a construção de sua identidade como um bioma teatral. Ao longo de trinta anos o grupo tem elaborado uma linguagem singular sustentada na tradição do teatro de grupo e na construção de sua corpOralidade. Esta pesquisa aborda aspectos históricos, estéticos e conceituais da criação que tem configurado sua linguagem e suas escolhas poéticas e políticas. Aqui três obras foram escolhidas como ponto de partida para exposição dos processos criativos e éticos do grupo: Curra – Temperos Sobre Medeia, O Incrível Homem Pelo Averso e Cícera, tendo esta última um maior destaque por concentrar de maneira mais explícita o diálogo do grupo com os nossos brinquedos e tradições populares.

Palavras-Chaves: teatro; teatro de grupo; criação coletiva; tradição popular; cultura popular brasileira; formação teatral.

RESUMEN

Este trabajo tiene como base de investigación la investigación teatral desarrollada por el grupo Contadores de Mentira en el encuentro de las Tradiciones Populares de Brasil y su Teatro de Rito. Como integrante del grupo, traigo en este escrito una narrativa poética y conceptual del proceso de creación del grupo, su forma de pensar la formación y la construcción de su identidad como una microcultura teatral. A lo largo de treinta años, el grupo ha elaborado un lenguaje singular sostenido en la tradición del teatro de grupo y en la construcción de su corpOralidad. Esta investigación aborda aspectos históricos, estéticos y conceptuales de la creación que han configurado su lenguaje y sus elecciones poéticas y políticas. Aquí se eligieron tres obras como punto de partida para la exposición de los procesos creativos y éticos del grupo: Curra - Temperos Sobre Medeia, O Incrível Homem Pelo Averso y Cícera. Esta última tiene un mayor destaque por concentrar de manera más explícita el diálogo del grupo con nuestros juegos y tradiciones populares.

Palabras Clave: teatro; teatro de grupo; creación colectiva; tradición popular; cultura popular brasileña; formación teatral.

CorpOralidade –

Rito e Tradições Populares no Teatro

dos Contadores de Mentira

INTRODUÇÃO	10
-------------------------	-----------

Ato I - Chegança: Grupo Contadores de Mentira - um bioma Cultural	14
--	-----------

Ato II - Entremeios: O Teatro de Rito dos Contadores de Mentira	29
2.1 Aprendizagem que passa como um cordão.....	34
2.2 Ética brincante da festa	42

Ato III - Figural: Sobre as obras Curra – Temperos sobre Medeia, O Incrível Homem Pelo Averso, e Ritos Pessoais e Coletivos no Teatro dos Contadores de Mentira	56
3.1 Curra – Temperos sobre Medeia	56
3.1.1 Celebração - O sentido da festa	66
3.1.2 A cozinha de Medeia – Dramaturgia da comida	68
3.1.3 A cachaça que aquece, alegra e narra	73
3.1.4 Rito Coletivo – Encontrar o público	75
3.1.5 Música, tambor e sons – Dramaturgia da escuta	79
3.2 Ensino em grupo	82

3.3 Ritos pessoais - caminhos de criação	84
3.4 O Incrível Homem Pelo Averso	94

Ato IV - Desmontagem de Cícera: a criação de uma obra brincante	113
4.1 A viagem dentro da viagem	117
4.2 No fim da ladeira tem uma aldeia	122
4.3 O dia que o Guerreiro Treme Terra do Mestre Pedro Lavandeira bateu em minha porta	125
4.4 De volta à casa iniciamos o trabalho de criação	128
4.5 A Figura no contexto das tradições e brinquedos populares	139
4.6 O olhar e seus desdobramentos poéticos e dramatúrgicos	141
4.7 O canto e seus portais	143
4.8 Cenografia - criação de um relicário	149
4.9 Figurino e sua singeleza	164
4.10 Por trás da maquiagem	165
4.11 Dramaturgia textual	166
4.12 Dona Cícera	168
4.13 Sobre a direção	170
4.14 Cíceras em cena	172
4.15 A obra também ensina	174

DESPEDIDA: Reflexões finais	175
REFERÊNCIAS	178

INTRODUÇÃO

As páginas a seguir são a expressão do meu desejo como atriz da tradição de teatro de grupo de transpor em palavras o trabalho que tem sido talhado pelo grupo Contadores de Mentira há trinta anos. O grupo possui muitas escritas sobre seu trabalho espalhadas por revistas, livros e pesquisas de outras e outros fazedores culturais, mas esta será a primeira vez que uma integrante se aventura no desafio de elaborar textualmente o que há anos tem sido poetizado em corpOralidade.

CorpOralidade é aquilo que o corpo pode produzir, aprender, expressar e ensinar por meio de sua própria oralidade, um corpo que fala por palavras físicas apreendidas pelo fazer e pela passagem de ensinamentos. CorpOralidade é expressão daquilo que se apreende e compartilha pelo que se pode ver, sentir, entoar. Passa pelo campo visível e não visível, pela prática e pelo sonho, carrega energia ancestral e brinca com o profano, está para além da palavra dita, mas a convoca como memória e presságio. A corpOralidade carrega um conjunto de signos, sentidos e poéticas que compõem ritualidades pessoais e coletivas que explodem em fisicalidades e sentimentos.

Este modo de produzir teatro, em letras e linhas, foi sempre um desafio dentro do grupo, que teve desde sua constituição um modo de aprender e partilhar que advém primordialmente da prática. Um grupo que não teve sua origem em instituições e que ao longo de sua trajetória teve pouquíssimos integrantes com acesso ou inserção em universidades. Um grupo nascido na cidade de Suzano e constituído em sua periferia. Por convicção social e política sempre se negou ao êxodo para a capital ou grandes centros, entendendo o território como potência de seu fazer e de seu modo de pensar arte e cultura.

A opção de permanecer produzindo no interior também trouxe aos Contadores de Mentira muitas dificuldades econômicas e de acesso a bens culturais de fluência e formação cultural, tendo acarretado ao grupo um percurso muito mais lento de aprendizagem e consolidação, além de enfrentar fatores de preconceito geográfico, ausência de políticas públicas para a cultura e falta de acesso ao conhecimento especializado em teatro.

Todas estas características fizeram do Contadores de Mentira um grupo de resistência que encontrou no teatro de grupo um modo particular de aprendizagem por meio da troca e do encontro, um aprendizado que parte da descoberta diária do fazer, que olha para o teatro como comunidade e que por isso absorve dela um modo particular de criar. Esse não acesso a universidades, escolas de teatro e cursos profissionalizantes aproximou o grupo das tradições populares, do fazer popular, muito intuitivamente no início. Quase sem perceber o grupo aprendia teatro olhando os vendedores de pomada na rua, as rodas de capoeira, as festas populares, as feiras, os vendedores de porta-em-porta, as rezadeiras, as mães de santo, era uma infinidade de saberes que cruzavam a sala de ensaio trazidos por jovens que sonhavam mudar o mundo fazendo arte e que ao longo dos anos foram percebendo que haviam mudado a si próprios e contaminado um batalhão de gente a fazer o mesmo.

Com o passar dos anos, o grupo foi aprimorando aqueles saberes acessados, cada pessoa que entrava ou passava pelo grupo ia deixando algo de si e levando algo de todos/as, de modo que um grande balaio de modos de ver e atuar no mundo foram compondo a coluna vertebral dos Contadores. Essa lapidação tem levado anos, e não tem perspectivas de encerrar. Hoje o grupo possui uma identidade, uma estrutura permeável de conhecimento, tem desenvolvido seu modo de criação, pensamento e ação, e conseguiu perceber em si uma técnica, um modo de fazer o seu teatro envolvendo muito do todo ao qual se deparou e depara.

Nós Contadores de Mentira chamamos nosso fazer de Teatro de Rito. Um apimentado modo de criar que se apoia em três eixos principais: metáfora, rito e celebração. Compreendemos o grupo como um bioma cultural e resistimos no contrafluxo da correnteza.

Para a escrita que trago aqui tracei um recorte neste todo que é o Teatro de Rito do grupo, concentrando o olhar para o principal pilar da sua formação que é o encontro com as tradições populares do Brasil. Este encontro não fez do grupo um grupo de tradição popular especificamente, também não nos tornou mestres ou mestras, tampouco as obras reproduzem brinquedos ou folguedos populares. O que o grupo teceu a partir deste encontro foi a compreensão de que o que fazemos também é uma tradição, a tradição popular do teatro de grupo. Uma visão sobre a interseccionalidade entre teatro, tradição popular e território. Não elaboramos uma

cartilha, mas temos construído um sistema permeável, aberto, que valoriza a sapiência que vem do nosso povo, da terra, da memória, dos laços, dos afetos, das redes. É um modo de tecer teatro percebendo outras lógicas de vida, outros pontos de apoio, outras fricções, além das estabelecidas pelas linhas da colonialidade.

Fazemos Teatro e criamos Ritos para poetizar a vida e quebrar quebrantos.

Foto 1- Rito Quebrai-me: Uma Utopia Estirada ao Limite da Morte – Contadores de Mentira
Fonte: foto de Sandro Casarini, 2015.



A

TO I - C H E G A N Ç A :

Grupo Contadores De Mentira –

Um Bioma Cultural

Antes do conceito o tempo ...

O Grupo Contadores de Mentira nasceu em 1995 na cidade de Suzano, Região Do Alto Tietê, no estado de São Paulo - Brasil. Este contexto geográfico forjou algumas características do espinhaço do grupo.

Suzano naquele ano contava com 177.464 habitantes, de acordo com o censo do IBGE, e completava seus 46 anos como cidade emancipada. Uma cidade acinzentada pelo concreto de seu crescimento urbano, contrastando com o verde de suas zonas rurais. A política cultural era desenhada pela clássica mirada endireitada da elite local, que apreciava a cultura dos eventos pontuais de datas comemorativas como o aniversário da cidade, o Natal, a Festa Junina e os Desfiles Cívicos. A cidade já possuía uma secretaria de cultura, fato até curioso para um município jovem com

fortes ares de uma política coronelizada, que infelizmente não ficou no passado. Sobre isso Cleiton Pereira, fundador do grupo, ator e diretor, comenta:

{ A fábrica de papel já poluía a região. Estava tudo bem para a cidade. O marasmo, os coronéis, a opressão ao povo, a falta de acesso cultural e a ideia de que “talentos” deviam ser trabalhados e descobertos. Artes plásticas colocadas em suas molduras, o balé clássico e a coluna social mediavam a cultura local. Nem pensar em falar de cultura popular. (Pereira, 2015, p. 40)

Naquele período não havia no município grupos profissionais de teatro ou mesmo com alguma continuidade de produção. Havia um grupo na cidade de Poá, Núcleo Teatral Opereta, e a Cia Do Escândalo em Mogi das Cruzes, ambas cidades que fazem divisa com Suzano, eram grupos recém-criados, mas que já adotavam a região como seu território de criação, e que seriam pelos próximos anos grandes parceiros dos Contadores.

Foto 2 – Primeira foto do grupo Cleiton P. e uma agente de coleta de lixo na praça.
Fonte: Mateus Do Val, 1996.



Não houve o dia inaugural do grupo, os fundadores contam apenas que guardaram o mês: agosto. Mês que deu início a um longo processo de formação teatral na cidade, orientado pelo então ator Cleiton Pereira. Aos vinte e dois anos ele chegava a Suzano para ministrar oficinas de teatro na Secretaria de Cultura, vinha

do ABC Paulista onde já participava do intenso movimento de Teatro Amador de Santo André, fez parte das lutas deste movimento por um bom tempo, onde também construiu seus primeiros passos no caminho do teatro de grupo. Foi neste

contexto que construiu sua base de formação artística e política. O movimento de Teatro Amador travou muitas batalhas por políticas públicas, a Escola Livre de Teatro¹ de Santo André é uma das conquistas provocadas por este movimento.

É com esta experiência coletiva de organização social e formação artística em grupo que Cleiton Pereira chega a Suzano, e dá início, sem saber, a uma intensa jornada de quase 3 décadas de construção cultural, ruptura de paradigmas e quebra de barreiras:



Começava a desenhar no ar uma casa que mais tarde seria construída. Trazia comigo uma experiência intensa do teatro do final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 em Santo André, SP. Já havia percorrido um caminho de ousadia e ruptura. Já fazia teatro desde 1987 (Pereira, 2015, p. 41).

Os dez primeiros anos do grupo foram marcados pelo grande fluxo de pessoas que entravam e saíam dele, pensar em fazer teatro e viver dele naquele período era extremamente difícil, sobretudo numa cidade do interior, sem políticas de incentivo à cultura e sem oportunidade de renda para seus fazedores e fazedoras. Contudo, o grupo seguiu produzindo muito, os trabalhos deste período expressavam toda a ambição e energia de seus integrantes, eram obras com muitas pessoas em cena, construídas sobre a precariedade econômica, e tracejada de muita inventividade.

Nestes primeiros anos o grupo montou Dom Quixote (1995 - 1996), A Tempestade (1998), Gulliver (1999), Romeu e Julieta (2000- 2001), Pinóquio (2002), As Aventuras Nada Verdadeiras e Entremeios Delirantes de Lampião Quando Sonhava (2003), Dom Quixote II (2004). Eram trabalhos que entrelaçavam integrantes do grupo e aprendizes, era um formato muito aberto de participação que envolvia atores/atrizes, participantes das oficinas do grupo e pessoas de outros fazeres que se integravam à cena compondo sua teatralidade. Este olhar expandido para a composição estética contemporânea já era experimentado pelo grupo, no começo intuitivamente e depois como aposta de linguagem.

¹ Escola Livre de Teatro -ELT é um centro de formação, pesquisa e experimentação das linguagens teatrais de acesso público e gratuito.



Dom Quixote - 1995



Pinochio - 1999



As Aventuras Nada Verdadeiras em Entremeios Delirantes de Lampião Quando Sonhava - 2003



Romeu e Julieta - 2000



Dom Quixote - 2004

Foto 3 - Colagem de obras diversas

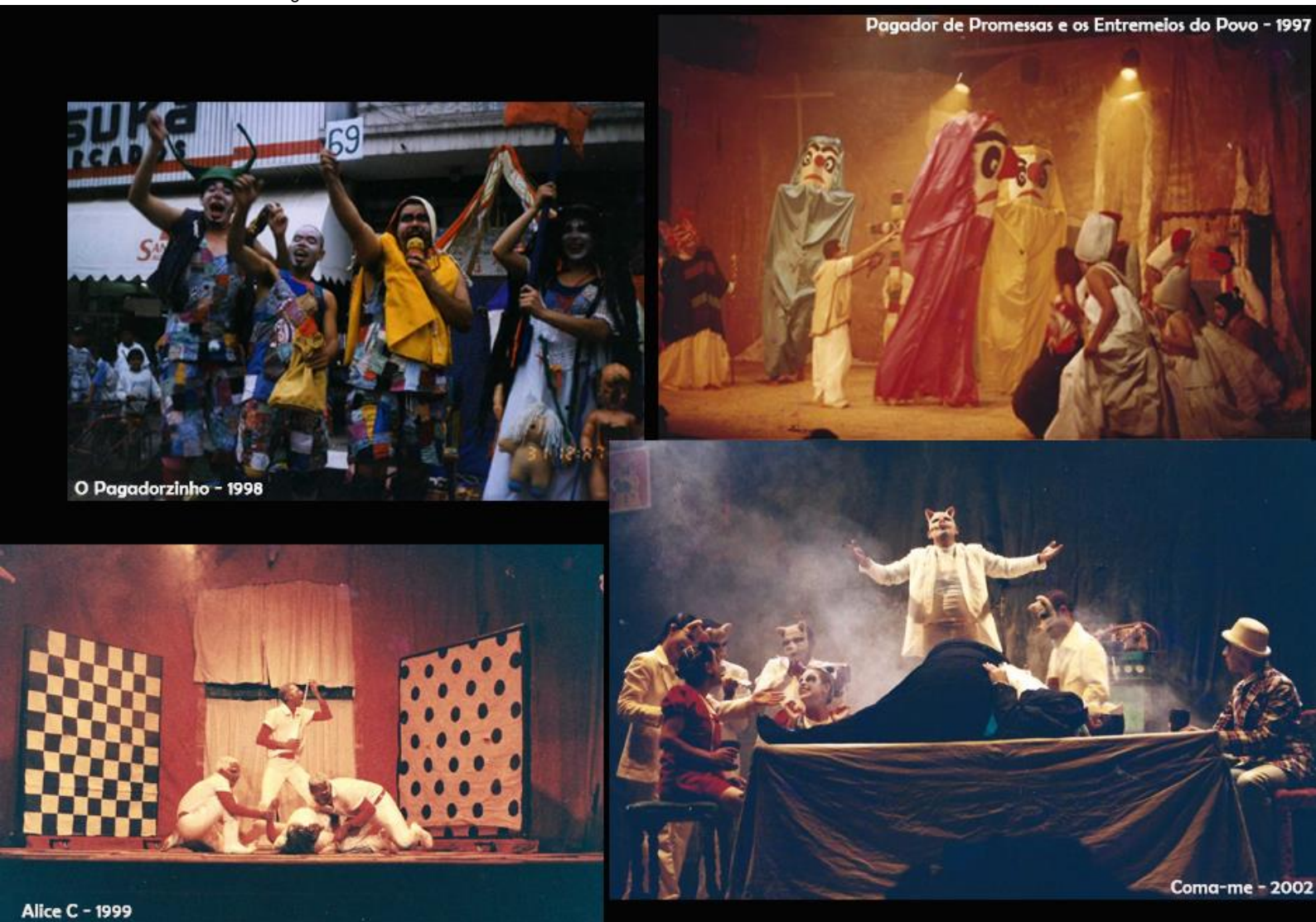
Fonte: Colagem feita pela autora, 2025.

Ainda neste período foram montadas as obras: O Pagador de Promessas e os Entremeios do Povo (1997-1998), O Pagadorzinho (1998), Alice C (1999), Hai-Kaos (2000), Coma-me (2000 - 2004). Estes trabalhos contavam com menos pessoas, em geral com aquelas que estavam por mais tempo no grupo e que sentiam a necessidade de experimentações mais longas.

Estas obras iniciais são também o ponto de descoberta e encontro do fazer teatral do grupo com as manifestações artísticas e as tradições populares brasileiras, de modo ainda muito instintivo. Foi na obra "O Pagador de Promessas e os Entremeios do Povo" em 1997, que aconteceu a primeira experiência do grupo com este

intercruzamento, era uma releitura da peça de Dias Gomes e o contato com a própria peça levou o grupo a olhar para este lugar das tradições populares. Neste trabalho colocaram o “boi” (tradição de Bumba Meu Boi do Maranhão) como elemento cênico, porém ainda era uma relação distante do folguedo em si. No entanto, foi o primeiro fio de uma grande colcha de retalhos que viria a ser tecida no fazer dos Contadores de Mentira.

Foto 4 - Colagem de obras diversas



Fonte: Colagem feita autora, 2025

Além das obras, este período também foi de experimentação do corpo atuator na rua. O grupo realizava muitos cortejos pela da cidade, eram as “Caminhadas Teatrais”. Saíam pelas ruas, aprendizes, atores e atrizes, dançando, cantando e

improvisando com a cidade e seus habitantes, aquele era o espaço para colocar em prática os jogos e explorações da sala de ensaio. Era bonito ver aquelas pessoas colorindo a cidade. Eram 50, 60, pessoas endiabradas pelas ruas, colocando suas cores e efervescência em contraste com os olhares distraídos de quem passava. Estes cortejos eram espaços de muito aprendizado, eram os primeiros passos para o que compreendemos hoje como Teatro de Rito. Ali nascia nossa percepção de popular, de festejo, de ocupar espaços públicos com nossas vozes e modos de ver o mundo.

Foto 5 - Caminhada Teatral – Roda de Todos os Santos em Suzano



Fonte: Vanderley Costa, 2010.

Cleiton Pereira, um dos fundadores do grupo e único remanescente desta época, nos conta sempre em reuniões, que este encontro com as culturas e tradições populares brasileiras naquele momento não se dava exatamente pelos aspectos artísticos das danças, dos cantos, dos toques. A principal aproximação era com o sentido comunitário, com a troca de saberes, com o aprendizado oral, com a forma de se organizar em coletivo, de criar seu próprio espaço de existir. Os integrantes do grupo não eram oriundos de escolas de teatro, não possuíam formação acadêmica, eram jovens e estavam descobrindo o teatro e a si próprios como atores e atrizes no

fazer diário. Mesmo Cleiton, que era a pessoa com mais experiência, era um jovem de vinte e poucos anos que percebia ali que precisava além de atuar, também ministrar oficinas, dirigir, criar cenografias, figurinos, ser técnico de luz, de som e tudo mais que envolve o teatro de grupo. Ele se formava na própria formação que criava para o outro, e conforme passava o que sabia recebia das outras pessoas aquilo que elas tinham. Esta característica de troca de saberes e formação oral ainda prevalece nos Contadores.

O acesso à informação e conhecimentos mais aprofundados era difícil nestes primeiros anos, não havia internet, não havia cursos ou escolas de teatro na cidade ou na região, tudo que aprendiam vinha de leituras, de encontros espaçados com outros artistas de outras regiões, de recortes dos cadernos de cultura dos jornais e da ida esporádica à cidade de São Paulo para ver alguma apresentação, tampouco eram todos do grupo que podiam ir, devido aos custos e à distância. Cleiton avalia hoje que esta dificuldade de acesso ao conhecimento tardou em muitos anos a pesquisa e consolidação do grupo.

Nos 5 anos seguintes, vieram as montagens de: No Escuro (2006) Ausência (2006), Curra – Temperos sobre Medeia (2008 – até hoje), e a intervenção TV Contadores de Mentira (2007 – 2012).

Foto 6 - Obra: No Escuro. No foco a atriz Ju Penteadó



Fonte: Cleiton Pereira, 2006.

Foto 7 - Obra: Ausência. Ator Luis Soares



Fonte: Vanderley Costa, 2006.



Foto 8 - TV Contadores de Mentira
Fonte: Colagem da autora, 2025

Curra – temperos sobre Medeia e TV Contadores de Mentira foram dois trabalhos emblemáticos em nossa trajetória. Eles marcaram uma transição em termos de avanços de linguagem, de posição política, e de identidade. A TV Contadores de Mentira era uma performance de rua que mesclava teatro, comunicação e audiovisual.

Fazíamos programas em praças em ruas e convidávamos a comunidade para se apresentar, era um canal de expressão artística e também de voz da população. Curra, nossa obra sobre Medeia foi o trabalho que abriu nossos caminhos efetivamente para o Teatro de Rito, mais adiante falarei com mais detalhes sobre ela.

Foto 9 - Obra Curra – Temperos sobre Medeia
Fonte: Colagem da autora, 2025.



Três anos depois da montagem de “Curra – Temperos sobre Medeia”, estreamos “O Incrível Homem Pelo Avesso”, novembro de 2011. A obra surgiu da nossa vontade de olhar para história de sangue do nosso país, as nossas guerras internas. Nos interessa olhar para os canudenses mais que para Conselheiro, queríamos evocar a história de luta e resistência daquelas pessoas que deram a vida pelo senso de comunidade, de justiça e liberdade.

Foto 10 - O Incrível Homem Pelo Avesso



Fonte: Colagem da autora, 2025

A obra seguinte do grupo foi “Coma-me – Estado de Revolta”, de 2016, este foi um experimento onde o grupo retomou o mote de uma de suas obras antigas, que trazia a provocação antropofágica de um corpo posto à mesa. Neste trabalho, o grupo experimentou densamente a dramaturgia textual. Foi um trabalho que trouxe todas as inquietações pessoais dos/as integrantes do grupo, questões de gênero, raça e classe. O potencial discursivo se fundia a uma vasta construção de imagens e símbolos.

Foto 11 - Coma-me – Estado de Revolta



Fonte: Colagem da autora, 2025

Em 2019 duas obras foram montadas pelo grupo, “Adiós Paraguay – Jajohecha jeyta” (do idioma Guaraní, significa: “voltaremos a nos ver”) e “Cícera”.

Adiós Paraguay estreou em 2019, mas foi iniciada enquanto pesquisa em 2013. O tema da guerra ainda estava forte devido à obra sobre Canudos, seus estudos históricos levaram nossos olhares um pouco mais atrás, e neste passado nos encontramos com Paraguai e decidimos falar desta guerra contra os nossos vizinhos. Uma guerra que no Brasil pouco se fala e que na história se tornou uma conta pendurada.



Foto 12 - Adiós Paraguay
Fonte: Colagem da autora, 2025

E chegamos em “Cícera”, estreada também em 2019, alguns meses antes de Adiós Paraguay. A obra traz para o centro uma mulher nordestina afro-indígena, que sai de sua terra em busca de oportunidades e melhores condições de vida. O trabalho se apoia nas tradições populares de Alagoas do “Guerreiro” e dos “Cantos de Trabalho”.

Foto 13 - Obra Cícera.
Fonte: Colagem da autora, 2025



Em 2021 iniciamos o processo de “Figura de Encruzilhada” o segundo solo do grupo, com atuação de Cleiton Pereira e com minha direção. A obra é uma caminhada, as pessoas seguem uma figura que carrega muitas figuras, estas que estão nas ruas, que te veem sem que você as veja, ou que você vê sem querer ver. É um corpo profano que evoca ritos de rua. É a safadeza, a gargalhada, o peito aberto. A tradição de boteco, da feira, da festa de rua.

Foto 14 - Obra: Figura de Encruzilhada.



Fonte: Colagem da autora, 2025.

Em 2024 estreamos Estado de Revolta, retomamos o tema já tocado na obra Coma-me. Trazemos neste novo trabalho nossas revoltas diárias, sobretudo coletivas. Falamos sobre os poderes, sobre a ascensão da igreja pentecostal e seus desdobramentos políticos e sociais. Falamos de trabalhadores cada vez mais precarizados e descartáveis e da esquerda em agonia.



Estas são obras teatrais do grupo Contadores de Mentira.

Aqui não estão relacionadas as produções do grupo em audiovisual, em ritos performáticos, em intervenções públicas

Foto 15 - Obra: Estado de Revolta
Fonte: Colagem da autora, 2025

únicas, que são vastas. Também não adentrei na produção de festivais, seminários e intercâmbios nacionais e internacionais, publicações, demonstrações técnicas de trabalho, eventos culturais diversos, e projetos de formação artístico/culturais, são dezenas, e fazem parte da composição integral da nossa obra como grupo.

Em agosto de 2025 o grupo completou 30 anos de uma intensa produção cultural, participando e criando uma atmosfera de arte e cultura em nosso entorno, lutando desde sempre por um teatro de liberdade, feito em grupo, comprometido com nosso tempo e com as reivindicações do nosso povo. E tudo começou ali, numa pequena cidade de interior que hoje conta com um pouco mais de 307.000 mil habitantes, quase o dobro de quanto o grupo nasceu. A fábrica de papelão continua poluindo a cidade, os coronéis ainda reinam, o concreto aumentou, o cinza aumentou, mas o número de artistas e fazedores/as culturais também. Ali nós Contadores criamos raízes, alugamos um espaço, depois construímos uma sede própria com nossas próprias mãos. Movimentamos a cidade em seus mais diversos sentidos e também fomos movidos/as por ela. Fomos casa para muita gente, ponto de encontro e de resistência. Um pequeno bioma cultural.

Em 2023 depois de dez anos resistindo a perseguições políticas, opressões e violências estruturais fomos forçados a deixar nossa comunidade, após um grande e intenso movimento de luta. Tivemos menos de dois meses para desmontar toda nossa casa, feita com contêineres, vidro e madeira, e transportá-la para outra cidade. Em 67 dias a reerguemos em Mairiporã, cidade do interior paulista. Em carta de apoio ao nosso grupo, o mestre e diretor de teatro Eugenio Barba comparou o feito ao lendário Globe Theatre da cia The Lord Chamberlain's Men da qual Shakespeare fazia parte, que também teve em sua história o marco de remover todo seu edifício e migrar de localidade.

Foto 16 - Desconstrução do Teatro em Suzano.
Fonte: Acervo do grupo Contadores de Mentira, 2023

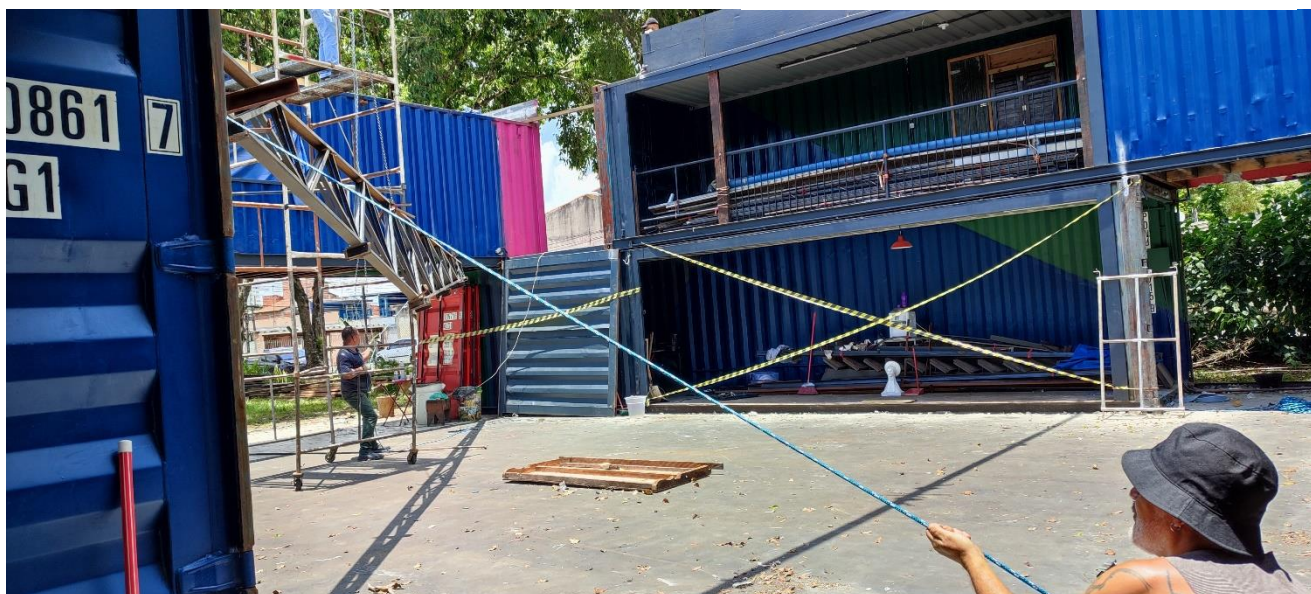


Foto 17 - Reconstrução do Teatro em Mairiporã.
Fonte: Acervo do grupo Contadores de Mentira, 2024



Foto 18 - Rito Quebrai-me: Uma Utopia Estirada ao Limite da Morte – Contadores de Mentira
Fonte: Sandro Casarini, 2015



A

TO II - ENTREMEIOS:

O Teatro de Rito dos Contadores de Mentira

Nos Contadores, entendemos o Teatro de Rito como aquele que transborda. Aquele que extrapola o próprio formato teatral. Se articula com a realidade de modo a dançar com ela em sua feitura. É altamente influenciado pelo seu contexto histórico, político e territorial. Não me refiro somente ao campo da dramaturgia, do enredo ou história contada. Mas de todo o atravessamento a que são expostos os/as teatristas, tanto no campo social de classe, gênero, raça, quanto no campo subjetivo de crenças, sonhos, memórias e sensorialidades. Todo esse envolvimento cria um modo outro de pensar a cena, de ritualizar o encontro, todo o trabalho criado é direcionado à relação que foi construída por meio da fusão de diferentes referências e realidades, e assim alguns mecanismos de forma vão mudando de lugar. A criação cênica passa a ser compreendida como testemunha de um tempo, não se coloca como porta-voz, mas como porta-escuta, e a partir desse ouvido atento reverbera em teatro aquilo que o mundo lhe grita ou sussurra.

Antes de prosseguir gostaria de abrir um pequeno parêntese para falar brevemente sobre as palavras “teatrista e teatreiro”. Esta palavra é uma escolha que



corroborar para este pensamento expandido de teatro, seu significado agrupa muita gente: atrizes, atores, dramaturgas/os, cenógrafa/os, figurinistas, músicos, técnicas/os, pesquisadoras/as, diretoras/es... todas as pessoas que criam no teatro. São palavras mais comumente usadas em outros países da América Latina, eu as escutei pela primeira vez no Equador em viagem com os Contadores de Mentira e aprendi sobre seus significados e força nestas trocas entre grupos, num destes encontros a teatróloga Vivian Martinez Tabares da Casa de las Américas em Cuba disse que “Teatrero” seria um híbrido formado pelas palavras “teatrista e obrero” que surge dos movimentos de teatro independente em meados da década de 70. Não encontrei registros escritos sobre a origem das duas palavras, mas a herança oral nos mantém aprendizes de seu significado.

Sigamos...

Pensemos um pouco sobre o sentido deste transbordar...

No sentido literal significa ultrapassar as próprias bordas, ir além de suas próprias fronteiras. Vemos o Teatro de Rito carregando esta natureza, de não caber em si ou num único lugar, de ser enchente de si mesmo. Transborda não por excesso, mas por partilha. Um derramamento de si para o encontro com o outro. Desta mistura surge um lugar de dilatação, um Teatro sem lá e cá, estando todos/as no entre, no meio.

Um ponto determinante neste modo de fazer Teatro é a relação com o público. O entendimento de público como audiência passa a ser dissolvido, ele não é compreendido como quem contempla, muito embora esta possa ser uma opção de quem vê. Mas, este lugar de público dá lugar à ideia de partícipe. É uma esfera de co-autoria, todas as pessoas naquele acontecimento são partes do processo, de tal modo que mesmo sem uma interação direta sobre a cena, todas as pessoas são envolvidas pelo mesmo estado de teatro. O pesquisador e ator brasileiro, Thiago M. Sabino tem investigado sobre teatro, ritual e religião e aqui nos comenta:



Nesse caso a plateia não estaria apartada como na relação do teatro ilusionista, com a quarta parede. A partir dessa ideia de participação, ainda em 1960, Grotowski escreve que o teatro poderia ser o substituto laico da religião, que possuiria o privilégio da —ritualidadell, na qual poderiam coparticipar atores e espectadores, e o espetáculo seria uma espécie de cerimonial coletivo. Entretanto, para restituir tal dimensão, seria preciso assumir a teatralidade. Esta asseguraria que o espectador tivesse consciência de estar em um tempo-espço outro, distinto do cotidiano, modo

pelo qual também lhe seria proporcionado algo de diferente daquela fruição resultante da estética realista. (Sabino, 2016, p. 58)

Esse “estado de teatro” é o que o cria o senso coletivo de sustentação daquela existência cênica, todos/as assumem a tarefa de manter a teatralidade pulsante, teatristas e não teatristas estão envoltos na mesma camada de poesia e encanto. Não se trata de forçar uma participação ou de expor alguém, se trata de criar um espaço de prazer, ação e beleza entre atores/atrizes e espectadores/as, onde ambos possam ser tocados pela presença do outro, onde os sentidos sejam aguçados de modo a comporem uma dramaturgia sinestésica individual, e numa estância mais intensa, coletiva. O professor e ensaísta Denis Guénoun reforça esta noção em seus estudos:

{

Ora, o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É uma reunião voluntária, fundada sobre uma divisão. É, ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade. (Guénoun, 2003, p.21)

A noção de estado de teatro tomei emprestada de Vanessa Oliveira, uma das integrantes do grupo, que é brincante popular e também pesquisadora das artes visuais, ela tem uma pesquisa intitulada *Um Ateliê em movimento pela escola: Possibilidades e Desafios* (2024), e um dos pontos deste trabalho é pensar sobre o “estado de ateliê”, para ela o conceito de ateliê extrapola a ideia de lugar único, determinado, específico, ela traz o entendimento do ateliê como o espaço onde você se sente à vontade, livre e estimulada a criar, podendo ser este espaço a garagem da sua casa, a cozinha, o quintal... porque o que prevalece neste modo de ver o ateliê não é primordialmente o espaço, mas o estado de criação, o estado de ateliê.

Me interessei por esta noção trazida por ela porque percebia a mesma atmosfera em nosso Teatro de Rito, em que para além da espacialidade física há a espacialidade simbólica, invisível da criação, que não está limitada a um lugar, horário ou forma. É de fato um estado. Um modo abstrato e sensorial de habitar e expressar algo, experimentado pelos teatristas e também pelo público.

O rito surge de maneira mais profunda nos Contadores a partir do seu entrelaçamento com as tradições populares. Na observação e vivência nos

brinquedos populares, com mestres e mestras destes saberes. Aprendendo na corpOralidade que atravessa os tempos e os povos e que chega até nós por meio da memória de nossos mais velhos e da manutenção e atualização de nossos mais novos, mantendo vivas as energias e tensões que compõem saberes centenários.

Miguel Rubio do icônico grupo Yuyachkani do Peru, uma referência para nós, fala sobre a pesquisa deles como grupo se compreendendo como atores *danzantes*. Encontraram nas culturas tradicionais do Peru o seu ponto de aprendizagem e fortalecimento artístico, nós, Contadores trilhamos o mesmo caminho.



Esse encontro com as teatralidades das culturas nos tem levado, não a copiar, não a exotizar o que encontramos, mas a fazer um intercâmbio. Yuyaschkani é uma cultura de grupo e de sua cultura de grupo dialoga com outras culturas. (Cátedra Ingmar Bergman Unam, 2021, 6 m 31 s, tradução da autora.)

Pensar sobre Rito tem nos provocado a ir além da cena, a nos relacionar com o todo da experiência cênica. Com nossos territórios, memórias, vivências. Com a nossa comunidade de perto e a expandida. Com o contexto histórico e social das pessoas envolvidas. É mais sobre descobrir, desvendar... tecer “um como”, “um quem”, “um quando”, “um onde”. Não se trata de um “como fazer”, mas de um o “porque fazer”, e para quem e com quais intenções.



Quando o ator consegue sincronizar com público. Quando digo sincronização, não estou me referindo apenas à mesma frequência, pois acredito que na fricção dos sentimentos, o transbordamento também acontece. Por exemplo, no último trabalho do grupo Contadores de Mentira, Estado de Revolta, o ator e diretor Cleiton Pereira, ao acrescentar ao longo da obra elementos físicos que constroem a narrativa da sua personagem, um fundamentalista religioso, alcançou uma sintonia única com cada um dos espectadores, que oscilava entre risos e explosão de raiva. Em uma das apresentações uma pessoa do público interferiu em voz alta, rompendo o silêncio, no meio de um dos discursos finais do pastor, travando um curto debate entre ator e público. Na mesma proporção, percebo que essa sincronia que provoca o transbordamento pode ocorrer na resistência do público a certas estratégias de atuação. E pra finalizar, eu acredito que atuar é o ato de transbordar, mas com o vazio necessário para ser surpreendido a cada dia.²

Fazer um teatro que transborde também é pensar fora da borda, é expandir o olhar para lugares e pessoas que pouco são vistos ou reconhecidos em seu trabalho,

² Kaique Calisto, ator integrante do grupo Contadores de Mentira em entrevista para esta pesquisa em 03 de dezembro de 2024, na cidade de Mairiporã – SP.

em sua pesquisa. Pensar sobre este teatro é também pensar em espaços de horizontalidade, de ação crítica de quebra de fronteiras. Refletir sobre referências, sobre hierarquias, sobre acesso, sobre preconceitos geográficos, identitários e econômicos.

Este modo de fazer teatro, de criar em coletivo e transfronteirizando as linguagens é muito presente em grupos, coletivos, e agrupações pelos interiores, a troca em territórios de ausências é a única forma de existir. É natural encontrar grupos de tradições populares trabalhando com grupos de teatro, artesãos com artistas visuais, vizinhança sendo parte da criação, estudantes sendo coro em peças, a feira sendo o lugar de acontecimento artístico, artistas encenando com e para cavalos, pássaros, cães, motos, carros, natureza. A interação entre público e teatristas é todo o tempo estimulada, o tempo da ação também é estendido para fora do convencional e o fazer artístico articula o real e o ficcional, e segue reverberando na rotina do lugar ou das pessoas por um tempo além do ato em si.

Toda essa expansão do olhar e do fazer cultural entre teatristas, pensadores/as, artistas e comunidade é o que sustenta a existência da própria produção em si. E o rito em sua estrutura integral e integradora.

{

Cabe tudo no mundo, cabe um teatro sem corpo, cabe um teatro de verbo e verborragia, cabe um teatro de sangue e de hemorragia. Cabe um teatro caboclo e cabe um teatro urbano. Cabe um teatro morto, mas não cabe a morte do teatro. (Pereira, 2015, p. 160)



2.1 **Aprendizagem que se passa como um cordão**

Nos brinquedos e tradições populares o aprendizado acontece pela vivência, ele se constrói no dia a dia. O aprender vem através da feitura. Do estabelecer relação com aquilo que se aprende na prática. É compartilhado pela oralidade e aos poucos se torna corpo, expressão, domínio... CorpOralidade.

Nós compreendemos o aprendizado em teatro da mesma forma, pela passagem do tempo juntos, pela lida diária da busca e da troca. Olhamos a sala de trabalho como espaço de ensinância, a aprendizagem se constrói com todos e sua passagem é um rito encantado.

Dentro das manifestações populares a troca de saberes ocorre desde cedo, a criança desde pequena participa do organismo, e com o tempo vai assimilando de modo natural o seu mecanismo, a sua forma de existir. Ela vai compreendendo o que compõe a brincadeira, a festa, de um modo livre e responsável. Ela está todo o tempo junto desta feitura e vai compreendendo seu desenvolvimento enquanto também se desenvolve como pessoa. Descobre novos vocabulários ao mesmo tempo que aprende cantos, que aprende sobre plantio, sobre o tempo de preparo da comida. Aprende sobre coordenação motora e senso estético enquanto aprende a bordar a roupa da festa, a enfeitar o terreiro, a rua. Aprende sobre tempo e respeito na observação do mais velho, na paciência deles, na sua insistência em repetir e ensinar o mais novo. A dança, o canto, o toque dos tambores, o enredo, tudo é apreendido de modo prático e interligado com a vida cotidiana, não há uma hora marcada para o processo de troca de conhecimento acontecer, ele simplesmente está todo o tempo, como nos conta a Mestra Laine, Capitã da Congada Santa Ifigenia da cidade de Mogi das Cruzes, a primeira mulher a assumir este posto nesta Congada que já possui 180 anos de existência:



E as crianças não é preciso eu pegar na mão e ensinar, elas já vêm com aquilo, elas olham e já aprendem. O Victor Hugo, por exemplo, é uma criança de muita luz, ele já tá crescendo com esse amor, essa fé pela Congada, e não só pela Congada, onde tiver couro, tiver toque, esse moleque dança, ele quer entrar no meio e ele aprende rápido. Uma criança com seus 5 anos, que vem dançando desde 1 ano e a gente nunca pegou na mão dele pra ensinar tocar um instrumento, ensinar como dançar. Ele vai olhando. Eu vejo ele

}

como a Laine de antigamente, eu olhava muito o meu pai. Hoje ele olha eu e ele faz. Ele está aprendendo o que eu faço, ele aprende com a minha fala, ele escuta quando eu falo com a Congada, o que pode e não pode. Então eu sei que futuramente ele vai falar “isso eu aprendi com a minha mãe”³.

Não é uma forma cristalizada de ensinar ou de aprender. É um aprendizado que se dá pela convivência, pelo respeito, observação, escuta. Pelo erro e pelo acerto. A doutora pesquisadora de teatro e saberes tradicionais Joana Abreu aponta que:

}

Assim, à medida que cada uma vai ganhando intimidade com aquela tarefa, vai tornando-se apto a participar de outra mais elaborada, criando inclusive uma cadeia de Transmissão das regras e códigos. Nessa cadeia, aquele que conhece menos, aprende com o outro, que conhece um pouco mais. Que aprende com aquele que conhece mais ainda e assim por diante. A experiência é que está em jogo no processo de Transmissão. A partilha do saber construído na prática. (Abreu, 2010, p. 53)

Também experimentamos este modo de aprender no teatro de grupo. Nosso modo de organizar os processos de trocas são parecidos. As obras teatrais, para nós Contadores são espaços protegidos de formação. Uma aprendizagem que passa por nós integrantes do grupo e que nós buscamos estender às pessoas que estão em nossa órbita colaborando com nosso trabalho, e num segundo momento estender também às pessoas que vêm comungar com a gente o ato cênico, num dia de apresentação. Estas pessoas também estão aprendendo algo, muitas vezes ouvimos de alguém do público que ouviu sobre determinado assunto pela primeira numa obra nossa e surpreendentemente tem uma grande quantidade de pessoas que já assistiu a mesma peça cinco, dez, quinze vezes. Nos intriga esse acontecimento, o que leva uma pessoa ir tantas vezes ver a mesma coisa, com as mesmas pessoas? Algumas delas percebemos repetindo textos junto com a gente, cantando, comentando com a pessoa ao lado sobre a cena que está por vir. Algo nutre essa pessoa naquele acontecimento teatral, algo a motiva a retornar e viver mais uma vez aquele ato cênico quase como algo cotidiano a se experimentar.

Comparo o dia da apresentação com o dia da festa nas tradições populares, um grande dia de aprendizado. A festa é o dia que aquela criança ou aquela pessoa

³ Mestra Laine (Gislaine Donizete Afonso) da Congada Santa Ifigenia de Mogi das Cruzes em entrevista para esta pesquisa, em 10 de dezembro de 2024.

que, está chegando naquela manifestação, vai conseguir ver todos os elementos reunidos. Ela vai entender onde as músicas e toques entram, onde a dança acontece, os momentos em que a improvisação floresce. No teatro isso acontece do mesmo modo. O dia da apresentação é o dia da experiência completa, não somente para o público, mas sobretudo para os teatristas, todo o trabalho elaborado e cuidado na sala de ensaio só emerge em sua completude no encontro com os espectadores (as). Este é o momento em que tudo que você ouviu, viu e leu, se unem numa regência única em que num sopro tudo acontece, são os instantes de magia que seu próprio corpo pode produzir secretamente, e que só são percebidos inteiramente por você mesmo. Quando isso acontece, quando essa magia está correndo nas entranhas das atrizes e atores é que surge o encanto que faz o teatro transbordar de si mesmo.

Nas tradições a festa é também o espaço para se compreender os ritos, tanto os que estão ligados ao campo do sagrado, quanto os que estão ligados ao profano. Na festa há espaço para tudo, se canta, se come, se dança, se reza, se embriaga. A festa é o dia do encontro, da comunhão com a comunidade e com aqueles e aquelas que vem de outras partes. É um dia que se aprende muito sobre coletivo, sobre resistência, sobre dedicação, presença e paixão. O dia da festa é o dia de explosão de sentimentos e emoções, é um dia “santo”! Esse processo também é presente em nosso Teatro de Rito. Miramos os festejos populares e aprendemos com eles a potencializar nosso fazer teatral, nossas obras estão construídas sobre estas bases, onde o sensorial é ativado e outras formas de se narrar são degustadas.

Os dias de apresentação assim como os dias de festa, entendendo aqui “festa” como a tradição num todo, são dias especiais para a comunidade que os celebram, seja você aquele que organiza, que brinca, que atua, que assiste, que cuida, que se apresenta. Do ponto de vista da experiência, do acontecimento, não importa muito quem você é na festa ou na apresentação, importa o como você está nelas, como você se prepara para elas. Esse cuidado anterior vai localizar o como você se instaura naquela cerimônia, quais responsabilidades possui, quais regras precisa seguir, quais relações irá estabelecer. “Estar em cena em acontecimento, evoca linguagem, evoca encontro”, repete sempre Cleiton.

“O teatro arde” me disse Eugênio Barba numa conversa em sua sede em Holstebro. E seguiu... “A tradição vive no momento em que nossa consciência toma posição sobre o passado, os atores e atrizes constroem sua existência pelo sentido

sinestésico, coisas que necessitam de tempo. O tempo é uma força primária”. Gosto de pensar nesse sinestésico que comenta Eugenio, quando penso em tradições populares e nossas tradições de teatro de grupo. Quando percebo o como temos nos envolvido com a nossa formação e com a de quem se aproxima. Penso que sinestesia é um grande núcleo de força no qual mergulhamos. Não é possível pensá-la como método, principalmente porque nós não seguimos um, em específico. Mas é possível compreendê-la como um disparador para a criação de uma trilha comum. Uma trilha em que descobriremos técnicas, sensações, limites, percepções sobre nós e sobre o todo, e este trilhar vai constituindo um jeito próprio de formular conhecimentos, procedimentos, modos de replicar aprendizados.



A Transmissão da brincadeira implica transmissão de suas regras. Na cultura popular, essa transmissão não se dá de maneira formal, mas na convivência comunitária do próprio fazer da brincadeira. Aprende-se a fazer observando aqueles que fazem e fazendo junto com eles, num processo característico das situações de transmissão oral dos saberes de uma cultura. (Abreu, 2006, p.49)

A festa em algumas manifestações populares tem duração de dias, é um período largo e intenso de entrega de seus brincantes, é o caso do Bumba meu Boi do Maranhão, do Maracatu em Pernambuco, Do Guerreiro em Alagoas, e tantas outras pelo Brasil. São dias em que o rito deve ser preservado e mantido em estado de atenção e vida permanentes. É uma parte importante da concretização de um largo período de aprendizagem, de preparos e de cuidados. Comparo este momento com o processo de criação de uma obra. Nele, todos do grupo submergem num rio de águas corredoras, de onde se retiram alimento, dúvidas, ebulições. Tudo se mistura nessas águas: memórias, desejos, medos, ancestralidade, inquietações, revoltas, alívios. Todas as pessoas juntas em estado de teatro.

O dia da festa e da apresentação também é espaço de expressão da individualidade, é onde o brincante, a atriz, o ator, partilham tudo aquilo que sabem. É o dia em que se “enfeitam” e se preparam para “brilhar”. Cada brincante é valoroso em seu brinquedo, a ele muita responsabilidade é atribuída, nele está a força do riso, do encantamento, ele gera energia com suas danças e cantos. Assim também é a atriz e o ator, sua energia mantém em vibração todos ao redor. O brincante conecta o

visível com o invisível, ele toca o sagrado e, também, desordena tudo com seu profano. Aos atores e atrizes também lhes é ofertado a graça do encantamento, também podemos trilhar o caminho para o transe e para a catarse.

Estes processos trazem em comum os espaços de protagonismo da comunidade, é onde o coletivo também se expressa enquanto força de resistência. Trazem à tona denúncias, críticas sociais, relembram pessoas e fatos do passado, alertam a comunidade de que o mundo está em avanço e de que determinados comportamentos não cabem mais. A renovação acontece com a chegada dos mais novos que trazem a escuta, o desejo de aprender e a combustão do novo, as dúvidas e anseios do tempo vigente, é a chegada do novo que gera fricção entre passado e presente e mantém a tradição popular ou teatral, em eterno mover.

O aprender não é vertical, o jovem aprende com o mais velho na mesma medida em que o provoca a saber mais sobre o presente. O encontro de gerações cria a troca genuína de saberes, o mais novo devolve ao mais velho tudo que recebeu em forma de novidade, ele provoca a atualização de olhares sobre o mundo, instiga a reflexão sobre os contextos atuais da comunidade. Essa fricção que nem sempre é doce ou calma traz muitos desafios, claro, mas também oxigena de novas reflexões e sentidos o dia da festa, do brinquedo ou do grupo. Sobre isso deixo um comentário da atriz Tereza Ralli do grupo Yuyachkani: “A criação na sala teatral não é um oásis de paz, é um campo de combate. (...) é um estado de crises atravessado eventualmente por grandes momentos de paz, porém ambos são maravilhosos e de ambos sai a criação”. (Cátedra Ingmar Bergman Unam, 2019, 1hora 28s).

É importante termos a consciência de que as tradições não são estáticas, e que não devem estar num altar, elas são expressões do nosso tempo e devem estar em constante atenção. São espaços de aprendizagem e por serem assim carregam a potência de borrar fronteiras visíveis e invisíveis de pensamentos e práticas. Uma obra teatral assim como a festa é um espaço de energia revolucionária. É o aprendizado que se passa como um cordão, em pequenos nós que somados tornam-se um tecido de saberes, um entrelaçamento estabelecido por relações de uma vida presente e ancestral. Ele nos envolve num laço, e nessa (re)lação seguimos embrenhados de poesia e força subversiva.



Esses modos de aprender que vivenciamos em comunidade, na prática do fazer, na prática da escuta, de olhar o/a mais experiente nos levou a criar um modo nosso de passar nossos saberes de grupo, a criar uma ensinância teatral.

Tomamos para isso muitos exemplos: O modo como nos ensina nossas avós, que nos mostram na lida do dia a dia como cuidar de si e dos demais enquanto nos mostram como fazer um bolo. Os griôs que contam para as crianças histórias de animais, encantados, aventuras e desafios para lhes ensinar sobre o passado, presságios do presente e revoltas para o futuro. As histórias e lendas que vão passando pelas gerações que trazem causos, avisos, memórias, contos que vão sendo estilizados para parecerem mais palatáveis ou lúdicos, mas que contém em sua essência verdadeiros ensinamentos.

Estes exemplos trazem o traço da oralidade como parte primordial de ensinância, carregam formas culturais de ensinar sobre algo por meio da ludicidade, da inventividade, e criam um vasto campo simbólico de reflexão. Dentro das tradições as histórias repassadas são verdadeiros acervos de uma cultura, atravessam gerações com ensinamentos sobre o mundo terreno e divino, sobre vida e morte, sobre relacionamentos, lutas, códigos. Vemos esta tradição oral muito presente na cultura negra e indígena, contos e lendas indígenas que ensinam sobre curas, sobre a mata, os seres vivos, a natureza, o encantamento. Itãs⁴ iorubás que contam as histórias sobre o sagrado trazendo os mitos da criação do mundo e dos orixás, assim como os odus⁵ na tradição africana do Ifá que trazem mitos, signos e símbolos sobre o campo espiritual e a comunicação com ele. Sobre isso nos comenta a pesquisadora de teatro e ancestralidade negra Daniela Beny:



A corporeidade quando pensada na perspectiva das comunidades de terreiro de origem iorubá possui como característica a associação do corpo como um microcosmos capaz de trazer em si informações de origem ancestral, explicando assim mitos e arquétipos apresentados durante a roda de Xiré. (Beny, 2021, p. 14)

Cantigas, danças, adivinhações, alimentos, parlendas também são fontes sabedoria, são potes nos quais bebemos a água dos saberes, são singelos

⁴ Histórias que contam sobre os orixás, suas passagens, valores. São narrativas sagradas que carregam sabedoria ancestral.

⁵ Signos do oráculo de Ifá, são guias, caminhos, presságios, destinos.

ensinamentos que nos dizem sobre trabalho, sobre a perspicácia da comunidade, que nos ensinam sobre o cuidado do corpo e da alma, além de nos ensinar sobre coordenação motora, rítmica, raciocínio lógico, agilidade.

O professor e pesquisador Luiz Antonio Simas diz:



Que se cruzem as filosofias diversas, no sarapatel que une Bach e Pixinguinha, a semântica do Grande Sertão e a semântica da sassanha das folhas, Heráclito e Exu, Spinoza e Pastinha, a biblioteca e a birosca. Que se cruze notebook e bola, tambor e livro, para que os corpos leiam e bailem na aventura maior do caminho que descortina o ser naquele espaço que chega a ser maíus que o mundo: a rua. (Simas, 2022, p. 56.)

A ensinança teatral carrega em si fundamentos de sua prática, princípios éticos, estéticos, coletivos, que servem como guias possíveis para o desenvolvimento social, cultural e político de seus fazedores. Essa ensinança se ocupa de criar espaços onde memória, história, filosofia e criação se entrelaçam formando um organismo vivo.

Nessa ensinança os aprendizados estão atrelados uns aos outros, não estão divididos por categorias, se aprende sobre gestualidade ao mesmo tempo em que se aprende sobre identidade, se aprende dramaturgia enquanto se discute sobre sociedade, enquanto se lê coletivamente um livro. Se aprende sobre voz enquanto se partilha sobre as cantigas que aprendemos com nossas mães, avós, quando vamos em grupo assistir a um show, uma palestra. Aprende-se sobre história da arte enquanto se aprende sobre tradição popular, ou numa visita coletiva a uma exposição, compreende-se sobre estética aprendendo a fazer figurinos, cenografias, discutindo sobre visualidades da cena. Tudo vai se costurando, um ensinamento, uma troca, uma lembrança, uma descoberta.

Toda uma rede de saberes se entrelaçando num mesmo espaço-corpo criando um cosmo de linhas diversas que constroem princípios éticos, relações, comportamentos, miradas sobre o mundo, conferindo ao corpo a capacidade de ser um arquivo vivo, com potência criativa e reverberadora.

Não consigo pensar no fazer teatral sem pensar no aprender teatral. Da varanda por onde olho o mundo fazer e aprender estão definitivamente abraçados.

Dançar, correr em direção ao mar, jogar, ouvir causos, entoar reza de cuidado, ler um livro, tomar banho de erva, atuar, gingar capoeira, escutar quem sabe mais, um gole de cachaça, conselho de caboclo, luta social, assovio na mata, poemas e

poesias, cantigas de roda, literatura escrita ou falada, benzimento de vó, pensamento crítico, ebós, autores seculares, exu na encruza, sala de ensaio e rua em dia festa, são fundamentos basilares de crescimento e encanto, forças motoras da potência criativa que nos no move e atravessa em cena, é nosso apito frente ao batalhão de guerreiros, é nossa máscara brincante, é a matéria do nosso corpo teatreiro. E o substrato do nosso Teatro de Rito.



Foto 19 - Rito: Quebrai-me – Um Utopia Estirada ao Limite da Morte – Contadores de Mentira
Fonte: João Cláudio Senna, 2015.

2.2

Ética brincante da festa

A festa popular brasileira é um espaço de multiplicidade, é um espaço onde acontece o encontro da comunidade, onde a expressão artística se encontra também com preceitos de fé. É um lugar onde se canta, dança, come, bebe, celebra. Lugar onde se cuida, se relembra. É a manutenção de uma expressão coletiva que atravessa e atravessará os tempos.

A autora Rita de Cássia Amaral (1998), comenta em sua pesquisa sobre festas, que a festa é essencial para a humanidade porque ela cria o contraponto com a “vida séria”, da qual também a humanidade não viveria sem.

{

“Disto resulta que a festa deixa de ser “inútil” e passa a ter uma “função”, pois ao fim de cada cerimônia, de cada festa, os indivíduos voltariam à “vida séria” com mais coragem e disposição”. A festa (como ritual) reabasteceria a sociedade de “energia”, de disposição para continuar. (Amaral, 1998, p. 28).

É neste contexto de festa que os brincantes populares colocam em jogo as suas figuras. No dicionário a palavra figura traz alguns significados: aspecto, compleição, constituição, corpo, corporatura, figura, presença, vulto. Nos folguedos populares este termo é muito presente, sobretudo no nordeste do país, e está relacionado ao que poderíamos entender como personagens, mas nestes folguedos, brinquedos e festas o termo “figura” contempla de maneira mais ampla estas presenças, que se manifestam nestes espaços trazidos pelos brincantes populares, que extrapolam a compreensão linear de construção de personagem, de dramaturgia de cena, de temporalidade, como uma concepção de personagem mais clássica nos aponta. As figuras carregam em si muito de rito, de relação com o profano e o sagrado, traz uma história que carrega memória ancestral, o brincante e a figura que ele carrega possuem laços que vão muitas vezes para além do visível. O brincante é um carregador de figuras, de passados e futuros, de ancestralidade e de presente. Aprecio muito a descrição que traz o ator e pesquisador maranhense Lauande Cutrim:



O Brincante está no centro das manifestações da cultura brasileira. Principal figura que se torna guardião de uma tradição que movimenta e se reinventa no entre do passado e do futuro, do sagrado e do profano, do interior e do exterior das relações sociais na qual se insere, destacando-se pela capacidade de transitar entre o mundo dos vivos e dos entes sobrenaturais, entre visível e o invisível, bem como de transformar, dobrar ou suspender o espaço e o tempo. (Cutrim, 2021, p. 29)

É neste espaço, de festa, que a brincadeira se manifesta. Que o corpo baila. Que a música reina. Que o toque dos tambores acelera o ritmo do coração e coloca todo mundo num mesmo universo de pulsação e encanto comum.

A festa é resultado de um longo período de preparo, o que torna o senso coletivo um ato diário e não um feito específico de um, ou para um, único momento. A festa é preparada durante meses, seu pensar, programar, organizar é cuidado com muita estima e antecedência. E ela também pode durar um dia, dois dias, uma semana, um mês. Para cada tipo de festa, há um tipo de preparo, e esta tarefa é de responsabilidade de seus brincantes. A eles e elas pertence o dever de manter a festa viva, em continuidade, com força e riqueza em crença e em afeto. A manutenção do festejo está nas mãos da comunidade que o abriga. Sobre isso a pesquisadora de rituais em festas populares, Ana Paula S. Horta comenta:



Festas e rituais são textos e falas cheios de potencialidades. São mensagens ao mesmo tempo compreensíveis e cifradas. São meios fortemente carregados de simbologia e de afeto pelos quais as pessoas vivem, na celebração coletiva da cultura, o aprendizado de seu próprio modo de ser. De algo que não é nem a identidade e nem sequer a ética de um povo, mas o seu ethos. Alguma coisa que inscreve na cultura a maneira afetiva e efetivamente densa e cheia de significados por meio da qual um povo resolveu ser, sentir, pensar-se a si mesmo e viver as vicissitudes de sua vida. Estamos, assim, diante de uma eloquente ação social a qual damos o nome de ritual. (Horta, 2022, p.145)

No Brasil, muitas festas populares estão atreladas ao ciclo de colheita e plantio, ou aos ciclos festivos de datas comemorativas religiosas como a Festa Junina para São João, São Pedro e Santo Antônio ou os ciclos natalinos relacionados ao nascimento do menino Jesus na crença Cristã. Alguns autores no Brasil como Luiz Antonio Simas, Joana Abreu, Ana Paula Horta, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Rita Amaral, levantaram muitas informações e escritas sobre estas festas e festejos, cada um apontando aspectos importantes do seu tempo. O professor e pesquisador Simas levanta em seus textos o papel transgressor da cultura da rua e das festas, “pra

entender a cultura das ruas é necessário um mergulho nas gramáticas que essas ruas produzem”. (Simas, 2022). Ele propõe a festa como um espaço de restauração da ideia de coletividade. Joana Abreu também traz uma visão parecida quando afirma que são nestes espaços de festa que o povo manifesta sua voz, seu discurso. “Participar de um folgado popular pode ser, então, uma forma de resistência de um grupo social. Tal ação pode, quem sabe, significar maior visibilidade e voz para esse mesmo grupo.” (Abreu, 2006, p. 27).

As festas populares também são um espaço de muita miscigenação, porque são lugares em que a fé pode estar num entrecruzamento. A pesquisadora pós doutora em etnologia afro-brasileira Rita Amaral, nos conta que a festa:

{

Manifesta a sacralidade das normas da vida social corrente por sua violação ritual; é a alteração da ordem, inversão dos interditos e das barreiras sociais, fusão numa imensa fraternidade, por oposição à vida social comum, que classifica e separa. (Amaral, 1998, p.37-38).

Nelas, o profano e o sagrado coexistem na mesma atmosfera. Há o espaço da promessa, da reza, do agradecimento ao divino concomitante ao espaço da dança, da bebida, do jocoso. Tem as cores vivas do amor carnal em harmonia com as cores sutis da devoção divina. Segundo Horta:

{

Aqui achamos preferível acreditar que as pessoas “vivem a festa” porque ela é um entre outros meios simbólicos tão humanamente ancestrais e essenciais, por meio dos quais os sentimentos, os saberes, os sentidos, os significados e as sociabilidades inevitáveis da vida de todos os dias são re-traduzidos e re-ditos, solenemente pronunciados entre a prece, o canto, a dança, o cortejo, a romaria, o teatro, a celebração, enfim. (Horta, 2022, p.141).

A festa tem sua própria performatividade, tem o seu procedimento, seu contexto, suas intenções. Assim como no teatro existe dramaturgia, enredo, existem as pessoas que compõem a performance e aquelas que vão assisti-la. Têm as pessoas responsáveis pelos “bastidores” da festa. E as que são responsáveis pela feitura técnica dela. As que são responsáveis pela sua teatralidade, figurinos, adereços, cenografia... As que são responsáveis pelos comes e bebes, pelos jogos,

pelo corpo litúrgico, pela proteção terrena e não terrena, e outras camadas visíveis e não tão visíveis dos dias de festejo. São muitas mãos a comporem juntas.

Nós Contadores de Mentira, enquanto grupo de teatro, observamos nestas festas populares todas estas camadas reunidas, elas nos instigam e alimentam com seu senso de organização, de coletividade, seu senso estético, extra cotidiano, seu senso de imanência. O estado de presença da festa extrapola a representação dela e pode perdurar para além do momento em que ela acontece. Estes são pontos que nos tocam. Refletir a partir do exemplo. Se permitir ao aprendizado que surge deste ambiente.

Quando olhamos os brincantes populares em sua preparação para o período de festas podemos interligar essa experiência com o nosso preparo para a criação de um novo trabalho. Assim como um grupo de atores e atrizes esses brincantes se aprontam em muitas esferas. Cuidam do enredo, preparam cantos, danças, cuidam das vestimentas, dos instrumentos, do terreiro. Elaboram o roteiro deste encontro e se dedicam à vinda daqueles e daquelas que comungarão daquele instante efêmero. A festa, assim como uma peça teatral, segue sendo nova sempre que se apresenta, como nos comenta Abreu (2012, p.50) "... é possível estabelecer clara relação entre festividade/brincadeira popular e performance teatral, que pode ser repetida e extremamente codificada e, no entanto, nunca é a mesma". Como um grupo de teatristas lemos estes são pontos de aprendizado e provocação como determinantes, fazem parte de uma ética que nos situa como grupo de teatro popular, que nos dimensiona enquanto artistas pesquisadores e que nos faz mover por caminhos de poesia coletiva.

Outro ponto significativo da festa é seu tempo de duração. O seu período como rito. Tempo em que seus/suas festeiros/as vivenciam um estado de presença contínuo de suas figuras, e fés.

Algumas dessas festas duram dias e o que as mantém pulsante é o corpo em ação. O corpo que dança, canta, toca. Um corpo que come, que bebe, que sua... Este é um ponto importante de observação, ao olharmos estes corpos em ato os vemos em estado de presença plena. O que mantém este estado por tanto tempo? O que mantém estes corpos ativos? Entregues? O que os mantém vivos em êxtase? São perguntas que nos movem enquanto pesquisadores do corpo. Que nos instigam a

encontrar caminhos, habilitar dispositivos em nossos corpos que nos permitam tocar este mesmo estado de atenção e imanência.

A festa também é jogo. Partindo da noção de que o jogo possui uma “realidade autônoma” como apresenta o historiador holandês Huizinga (2007). Ela possui regras, os festeiros conhecem suas etapas, manejam os procedimentos de começo, meio e fim, jogam com suas fases, brincam com seus afazeres.

$$\{$$

A própria existência do jogo é uma confirmação permanente da natureza supralógica da situação humana. Se os animais são capazes de brincar, é porque são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional. (Huizinga, 2007, p.6).

Huizinga (2007) nos aponta que o jogo está presente em nossa cultura antes mesmo da cultura. Mas e a festa, quando ela surgiu? Não é possível estabelecer uma data específica ou um lugar específico para seu surgimento, mas se entendermos que a festa assim como o jogo está intrinsicamente ligada ao ser humano, podemos confabular que ela existe desde que o humano existe e que, portanto, é elemento nato de nossa existência. Acredito que é possível compreender muito de um povo vendo como ele joga e festeja.

No teatro, assim como nas festas, os participantes externos também podem reconhecer estes procedimentos e isto pode potencializá-lo. Ao seguir um cortejo de Maracatu, por exemplo, eu posso ser alguém que vê o cortejo passar ou posso ser aquela que adentra a ele, que mesmo sem conhecer os passos se integra ao movimento coletivo.

A festa também tem os seus segredos, tem espaço para o íntimo, para o particular. No que se refere ao campo sagrado, por exemplo, pode ser o lugar do pagamento de uma promessa, ou de fazer uma. Pode ser o momento de conexão pessoal com uma memória ancestral, com uma tradição familiar, com preceitos divinos que você pode acessar através do canto, da dança, do toque ou da reza em si.

Para alguns festeiros, alguns brincantes, a festa é um momento de agradecimento. Agradecimento pela colheita ou plantio, ou pela conquista de algo alcançado, da promessa feita, como conta a Mestra Mariinha de LÓ, que criou um



Pastoril a partir de uma promessa, onde pedia pela cura da filha, “fiz uma promessa pra ela ficar boa, se ela ficasse boa, eu ficava fazendo um pastoril nas casas, onde que me chamasse eu ia, daí ela ficou boa e eu comecei a fazer os ensaios com as meninas”. (Mariinha da Ló, 2023, 5 min 46 s). Pode ainda ser o ponto de conexão de fé coletiva, junto àquelas pessoas que compartilharam com você um longo período de travessia. A festa pode ser um ambiente de términos, inícios e reinícios. Segundo Amaral:



Não parece ser à toa, portanto, que se diz que no “Brasil tudo acaba em festa”. Isto é compreensível, já que ela pode ser não apenas o momento do divertimento, do alegre gozo da vida, como também o espaço de protestos, da afirmação cultural, da organização de grupos de relação mais afetivas, de resistência à opressão cultural e social, ou mesmo de catarse. (Amaral, 1998, p. 89-90).

Nos Contadores, pensamos que o teatro também pode ser este espaço. A criação atoral pode estar à disposição de um processo que extrapola a própria cena, ela pode ser um presente, um gesto de agradecimento, uma dança para reencontrar os seus. A criação pode ser um canal de ligação com o sagrado que habita em cada um, uma, e pode romper a fronteira do eu e encontrar o sagrado do outro, da outra. Este enlace pode criar um mundo novo, onde novas energias poderão reverberar em dinâmicas próprias. O teatro pode ser campo fértil para o despertar de outras sensibilidades, e assim como nas festas gerar espaços de entradas e participações genuínas, onde o ato de representação se confunde com a própria experiência de realidade.

Olhamos as festas e pensamos sobre tempo, sobre o quanto o teatro pode aprender sobre permanência, sobre sustentar um vínculo entre vida e sobre-vida. É interessante pensar o quanto os trabalhos teatrais se moldam às convenções do tempo e do mercado. O quanto somos pressionados a criar sobre regras determinadas de espacialidade, duração, temáticas, para caber nas caixas pretas da representação, e o quanto isso abrevia o potencial da experiência. Um teatro cruzado pela festa transborda. Ele rompe as margens do condicionamento, permite o despertar dos sentidos prolongados, cria atravessamentos no tempo e espaço instigando e envolvendo quem está ao redor ser parte do dentro.



Gostamos de pensar o dia da apresentação como o dia de festa. Para o qual nos preparamos por muito tempo, individual e coletivamente. Em que estamos ali reunidos para colocarmos em abertura a tecelagem de vários elementos pensados e nutridos por muitas mãos. É o dia em que outras pessoas comungarão de todo o trabalho realizado anteriormente, e a cada vez atores, atrizes e público são diferentes ainda que os mesmos, assim como os brincantes. Estão em outra fase da sua própria existência.

Em termos sociais as festas celebram a identidade de um grupo, elas mantêm vivos valores importantes para aquele determinado povo e repassam de geração em geração a sua riqueza histórica e cultural. Ela cria o sentimento de pertencimento, nutre o envolvimento da comunidade tanto no que se refere aos símbolos da festa quanto ao que se refere aos seus aspectos históricos e sociopolíticos.

Estas bases são o que nós como grupo valoramos e buscamos reverberar. Nossa tradição de grupo que busca nos ritos um modo de comunicar e de expandir encontra na ética da festa um campo sólido onde florescer e enramar.

...

Em nossas obras, estamos sempre sendo atravessado por diversas festas, a cada trabalho iniciado vamos buscando festejos ainda desconhecidos por nós, e aos poucos vamos compreendendo como aquele ambiente nos toca e impulsiona.

Vou compartilhar aqui duas destas festas, que estão presentes em duas de nossas obras: “Cícera” e “O Incrível Homem pelo avesso”.

Em Cícera a tradição do Guerreiro foi um grande pilar, seguido pelo Boi do Maranhão, falarei mais sobre a obra no Capítulo IV, por isso neste ponto vou me ater a falar somente das festas em si, para que possam conhecer a referência.



“Guerreiro” - Um folguedo que compõe o período de festas natalinas, mais presente no estado de Alagoas. Não é uma tradição muito antiga, seus registros datam seu início na década de 20. A dança e a música são as expressões mais marcantes nesta manifestação, os figurinos são pulsantes em cores e os chapéus dos brincantes são a marca registrada do folguedo, eles são grandes, coloridos, tracejados por



Foto 20 - Grupo Os Mensageiros do Padre Cícero.
Fonte: Leo Villa Nova, [s.d.]

espelhos que remontam o formato de catedrais católicas. É lindo de ver! Carrega muita influência de outros folguedos como aponta a pesquisadora Maria Vargas:

{

O Guerreiro é um auto que mistura parte do Reisado, dos Caboclinhos, da Chegança e do Pastoril. A dança é composta por jornadas que são apresentadas de acordo com os personagens de cada grupo, mas em comum, os grupos enfatizam a jornada dos três Reis Magos. (Vargas, 2014, p.262).

Foto 21: Guerreiros - Alagoas Maceió
Fonte: Marcel Gautherot – Instituto Moreira Salles, 1956





Um nome importante a se destacar na tradição de Guerreiro é de Joana Maria da Conceição conhecida como Joana Cajuru, filha de uma mulher negra em contexto de escravidão, ela foi a primeira mulher a estar no comando de um grupo de

Guerreiro, em plena década de 30, numa época em que estes postos eram exclusivamente masculinos. Viveu 122 anos e passou a tradição para várias gerações. Eu gosto de pensar que

ela pode ser parente minha, já que Conceição é o sobrenome da minha mãe e que eu também carrego. A Museóloga alagoana Carmen Lúcia Dantas nos desperta que:



Numa época em que era tão difícil a liberdade feminina, a igualdade no trato, ela mostrou que isso era possível, ela foi sobretudo uma feminista, teve a coragem de ser uma feminista, de defender os direitos da mulher em uma época que não se podia nem andar de calças compridas. E ela já andava com sua camisa masculina, suas botas, seu cabelinho bem cortado para não dar trabalho. E uma mulher no comando. Zumbi e Joana Gajuru para mim são duas grandes figuras que Alagoas deve respeitar. E nós que defendemos uma igualdade no tratamento do gênero temos em Joana um estandarte, um exemplo maior. (Marta Moura, 2021, 17min 31s)

As figuras encontradas no Guerreiro são muitas e podem variar de acordo com cada grupo, as mais recorrentes são: Rei, Rainha, General, Lira, Índio Peri e seus vassalos, Mestre e Contra Mestre, Catirina, Estrela Republicana, Boi, Mateus, Estrela Brilhante, Estrela de Ouro, Caboclinho, Sereia, Palhaço, Borboleta, Banda da Lua. Outras figuras aparecem somente em algumas apresentações ou em grupos específicos, é o caso do Lobisomem, do Boi, do Diabo, da Velha, entre outros que fazem parte dos entremeios da brincadeira.

No Guerreiro há cantigas dançadas que são chamadas de peças, e são dançadas pelos brincantes em formato de dois cordões.

Nas palavras de Mestre Venâncio “Guerreiro é uma batalha é uma guerra, o senhô se lembra que existia um bocado de gente que só brigava nas espadas? Com

o outro? Cavalaria, na espada? Então justamente é isso aí a apresentação do Guerreiro nas espadas é essa.” (SOBRE ALAGOAS, 2022, 4 min 9 s).



*Oi, o meu peito é um piano afinado,
Minha cabeça é uma caixa de segredo,
Meu coração vive batendo sem medo,
E os meus braços não podem ficar parado.*

*Oi, o meu corpo não deu baque de cansaço,
Meus pensamentos chega dói em meu juízo,
Para fazer uma peça eu improviso,
E para isso eu já venho preparado.*

(Mestre Venâncio)

Na obra O Incrível Homem pelo avesso, a tradição que nos atravessou foi a do Boi, ela influenciou na estrutura da obra, tanto na música como na estrutura narrativa, detalharei mais no Capítulo III.



“**Bumba meu Boi**” - do Maranhão, é uma grande expressão da cultura popular do país, uma festa que dura dias e que reúne centenas de pessoas em sua realização, muitos grupos artísticos, brincantes e comunidade, e que recebe milhares de apreciadores e turistas. A festa gira em torno da figura do Boi, o ponto alto da festa é a encenação do Auto do Boi, uma representação teatral que narra a morte e ressurreição do boi. A lenda é a mesma contada em outras partes do Brasil que também fazem a mesma festa. A história de Catirina que estava grávida e com desejo da língua do Boi, pai Francisco sai em busca do boi mais formoso da fazenda, o mata e traz sua língua para a Catirina. O conflito se dá porque o Amo do Boi, fica possesso e manda irem atrás de Pai Francisco. Na tentativa de fazer reviver o boi, é trazido o Pajé que consegue com sua força fazer ressuscitar o animal. (ABREU, 2010)

É um auto popular religioso que tem influência da cultura indígena, africana e europeia. Celebram a fé nos santos, São João, Santo Antônio, São Marçal e São Pedro, no mês de junho, julho a agosto. Mestre Humberto do Bumba Boi de Maracanã – São Luís, sobre isso comenta:



Antigamente isso tudo começava só em maio, aliás, a partir de abril começava-se a ir convidar o pessoal. Hoje o Boi não para. E difícil o mês que não brinca. Então a gente está sempre em contato com o pessoal. Agora, a indumentária, isso a gente não para também, todo tempo nós estamos trabalhando na indumentária. (Acervo Maracá, 2023, 4 min 37 s).

Foto 24 - Pandeirões do Boi de Maracanã
Fonte: Ericatarina, 2019.



A origem do festejo em torno do boi não é sabida com certeza, já que existem muitos territórios que celebram a figura do boi, como Ásia, África, Portugal, França e América. Os registros da festa do Boi no Brasil apontam que ela nasceu na região de Guimarães nas fazendas de

engenhos como brincadeira do povo negro escravizado, e pode ser conferido em diversas regiões do Brasil, com nomes diferentes como Boi de Mamão no Sul, Bumba-Boi no Norte. Em todas elas permanece o boi sendo a figura principal. As demais figuras que aparecem são Catirina, Pai Franscico, os Vaqueiros o Amo, o Pajé, os índios (na brincadeira ainda se usa este termo). Há ainda as figuras do Cazumbá, Caboclo/a de Pena e Caboclo/a de Fita a depender de seu sotaque.

Foto 25 – Boi de Santa Fé.
Fonte: Iphan, [s.n]



As toadas cantadas no Boi são de muita poesia e força, trazem em seus versos muito do que a comunidade vive e aspira, são também abrigos de ensinamentos, críticas sociais e sonhos.

(Toada de Mestre Humberto de Maracanã)

Para nós, além do valor estético e de linguagem os festejos influenciam enquanto organização coletiva, divisão de trabalho, aprendizagem e partilha de saberes. Nos vemos como brincantes, foliões, festeiros do nosso ofício. Criamos e fazemos teatro para nos manter vivos, ativos no mundo, esse é o nosso modo de existir.

Nossas obras giram em torno das pessoas que a fazem, não o contrário. Quando um integrante sai de um trabalho não é simplesmente substituído, o trabalho estando em volta das pessoas é feito de maneira a depender daquela presença para acontecer, é construído sobre cada singularidade, e aquela construção pessoal é única. Desse modo o que fazemos é voltar às origens, recomeçar, sabendo que não estamos no início, e envolver a nova pessoa naquele organismo.

Muitas vezes é necessário mudar muito da obra, e às vezes dos outros personagens também, quem chega é um universo novo a se descobrir e nos colocamos em volta desta chegada, assim como quando um batalhão perde seu/sua mestre, ou um/uma cantador/a, um/a botador/a de figura, a pessoa nova que adentra precisa do seu tempo pra se fazer caber, se fazer acomodar, e toda a comunidade ao redor levará seu tempo até entender a pisada nova, o tom do apito, de assimilar a novidade.

Quem adentra assumindo o papel de quem saiu, precisa de tempo. Voltamos o grupo todo para sala de criação para um processo de acolhida e reconstrução. Esse pensamento faz parte de uma ética de grupo, uma ética que vem desse olhar para o coletivo enquanto comunidade, enquanto floresta. Uma muda plantada nunca será a substituição da árvore que caiu.

A festa é um organismo, todo esse acervo de informações e fundamentos fazem parte da sua ética. Nosso Teatro de Rito se inspira nesta ética e se relaciona com suas bases.

Criar a partir destas bases, de uma Ética-brincante é entender que existem modos de criação que fogem de meios ortodoxos, vindos de lugares distantes das nossas raízes. Não se trata de negar métodos, pesquisas, aprendizagens, mas de encontrar um modo nosso, brasileiro, descentralizado, de fazer teatro.

Os desafios deste caminho são muitos. Perpassam por dificuldades em muitas instâncias, econômicas, institucionais, estruturais. Mas, quanto mais lutamos por nossas existências e pensamentos sobre arte e cultura, mais agimos sobre estas barreiras, quanto mais nos colocamos atuantes mais deixamos pegadas pelos caminhos e abrimos espaços de transformação.

Estamos cultivando nossa tradição teatral de grupo há 30 anos, e entendemos que é preciso estar em profundo estado de atenção para que a gira aconteça, para que o teatro transborde de nós, das palavras, do palco e dos muros.

*
*
*
*
*
*
*
*
*

*
*
*
*
*
*
*
*
*

A

TO III – F I G U R A L :

Sobre as obras Curra – Temperos sobre Medeia, O Incrível Homem pelo avesso, e Ritos Pessoais e Coletivos no Teatro dos Contadores de Mentira

3.1 Curra – Temperos sobre Medeia



“Eles querem me ver gritar loucamente na esperança de que um dia eu fique muda.
Te encontrei pedra Jasão, no meu giro teu corpo foi moldado. Foi minha ventania que fez teu
voo.

Não carrego ferimentos de carne. Minhas dores são feitas daquilo que não se pode ver.
Estou endurecida, a comida azedou e não suporto o seu cheiro. Estou enjoando as paredes, o
poder, a arrogância. Eu fui atirada, mas não me curvo. Não tenho medo do tombo. Lanço-me à parede.
Me custou crer na lança que me apontavam, na mão que me trazia o golpe. Agora o que vejo
são ranhuras, respiro e me encho de ardor. E essas moscas que não me dão descanso, mas minha
carne não está podre. Eu não estou morta, me querem morta.

Me dizem louca, bruxa, bárbara, destemperada. Querem sequestrar minha voz, minha história,
minha razão. Mas eu nunca estive sob a proteção de um homem. Meu caminho eu mesma traço”.⁶



⁶ Trecho da peça Curra – temperos sobre Medeia. Fala da personagem Medeia.



Foto 26: Obra Curra – Temperos sobre Medeia.
Fonte: Lirica Aragão, 2025.

Peço licença para contar um pouco sobre esta obra a partir da minha própria chegada ao grupo.

Pois bem, voltando anos atrás...

Adentrei ao grupo Contadores de Mentira ainda muito nova, e “Curra – Temperos Sobre Medeia” foi o primeiro processo de criação que participei por completo.

Quando iniciamos os encontros de criação em 2007 eu já estava no grupo há 2 anos tinha vinte anos, não sabia nada sobre Medeia, nunca havia ouvido falar em Eurípedes e sobre teatro sabia bem pouco. Aquele era meu primeiro momento numa sala de trabalho para uma investigação mais profunda, onde eu pensaria sobre aspectos de linguagem, de filosofia, poesia, política...

Nos primeiros ensaios eu me sentia insegura, com medo de errar, de me expor. Eu faria a personagem Medeia, uma mulher que atravessou os séculos, uma personagem interpretada por tantas atrizes ao redor do mundo, com tanta potência. E

eu me sentia pequena diante dela. Por sorte eu não estava só, naquele momento tinham duas outras pessoas que também estavam chegando, e nós nos uníamos nas descobertas e inseguranças todas. Hoje olho para trás e vejo com clareza o quanto foi decisivo aqueles primeiros passos, quão fundamental foi iniciar minha formação em teatro dentro de um grupo.

Este processo da obra vem durando anos, seguimos com ela na sala de trabalho, ainda em maturação como uma boa cachaça num barril. E eu sigo em construção também, esta obra me forjou como atriz, me deu peso, densidade, abriu portais que eu desconhecia, me fez entender sobre sociedade, sobre coletivo e sobre a força do invisível. Curra – Temperos sobre Medeia é a obra que me localiza como atriz na trajetória de teatro de grupo dos Contadores de Mentira e na minha própria biografia cultural.

O “Curra” é a nossa obra mais antiga em repertório. Estreou em 2008, e segue viva e em lapidação até hoje. Desde seus primeiros anos passamos a considerá-la nossa obra tese, por ela conter todos os fundamentos da nossa pesquisa de Teatro de Rito, ela traz em corpo e energia tudo que temos traçado como filosofia e linguagem de grupo, ela agrega nossa diversidade de corpos, nossa pesquisa sensorial, a dramaturgia do corpo, da comida, da música. Ela traz a festa, a comunidade, as tradições. Propõe o espaço dilatado, onde o público é convidado a ser parte daquela celebração comendo, bebendo, dançando, cantando e criando sua própria linha dramática com base em suas memórias, nos sabores que experimenta ou sente, no arrepio que o tambor lhe causa. É uma tese que não existe no papel concretamente, ela se inscreve no corpo dos atores e atrizes, e é vivenciada, lapidada, transmutada de acordo com cada passagem do tempo. Um arquivo vivo.

Cleiton bem disse ...

{

Chamamos esse trabalho de celebração porque acreditamos naquele ambiente onde, para além do ato teatral, existe o festejo, a comida, a comunhão, o artesanato do corpo. Há anos nos perguntamos quais os caminhos para agregar outros fazedores, outros criadores, ou mesmo abrir a relação com as comunidades que nos doam seu tempo para o instante teatral. Assim, optamos pela festa, onde podemos cozinhar para o público, onde dançamos juntos para contar uma história. (Pereira, 2014, p. 68).

Em nossa Medeia, criamos um paralelo do mito original com as tradições de terreiro, queríamos aproximar aquela história de nós e das nossas referências culturais afro-brasileiras.

Mas, é interessante lembrar, que a obra nasce a partir de uma referência bem oposta. Nos aventuramos numa experimentação a partir do teatro Noh japonês e do Kathakali indiano, que sempre foram referentes fortes na formação do diretor Cleiton Pereira e que naturalmente ele compartilhava com o grupo. Fomos nos enveredando para uma construção que se norteava por alguns prismas desta linguagem. Estreamos neste formato e dizíamos que era uma “Medeia doce”. E não doce no sentido de meiga ou frágil, mas no sentido do açúcar mesmo. Sentíamos que faltava amargor, ranhura.

Mantivemos deste flerte com o teatro Noh e o Kathakali alguns exercícios que criamos como o “corpo-imã⁷”, e o “corpo dilatado⁸”. Outro elemento ainda presente são as cenas com sombras inspiradas pelo Teatro de Sombras Chinês, que usa imagens planas projetadas em telas para contar histórias. Em nossa obra usamos a projeção dos corpos em uma grande tela preta. As silhuetas dos personagens emergem para contar trechos da narrativa, criam distorções das dimensões, trazem encantamento, propõem tessituras de leveza e de peso. Também mantivemos as amarrações nas barras das calças no figurino, e a gestualidade desenhada nas mãos, pés e olhos, trazidas pela influência das pesquisas em Kathakali indiano onde exploram muito a potência dos gestos das mãos, a expressividade dos olhos, a precisão de movimentos de pés e quadril. Toda esta pesquisa inicial foi sendo diluída, assimilada a outros saberes, transformada em substrato para nossos jardins criativos.

O cordão que nos puxou para a mudança de chave da obra já estava amarrado a nós desde o início. O Ipeté trazido pela Soraia Amorim (*integrante do grupo*) e as congas trazidas pelo Meyson (*um dos músicos criadores no grupo*) nos convidavam a conhecer mais sobre a tradição negra, sobre nossas ancestralidades, e quando você

⁷ Exercício em que o movimento do corpo acontece de modo contínuo, mantendo um fluxo de energia, velocidade e tensão. O corpo vai sendo movido a partir de um ponto como se um ímã o puxasse, ao chegar no limite do movimento outro ponto é acionado e o faz mover. E assim sucessivamente.

⁸ Corpo que se expande, que busca energeticamente ampliar sua energia, tensão ou atenção, como se o seu volume, tamanho e força fossem moldados em diferentes densidades.

se depara abertamente com estas forças é impossível ignorá-las. A transição de uma Medeia doce para a nossa Medeia de Terreiro foi natural e assentada.

No novo mergulho fomos nos preenchendo por fora e por dentro, aprendemos muito com Soraia que ia nos contando sobre os orixás, seus itãs (*“histórias” na tradução do idioma Iorubá*) de nascimento, vida e guerra. Sobre suas danças, suas forças e relações com a natureza, sobre o alimento, sobre o cuidado de si e do outro. Ela cantava para nós pontos de terreiro, trazia seus paramentos (*vestes do terreiro*), nos falava sobre as belezas da tradição e sobre suas lutas contra o preconceito, intolerância e racismo.

Os aprendizados foram muitos, tanto na sala de trabalho quanto nas idas ao próprio terreiro, motivado no início por curiosidade e mais tarde por apreensão daquele lugar como um espaço sagrado de proteção, de resistência e de festa. Desses saberes todos, nem tudo está na obra, uma boa parte aliás não está, o espetáculo é a ponta do processo que submerge a linha do horizonte. Todo o restante embaixo somos nós confluindo com todos os aprenderes encontrados, e estes vão se ramificando em outras partilhas...

E assim chegamos em nossa Medeia de Terreiro. Na obra que temos hoje...

Uma cozinha funciona durante todo o tempo preparando um jantar que em dado momento é servido a Creonte, Glauce e alguns convidados do público. Os filhos são erês, cegos, e vivenciam a obra pelo cheiro, pela escuta e pelo toque. Iansã é o orixá que inspira a construção da personagem Medeia, Oxum à Glauce. Jasão é um espírito que baixa no corpo de um cozinheiro, personagem que remete à ama do mito clássico. Uma mulher da tradição de candomblé entra em cena como Ekedí⁹, função que exerce no terreiro, ela não é atriz e não está fazendo um personagem, ela está a serviço da encenação, e produz teatralidade, mesmo sem representar. Um batuqueiro acompanha toda a encenação cantando e tocando para o rito, ele é um brincante em cena.

Atuamos, cantamos, bebemos, comemos e dançamos para evocar e celebrar Medeia. A dança entra como saudação, como evocação de força, ela está na recepção

⁹ Na tradição de terreiro é a pessoa escolhida pelo orixá para cuidar dos ritos e rituais, ela zela pelos filhos de santo e pelo terreiro. Ela não entra em transe como os médiuns, e é uma figura muito respeitada, guardiã de sabedorias ancestrais. Também cuida do preparo dos alimentos dos rituais do terreiro.

do público no início, vem para apresentar a revolta de Medeia nas primeiras cenas, retorna quando Medeia se prepara para a vingança final, na abertura e fechamento do jantar, na gira final dos atores e atrizes para encerrar a história, e na festa final junto ao público. Ela marca transições de sentimentos e momentos reveladores. Faz parte da nossa partitura corporal, narra com gestos e intenções tomando lugar do verbo.

Nesta obra as danças são inspiradas nas danças dos orixás, sobretudo de Iansã, Oxum, Ogun, Xangô e os Preto Velho. Nos inspiramos em sua corporeidade para a criação de gestos simbólicos e movimentos narrativos.

Buscamos na dança de Ogun, grande guerreiro, os gestos de força, do abre caminhos. Movimentos que aludem ao amolar de uma faca ou facão, movimentos de ataque, defesa e proteção. Dos Preto Velho miramos os movimentos firmes, lentos, que carregam a força do tempo, pequenos passos com corpo projetado à frente, são movimentos de benção, proteção. Oxum nos apresenta os passos miúdos, delicados, mais lentos. Seus braços muitas vezes próximos ao corpo fazem menção a puxadas de remo, muito envolvente move sua saia e se coloca ativa vendo seu próprio reflexo. Traz sensualidade, movimentos curvos. De Iansã, brava guerreira, buscamos os movimentos de avanço e recuo. Braços fortes, abanam os ventos, movimentam as tempestades. Ela afasta, abana, venta e incendeia. Com Xangô passamos pelos movimentos firmes, que cortam, que avançam pelo espaço agilmente, com ritmo bem passado, pés plantados, ombros e escápulas fortes, carrega muita energia em cada gesto.

Não é de nosso desejo reproduzir a dança dos orixás nas cenas, mas nos interessa conhecê-las e poder acessá-las como elementos basilares para a criação. Buscamos, sobretudo, o que elas nos oferecem como fundamentos, a postura do corpo para cada energia trabalhada, o tônus de força e suavidade, o sentimento que carrega os gestos, a história particular do conjunto de grandes ou pequenos movimentos, o que nos ensina, o que ela revela sobre aquele acontecimento, sobre aquele momento do personagem. Buscamos nas danças dos orixás as sensações que cada um traz e nos permitimos reacionar a elas, criar uma dança outra que carregue a sua essência e referência, mas que também aponte os sentimentos e intenções criadas a partir da história dos personagens.

Para a construção da personagem Medeia, Iansã foi um dos pontos de partida, historicamente e culturalmente não há uma relação entre as duas, no entanto nós encontramos alguns paralelos entre elas. Ambas são mulheres de muita força, que recusam a submissão, são mulheres que vão para a guerra. As duas carregam poderes “mágicos”, Iansã domina os ventos, raios, tempestades e o fogo, Medeia tem afinidade com os feitiços e poções. A fúria é um elemento de peso na temperança das duas figuras que sob sua energia são capazes de mobilizar tormentas. Outro ponto em comum é a paixão, e o quão podem ser destemidas e avassaladoras sobre seu domínio. As duas figuras femininas são exemplos de quebras do padrão do imaginário machista, de fragilidade e vulnerabilidade. Iansã é uma orixá que se sai para a guerra, é capaz de criar e destruir. Medeia impetuosa se ergue frente as opressões sociais a que é lançada em busca de justiça e liberdade.



Foto 27 - Medeia – Iansã.
Foto: Willian ferro, 2019.

Ambas são forças da natureza preparadas para a batalha, são incontroláveis, intensas e apaixonadas. Outro ponto interessante é que Iansã tem um elo com os mortos, ela está com eles quando passam deste plano para o outro. Medeia também traz consigo alguns encontros com a morte, a mais visceral é a de seus próprios filhos. Em nossa obra esse detalhe é importante para a construção do momento da morte dos filhos, num momento de cuidado a mãe acolhe os meninos nos braços, deita-os e coloca em suas bocas o doce que os adormecerá. Ali a mãe Medeia-Iansã abre os portais dos dois mundos guiando o momento de travessia dos dois inocentes. Três energias pairam fortes sobre a cena, a dos filhos erês que inocentemente se lambuzam com os doces, a da mãe Medeia que num ato extremo toma a brutal decisão, e numa outra instância a energia evocada de Iansã que está para acompanhar a transição dos dois inocentes dando a eles o acalento de mãe e a leveza para iniciarem outro estágio.



Foto 28 - Medeia e um de seus filhos
Fonte: Jacqueline D'Angelo, 2017

Esta dupla energia de Medeia e Iansã corta a obra em muitas ocasiões, como nos momentos em que ela enfrenta Jasão, onde a razão vem pelas palavras ditas pela destreza de Medeia mas, a energia corporal é de Iansã, músculos saltando, olhos de tormenta, corpo dilatado como se pudesse empurrar todos a sua frente. Ou como quando ela encontra Creonte que a expulsa do seu terreiro brutalmente, a lança sobre o espaço repetidas vezes e a joga para fora do teatro, Medeia retorna movida pela ira e revolta, seu ímpeto é avançar sobre ele, mas num segundo cessa, calcula, e o engana sob a farsa de que precisaria de apenas um dia para se retirar sem mais estragos. Na sequência ela se prepara num ritual de forças e clama por Iansã, as duas forças juntas tomam conta do lugar, ventania, fogo, fúria, explosão. Conclamam a cozinha e sua vingança:

“Que venha o tempero, que a cozinha funcione pelo fogo, ódio, dor, cebola coentro, convido os meus inimigos a sentarem comigo à mesa, as verdades quero cruas e as dores bem passadas, pois do chute que deram em meio estômago terão agora a indigestão. Meu cozinheiro fiel, intensifique a mistura, coloque neste banquete, o suco dos meus tormentos”.¹⁰

Foto 29 - Medeia e Jasão



Fonte: Jacqueline D'Angelo, 2017.

Durante toda a obra texturas como estas são tramadas, os personagens dos filhos criando conexões com o erês, a personagem Glauce com Oxum, a nossa Equele com a Ama, o músico com o Ogã. E outros elementos do terreiro adentram

¹⁰ Trecho do texto de Curra – Temperos sobre Medeia.

como força, como inspiração ou como proteção. Como a comida, a bebida, o altar, o benzimento, e alguns adereços.

Todos estes paralelos e o conjunto de elementos gestuais e de energia me ajudaram na construção da corpOralidade da minha Medeia. No tom de voz grave, na respiração forte, no tônus muscular. Eu busco nestes elementos força, volume, peso. Intensões de guerra, de dor, de escárnio. Tento encontrar em mim o encontro das duas, seguro nas suas mãos e me lanço no desconhecido de mim mesma. Sinto que com o passar dos anos, fazendo a mesma personagem há quase vinte anos, encontrei um lugar interno que consigo ver a nós três numa imagem só, uma manifestação de forças visíveis e invisíveis, reais e inventadas. Eu, me descobri filha de Iansã e sinto que Medeia pode ser uma tia. Eu as evoco nas noites de festejo para se manifestarem junto a mim numa dança, num canto, num texto. Eu chamo elas vêm, e por algum tempo somos uma só.

Foto 30 - Enfrentamento de Medeia.



3.1.1

Quase todas as obras do grupo se norteiam a partir da festa, mesmo quando falamos de guerra, dor, perda, ela está ali, sendo fio que conduz o pensamento. Entendemos a festa no Teatro para além da ideia festiva em si. Tomamos para nós as suas partículas e delas fazemos surgir a nossa criação. No caso de *Curra – temperos sobre Medeia*, festejamos o mito clássico, tomando a dramaturgia de Eurípedes e fazendo dela uma gira¹¹.

Foto 31 - Pamella Carmo atuando com Glauce/Oxum
Fonte: Akin, 2023.

e giras se tornaram matérias para a construção narrativa da obra, cantamos para abrir

¹¹ É o que ocorre em terreiros de umbanda e candomblé, um rito onde acontece a conexão direta com as entidades. Envolve cantos, danças, comida, bebida, oferendas e outros elementos cerimoniais.

a casa, dançamos para saudar as forças que nos seguram de pé, comemos para comungar o acontecimento e cachaceamos para profanar os altares.

Foto Foto 32 e 33 - Momento final da obra, público adentrando à dança.
Fonte: Larica Aragão, 2025



3.1.2 A cozinha de Medeia – Dramaturgia da comida

Foto 34 e 35 - Soraia Amorim cozinhando em cena; e a cozinha de Medeia.



Fonte: Akin, 2023.



Não era a primeira vez que a comida estava presente em nossos trabalhos, mas neste ela se tornou o ponto crucial e passamos a pensar a dramaturgia a partir do seu tempero, este foi o primeiro elemento simbólico da festa.

Em nossa Medeia preparamos um Ipeté, que é uma comida de Oxum, orixá que no candomblé carrega a força das águas doces, da fertilidade e da beleza, ela chegou a nós pelas mãos de Soraia, que é uma mulher do axé, da tradição do candomblé.

Cleiton a convidou para partilhar conosco saberes desta tradição, foram alguns encontros de muito aprendizado e culminou na entrada deste prato na obra, Cleiton disse a Soraia em um dos encontros que haveria comida neste trabalho e que gostaria que fosse um alimento de Orixá. Em conversas para esta pesquisa Soraia relembra

que quando o pedido surgiu, ela ficou receosa por se tratar de um alimento sagrado e que pediu aconselhamento e permissão aos seus orixás:

{

Então em pensamento mesmo pedi a eles que se fosse permitido que me mostrassem, e a resposta foi de Òsún, que me trouxe a sensação de permissão e o ipeté em mente. Existe muitas outras comidas, mas foi esse prato que me veio à mente, me mostrando não só que eles permitiam, como estavam querendo contribuir.¹²

A comida é um ponto fundamental em todas as festas, ela tem um sentido que vai além da própria necessidade de se alimentar, traz consigo a comunhão, une pessoas ao seu redor e cria a atmosfera necessária para o encontro. A comida está presente em todas as culturas e carrega muitos símbolos e significados, está viva em manifestações tradicionais, em ritos de agradecimento, de reverência, de despedida, de comemoração, de saudação, como oferenda, como fartura. Nos Contadores, ela é uma presença marcante e dramática, sobretudo neste trabalho onde existe toda uma partitura do seu preparo que ora reage à cena, ora a provoca. Soraia foi construindo junto com Cleiton os momentos em que os cheiros refletem o sentimento de Medeia, os momentos em que os sons dos alimentos são pulsos da cena, como num momento de ira em que Medeia enfrenta Jasão e se ouve forte o som da cebola fritando.

A primeira aparição de Creonte é regida pelo cheiro do guiné e arruda macerados, um cheiro forte, amargo. Para um momento de ternura entre mãe e filhos-erês se sente um doce perfume de cravo, mel e canela que transita pelo espaço.

A comida é o espinhaço da obra, ela narra, alimenta, seduz. Na cena do jantar de Medeia ela adentra majestosa sendo trazida pelas mãos de Soraia, que a oferece ao quatro cantos. A mesa é posta, Creonte, Glauce e Jasão são os convidados de honra, este último não comparece, Medeia se dirige ao público e convida para a mesa 9 homens que se juntarão àquela cerimônia. Neste momento as pessoas no público ao perceberem a situação e que o convite é real reagem de muitas maneiras,

¹² Soraia Amorim em entrevista para esta pesquisa sobre a obra Curra-temperos sobre Medeia, em 30 setembro 2024.

algumas quase se afundam na cadeira com medo de participar daquela mesa, outras se oferecem de imediato, outras se sentem confusas sobre o que representa aquele jantar, por fim a escolha não é totalmente aleatória, ao longo da obra há espaços em que o público é convidado a reagir ativamente, como numa cena em que a carne de Medeia é leiloadada, ela é violentamente cercada, humilhada e exposta, lances decrescentes são inflados por dois atores que instigam o público, que invariavelmente passa a dar lances seguindo a lógica posta. Vez ou outra, alguém manifesta sua indignação oferecendo um lance mais alto, como se ao colocar um preço maior estivessem valorizando aquela mulher. A cena termina quando o lance chega a zero

Foto 36 - Cena em que a carne de Medeia é leiloadada.



Fonte: Ítalo Iago, 2018.

Não é uma regra, mas sempre que possível os homens que deram lances nesta cena são os que convidado para a cena do jantar. Jantar que vem sendo preparado durante toda a obra. Todos brindam, comem, bebem. Por fim, o cozinheiro interrompe o jantar para contar uma breve história, que revela a comida envenenada.



Foto 37 - A comida é levada à mesa.
Fonte: Rebeca Konopkinas, 2015.



Foto 38 - Medeia convida os homens a mesa
Fonte: Rebeca Konopkinas, 2015.

Neste ponto a comida envenenada é também metáfora do próprio corpo de Medeia. É também a morte metafórica do patriarcado, representado pelos homens do público sentados à mesa. Glauce é poupada e a cena termina com as duas se olhando à distância enquanto mesas, talheres, pratos e pessoas são retiradas de cena. Em nossa obra não matamos Glauce, é uma licença que pedimos ao mito, é nosso questionamento político à Eurípedes.

Tudo se movendo aos olhos de Medeia e ela se prepara para o encontro com os filhos, um alguidar farto de doces, referência também a São Cosme Damião, é levado pela mãe aos filhos, num momento antes ela salpicou sobre o alguidar um pó



Foto 39 - Jantar de Medeia
Fonte: Arturo Gamboa, 2017.

acanelado...Numa dança terna e pontiaguda ela entrega a eles o doce, adormecem. Medeia se encontra com sua última dor, cai.

Todos presenciam aquele momento em suspensão, atrizes, atores e público, a festa parece ter chegado ao fim. As luzes baixam ao quase breu, acordes de violão pairam no ar trazendo uma canção que aos poucos coloca atores e atrizes numa gira. A luz baixa revela algo fervendo no fogão, dali a pouco se escuta o som da água passando o café, em seguida o cheiro.

Enquanto a gira acontece chamando a despedida, duas xícaras de café são entregues a duas pessoas no público, é símbolo do nosso agradecimento pela visita. A luz cai de vez e convoca a festa a retornar. Tambores, dança e cachaça renascem. O público é outra vez convidado a se levantar e a arena é para toda a poveria dançar. No seu auge, a luz apaga uma vez mais. Fim da apresentação. Atores e atrizes reverenciam e agradecem aquele encontro e toda a gente é convidada a experimentar o Ipeté, o doce e mais cachaça.

Foto 40 - Público ao final da apresentação servindo-se do Ipeté.
Fonte: Matheus Borges, 2017



3.1.3 **A cachaça que aquece, alegre e narra.**

A cachaça é outro elemento forte para nós, em todas as festas populares o sagrado e o profano estão presentes, atuam juntos e fazem com que elas sejam a potência que são. A bebida, sobretudo a cachaça, é um elemento historicamente muito presente nestes festejos, além de ser uma bebida autenticamente brasileira. A doutora em língua e Cultura Sandra Cerqueira P. Prudencio traz em seus estudos:

{

Não há dúvida de que, sobre a cachaça, as muitas abordagens confirmam a sua constituição como parte da cultura do brasileiro, desde o século XVI, que, com ele, viveu muitas fases da história do Brasil. É um elemento advindo do povo, feito do povo e para o povo, para que por ele fosse consumido, independentemente de sua classe social. (Prudencio, 2021, p.27).

A cachaça também é um elemento tradicional nas festas dos terreiros afro-brasileiros, a bebida é uma oferenda aos orixás, esta também é uma das razões que embasam a presença da cachaça em nossa Medeira. Cleiton sempre nos diz: "...a cachaça sempre foi servida na porta e no portal. O doce, a comida, a dança, sempre foram abençoados." (Pereira, 2015, p. 69).

Assim como a comida, a cachaça adentra como um elo de conexão. Quando a tomamos em roda antes de iniciar a apresentação por exemplo, estamos nos conectando uns aos outros, e cada um a sua maneira está evocando bons pensamentos e força. A intenção não é em nenhuma medida a embriaguez, nem mesmo buscar um estado alterado de percepção, queremos de fato criar um enlace entre nós, reverberar junto. E quando a compartilhamos com o público estamos buscando a ampliação deste estado, queremos envolvê-lo nesse rito, sentir a mesma corrente de energia percorrendo por todos e todas, e mesmo aquela pessoa que se guarda do gole consegue sentir o calor pairando.

Compartilho com vocês uma anedota que gosto muito sobre o surgimento da cachaça:

Conta-se nas Alagoas, por exemplo, segundo Souto Maior (1970): Diz que 'Nosso Senhor Jesus Cristo corria uma vez por uma estrada, fugindo dos judeus. Morria de fome e de sede, debaixo de um solão enorme. Já não aguentava mais de cansaço quando avistou um canavial. Então escondeu-se entre as suas fôlhas, refrescou do calor, descansou, chupou uns gomos e matou a fome. Ao retirar-se, estendeu as mãos sôbre as canas e as abençoou, prometendo que delas o homem haveria de tirar boa e doce. No outro dia, à mesma hora, o diabo saiu das fornalhas do inferno, com os chifres e o rabo queimados, galopando pela estrada foi dar no mesmo canavial. Vendo o verde das canas entendeu de refrescar e espojar-se nas fôlhas. As canas, porém, atiraram-lhe pêlos, começando êle a coçar-se. Furioso, cortou um gomo e começou a chupar; mas o caldo estava azêdo, e caindo-lhe no gôto queimou-lhe as goelas. O diabo então danou-se e prometeu que da cana o homem haveria de tirar uma bebida tão ardente como as caldeiras do inferno. E é por isso que a cana dá o açúcar, por causa da bênção do Nosso Senhor, e a cachaça, por causa da maldição do diabo', conforme uma lenda que Alfredo Brandão (1) colheu em Alagoas. (Souto Maior, apud Prudencio, 1970, p. 15).



Foto 41 - Cachaças da obra
Fonte: Akin, 2023

Foto 42: Cachaça entregue a Jasão
Fonte: Rebeca K., 2015



3.1.4 Rito Coletivo – Encontrar o público

E por fim, o dia da apresentação... Dia de celebrar em coletivo grande. Este é o segundo atravessamento da festa popular em nossa Medeia. Nos Contadores sempre dizemos que o espetáculo inicia no momento que começamos a descarregar o cenário, ali já começamos a instaurar o estado de apresentação. É um rito coletivo que se principia, assim como nas festas de terreiro, e nas festas populares, cada pessoa sabe o que tem que ser feito, e que cada parte do todo é imprescindível para que a o rito teatral aconteça, o rito teatral é o nosso modo de fazer a festa. Começamos por descarregar tudo, desembalar, abrir a lona, as esteiras e as cortinas, deixar que se assentem no espaço. Limpar o lugar... é valioso cuidar do lugar que se chega e que recebe nosso teatro.

Lavar os utensílios, as frutas, colocar cada alimento em seu recipiente, colocar a cachaça para curtir, cuidar daquilo que mais tarde será partilhado com alguns no jantar de Medeia, e ao final da apresentação com todos e todas. Macerar as ervas, essas que em cena serão o banho de preparo de Glauce para o casamento, e que também perfumarão o ambiente junto ao doce aroma de flor do campo amarela com água e alfazema. Posicionar os tambores e outros instrumentos e objetos sonoros que narrarão em som e vibração todo o acontecimento. Montar a luz cênica, mesas e fogão. Preparar o altar, que traz os nossos objetos cerimoniais de cena.

Todo este processo acontece ao largo de todo o dia e é acompanhado de música, risos, conversas, broncas e muita correria. Junto a este preparo coletivo, à medida que a noite se aproxima, começam a surgir também os ritos pessoais, um que acende uma vela num canto, outra que passa um unguento no corpo, outro que só observa em silêncio, outro que sai por uns minutos para uma caminhada solitária.



Foto 43 - Vela acesa pedindo proteção
Fonte: Douglas Cordeiro, 2023



Foto 44: Contadores de Mentira em reza coletiva
Fonte: Alessandro Silva, 2022.

Cada pessoa cuida de si e do outro e aos poucos esses ritos pessoais se unem numa grande roda de concentração de forças para que o rito coletivo germine. É a roda que antecede o encontro com o público que abre os portais para a celebração. Nesta roda de mãos dadas e pés unidos, cantos são entoados pedindo alegria, proteção, controle e boas energias. Uma reza final é firmada:

“Nós somos os Contadores de Mentira, uma trupe formada pela pior estirpe das estirpes ruins, ladrões, salafrários, vagabundos, prostitutas, caboclos... (cada integrante vai chamando junto os seus). Urubus que espreitam nos escutem, aqui estamos e reparem bem pois poderíamos não estar e desta forma tudo seria diferente”.

A festa que foi evocada durante todo o dia é agora aberta para a chegada do público. A música, a dança e os tambores já estão em festa quando as portas do teatro se abrem, e quem estava lá fora já está ouvindo há um bom tempo a gira de dentro. Ao adentrarem já estão de algum modo envolvidos com aquele festejo, são recebidos pelos atores e atrizes de braços abertos, com cachaça, afeto e um forte cheiro de chá de capim santo com cidreira, que percorre todo o espaço pelas mãos do ator mais velho, aspirando equilíbrio para as energias novas que acabam de chegar. As pessoas são conduzidas aos seus lugares depois de um tempo curto de embriaguez causado por todos esses sentidos aguçados. Atores e atrizes as olham profundamente, buscam cada pessoa sentada, relembram que o acontecerá naquela noite é um teatro de rito. Uma toada é puxada para orientar os espectadores sobre aquele acontecimento:

*Boa noite minha gente,
Dê licença pr'eu cantar,
De maneira diferente essa história singulá,
Mas não façam julgamentos nunca entre o bem o má.*

*Veja bem que o mau de dentro não podemos enxergá,
Muito menos o bem destro que o canhoto quer contá,
Tudo é um ponto de vista que em revista é tudo iguá.*

Autoria: Michael Meyson



Foto 45 - Portas se abrem para o público entrar.
Foto: Manoel Jr, 2017.



Foto 46 - Cachaça é servida
Fonte: Manoel Jr, 2017.



A euforia da chegada vai dando espaço a outros sentidos... O rito, vai estabelecendo outras vibrações, mantendo latente a vibração interna, mas dando espaço para os corpos se atentarem a outros sentidos. No fogão a comida começa a ser preparada, todo o lugar é tomado pelos cheiros, Soraia é quem rege toda a evolução do alimento, ela não é atriz, não representa um personagem, no entanto, é pura teatralidade. A luz baixa e os erês brincam, buscam um ao outro, ao público, e a história começa a ser contada.

Foto 47 - Cozinha de Medeia respirando e cena.



Fonte: Neomisia Silvestra, 2009.

3.1.5 **Música, tambor e sons – Dramaturgia da escuta**

Os tambores e a dança são fios dramáticos em nossa obra, elementos de condução da atenção dos espectadores/as. São responsáveis pela manutenção da vibração na cena, contam sobre os sentimentos dos personagens. Michael Meyson (2015), músico criador na obra, conta que se apoiou nas bases da liturgia umbandista para a criação musical, seguindo uma sequência para conduzir a obra-rito: Canto de chegada – *para pedir licença e reverenciar as forças que conduzem o teatro e as tradições*; Canto de saudação – *para o espaço que nos recebe*; Canto de abertura – *responsável por introduzir as pessoas no ambiente da obra, por criar um pulso coletivo entre todos os presentes*; Canto de firmeza – *tem a função de equilibrar energias*; Canto de chamamento – *vem para potencializar a chegada de determinados personagens*; Canto de coroação – *vem para coroar um personagem para potencializar a sua presença sagrada*; Canto de despedida – *é o fechamento vem para celebrar e consagrar os personagens, o grupo, o povo presente e a casa*; Canto de festa – *cantos para a comunhão final da festa, para se comer e beber junto*.



Canto de chegada

*Abre a janela veja que lua tão linda,
Que noite bela, toda perfume de flor,
Deixe esse olor gotejar-se sobre a sina,
Sara desgosto de quem perdeu sem amor.
Deixe esse olor gotejar-se sobre a sina,
Sara desgosto de quem perdeu sem amor.*

Autoria: Michael Meyson



Cantos de saudação

*Ele vem vindo
Por de trás da
bananeira
Ele vem vindo
Por de trás da
bananeira
Sarava Rei Omulu
Exu Tatá Caveira*

*Sarava Rei Omulu
Exu Tatá Caveira
Sarava Rei Omulu
Exu Tatá Caveira
Sarava Rei Omulu
Exu Tatá Caveira*

Autoria: Fernando de Oxóssi

*Deu meia-noite
 A Lua se escondeu
 Lá na encruzilhada, dando a
 sua gargalhada
 Tranca Rua apareceu
 É laroyê, é laroyê, é laroyê
 É mojubá, é mojubá, é
 mojubá
 Ele é odara, dando a sua
 gargalhada
 Quem tem fé em Tranca
 Rua, é só pedir, que ele dá
 É laroyê, é laroyê, é laroyê
 É mojubá, é mojubá, é
 mojubá
 Ele é odara, dando a sua
 gargalhada
 Quem tem fé em Tranca
 Rua, é só pedir, que ele dá*

Autoria desconhecida

*Fio, se suncê precisá
 É só pensá na Vovó
 Que Ela vem te ajudá
 Pensa numa estrada longa,
 zifio
 Lá no seu jacutá
 E numa casinha branca,
 zifio
 Que a vovó tá lá
 Sentada num banquinho
 tosco, zifio
 Com sua rosário na mão
 Pensa na Vovó Maria
 Redonda
 Fazendo Oração*

Autoria desconhecida

*lansã tem um leque de
 penas
 Pra abanar em dia de calor
 lansã tem um leque de
 penas
 Pra abanar em dia de calor
 lansã mora nas pedreiras
 Eu quero ver meu pai Xangô
 lansã mora nas pedreiras
 Eu quero ver meu pai Xangô
 lansã tem um leque de
 penas
 Pra abanar em dia de calor
 lansã tem um leque de
 penas
 Pra abanar em dia de calor
 lansã mora nas pedreiras
 Eu quero ver meu pai Xangô
 lansã mora nas pedreiras
 Eu quero ver meu pai Xangô*

Autoria: Alcino



Canto de abertura

*Boa noite minha gente,
 Dê licença pr'eu cantar,
 De maneira diferente essa história singulá,
 Mas não façam julgamentos nunca entre o bem o má.
 Veja bem que o mau de dentro não podemos enxergá,
 Muito menos o bem destro que o canhoto quer contá,
 Tudo é um ponto de vista que em revista é tudo iguá.*

Autoria: Michael Meyson



Canto de chamamento

*Jasão chegou no seu terreiro pra tocar seu maracá,
 Jasão chegou no seu terreiro pra tocar seu maracá.
 Veio brincar com seus meninos e tocar seu maracá.
 Veio brincar com seus meninos e tocar seu maracá.
 Se for de luz que chegue, se for de luz que chegue,
 Se for de luz que chegue, pra tocar seu maracá.*



Canto de despedida

*Por cada canto do mundo
Lentamente indo
Não tenho medo de nada
Só tenho medo do nada
Rosa do nada
Eu te admoesto rosa
Rosa alvarinha
Rosa branca, formiguinha
A cada pedra do caminho, anarriê, respira e salta.*

(Trecho de reza portuguesa com livre reformulação por Karina Buhr)



Canto de festa

*O galo canta, a lua brilha, a natureza
É uma maravilha,
Meu boi urrou na ponta da areia,
E abalou o mar e despertou o canto da sereia.*

Autoria: Henrique Menezes

*Lera chorou, Lera chorou
Eu te disse lera
Vão te tomar teu amor*

*O coco para ser coco
Deve ser coco inteiro
E o homem para ser homem
Ele deve ter dinheiro*

*Nunca vi carrapateiro
Botar cacho na raiz
Nunca vi rapaz solteiro
Ter palavra no que diz*

*Eu vou dar a despedida
Como deu a jaçanã
Não cantamos tudo hoje
Deixo o resto pra amanhã
Lera chorou, lera chorou,
Eu te disse Lera vão te roubar seu amor,
Lera chorou, lera chorou,
Eu te disse Lera vão te roubar seu amor.*

(Autoria; Cacuriá de Dona Teté)

Os cantos de chegada e de despedida que trouxe aqui são apenas alguns dos que fazemos, muitos outros vão surgindo e sendo puxados pelos atores e pelo músico tocador.

Cada um destes cantos formam uma composição dramatúrgica sonora, eles aguçam a escuta do público e dos atuadores. A música e os toques estão vivos na obra e às vezes sofrem alterações de acordo com o dia. Às vezes percebemos que a música está mais alta, mais forte, ou mais cadenciada, ou que a delicadeza de um som surge num momento novo, a sensibilidade do tamboreiro em perceber o lugar, os



Foto 48 - Michael Meyson em Curra – temperos sobre Medeia.
Fonte: Alef Ghosh, 2015

corpos, as pessoas, pode propor novas tessituras, também nós em cena podemos propor vibrações que contagiam suas mãos no coro.

Um riso, uma pisada, um olhar, tudo está em acontecimento presente e todos/as nós em cena nos colocamos atentos/as a estes chamados.

Respiração, sopros, sussurros, risos, inspirações, expirações, gritos, chiados, rangidos, estalos, sustos, estouros... todos os sons, para além das palavras, causados pelos instrumentos, pelos corpos e pela comida são parte da dramaturgia sensorial da obra, eles propõem um estado de envolvimento em cada pessoa presente e compõem a grande dramaturgia da escuta.

3.2

Ensinaça em grupo

No início deste texto disse que falaria da obra partindo da minha chegada ao grupo, e agora retomo este tema para chegar no ponto da aprendizagem, da formação de uma atriz dentro de uma tradição, a tradição de um teatro de grupo.

Esse modo de olhar o grupo e as obras como espaços de formação de artistas e pessoas não se trata de um método, pelo menos não um método convencional em que se possui um modo rígido e replicável de criar ou aprender e ensinar. Nos Contadores, o caminho de criação é uma atitude diante de encruzilhadas, decisão coletiva sem certezas consolidadas. Nestas decisões, busca-se derrubar hierarquias de funções, driblar o enrijecimento do tempo. Confiamos na invenção diária de rotas, nos desacertos como espaços de passagem, deixamos o intuitivo ventar sobre nós sem medo de desvios e lidamos com todos estes estímulos e caminhos com consciência e disciplina. Eles são a composição da nossa identidade de grupo, são riquezas conquistadas com o tempo, e em nada nos fragilizam ou diminuem diante de outros processos ou métodos mais difundidos ou pré-aceitos.

Aprendo diariamente nos Contadores. Aprendi com Soraia, nossa mais velha, sobre o valor espiritual do alimento, sobre o poder das ervas, sobre sussurros ao pé do ouvido. Aprendi nas mãos tamboreiras de Meyson que o toque conduz a espinha e os pés guiam as mãos que tocam. Aprendo cotidianamente com Cleiton sempre a me pedir tempo para as coisas acontecerem... corpo-imã, dilatação...corpo quebrado, olho no olho do espectador/a... Aprendi neste processo a montar um altar, a “cantar pra subir”, a desenhar no vento com a minha coluna. Aprendi que uma história se conta não só por palavras, se mastiga, se cheira, se bebe, se dança. Aos poucos corporeidades e cenas foram tecidas ponto a ponto, crescendo a cada ingrediente acrescentado, a festa começando a surgir em nós e todo esse grande balaio de saberes, filosofias, escolhas, ritos, vivências, tradições e escutas transbordando para o mundo.

Entendi que meu trabalho como atriz pode organizar a percepção dos espectadores e espectadoras, pode propor transgressões, romper meu próprio corpo,

ativar novas formas de ver o mundo. Colocar meu corpo brincante como atravessamento, conexão, confronto. Cresci como atriz, como ativista e como mulher, foi no grupo que ouvi pela primeira sobre feminismo e foi nele que encontrei amparo para minhas dúvidas e para minhas certezas. Aprendi sobre gestão cultural e sobre o meu feminino gestando a gestão, aprendi a me posicionar e a colocar minhas ideias e proposições no mundo. Aprendo com cada obra que criamos, coisas sobre a sociedade e coisas sobre mim mesma. Medeia me ensina sobre a força da mulher frente violências estruturais de opressão patriarcal. Ana do Bom Jesus me ensina sobre persistir, sobre lealdade. Cícera me ensina sobre o poder da festa contra a tirania. E assim poderia seguir uma lista de muitas personagens...

Toda essa dinâmica em grupo, de aprendizagem, trocas, criações habilitam novos modos de encantamentos de mundos e nos fazem expandir, melhorar como artistas, como companheiros e como pessoas.

Um grupo pode ser lido como um arquivo vivo, carrega uma infinidade de saberes, inquietações, descobertas... Segredos que são conquistados na artesanaria de atravessar o tempo juntos, lapidando a si e a seu fazer.

A esse modo de aprender e criar, de organizar pensamentos e se inscrever no tempo com nossos corpos alimentados por escutas, sussurros, acertos e erros no diário do fazer, na lida com os diversos problemas que enfrentamos para seguir em frente. A esse modo de contar histórias com gestos e olhares, elaborando imaginários, instigando sentidos da memória, da história, da ancestralidade, das revoltas diárias, propondo dramaturgias erguidas pela sensorial pelo sensitivo, pelo arrepio na coluna pela respiração suspensa.

A essa paixão pela criação de mundos, por estar em grupo, por desafiar a tirania que quer nossa derrota e desencanto, por manter pulsante uma tradição primitiva do encontro que reivindica a presença. A esse corpo que brinca, canta, dança, atua, festeja, toca, cutuca, provoca e encanta e que aprende e repassa o aprendido de corpo para corpo, de voz para voz, um corpo que equilibra o tempo e o efêmero, que narra sem dizer palavra e que dança sem mover um músculo, a todo este grande acervo de experiência tenho chamado de corpOralidade.

3.3 Ritos pessoais - caminhos de criação

Nós entendemos que no processo de criação todo o procedimento realizado pelos atores, pela direção, pelos músicos e por todas as pessoas que fazem parte da construção são partes de uma composição de rito. Este rito pode ser coletivo, e pode ser individual. O rito é a criação da linguagem, é a preparação do corpo para a linguagem, é a dramaturgia dela, sua energia. (Pereira, 2024, em entrevista para a autora).

O rito individual passa pelo processo pessoal de desenvolvimento. Um processo de conexão com o trabalho, com a criação, com o seu interior e o seu exterior. Rito, dentro do teatro dos Contadores de Mentira pode ser visto, também, como um conjunto de elementos processuais que podem ser acionados particularmente ou coletivamente para conquistar uma imanência, que pode ser individual ou coletiva. Contudo, esse procedimento e elementos, não são fixos. Eles podem sofrer modificações, melhorias, podem ser alterados conforme cada trabalho, cada momento criativo, cada dia de apresentação.

Este rito individual dos criadores e criadoras também pode tocar o campo do invisível no que diz respeito ao como se busca e se acessa o estado de presença em cena. Para alguns/mas de nós esse processo pode estar ligado ao campo da fé, da espiritualidade, mas para outros/as também pode estar ligado a um campo estritamente técnico, que também obedece a um procedimento que exige uma atenção e uma intenção destinadas a um foco específico do estado de imanência. E, de certo modo isso também pode ser lido como uma crença. A crença no processo, no procedimento, nas suas etapas.

O professor, ator e pesquisador Robson Haderchpek (2021, pg 15) nos conta que “Os rituais são portais de conexão com o nosso inconsciente e nos ajudam a acessar outras dimensões, outros mundos ficcionais, o tempo da memória e os universos paralelos da nossa psique”.

Compartilho aqui dois depoimentos de integrantes dos Contadores, oferecidos a esta pesquisa, que falam sobre seus ritos pessoais. O primeiro é da atriz Pamella Carmo, o relato que ela traz é especificamente de seu rito pessoal para a obra Curra – Temperos sobre Medeia, nesta obra Pamella interpreta Glauce, que como mencionei antes, traça um paralelo de construção física e de energia com a orixá Oxun.

Pamella Carmo: *“Acho que pensar teatro de grupo é minha essência é a minha base é o que eu acredito. Eu começo o Curra um dia antes, a pensar, falar com o kaique ou falar com você... “Vamos relembrar a lista”? Ultimamente eu tenho ido comprar, (ela se refere aos alimentos e ervas para a apresentação) ou eu e você, ou só eu. E isso tem sido muito gostoso, tem sido um lugar que eu gosto de estar porque me conecta ainda mais, e isso me remete ao fazer do candomblé ao teatro de candomblé, às encantarias, às festas. Eu acredito muito nesse lugar da festa ser algo sério. Quando a gente vai preparar uma festa ou um rito a gente prepara antes... a gente prepara o corpo antes. Então o Curra é um lugar da coletividade, do preparar em coletividade, do preparar em muitas mãos, do se preparar um dia antes, ou até dois dias antes, dependendo do lugar. Eu gosto muito desse lugar de tirar as ervas do meu quintal e ao retirar, eu não sei explicar, mas quando eu tiro o guiné do meu quintal, a arruda, que são as ervas que eu pego lá de casa, quando eu vou comprar as rosas... Ahhh... antes era o Meyson que comprava, eu sempre pedia pra ele comprar as flores, e isso eu gostava muito também porque ele vinha sempre com uma história, era muito legal, aí eu escutava toda a história, ele falava que o homem da banca era isso e aquilo, que era da Paraíba também, que comeu jêgue com ele, ele inventava, rs! Isso era muito legal! Isso faz parte de um rito também, né? Quem traz uma coisa traz uma história junto, e o Curra é isso. Das últimas vezes o Samuel comprou os carás, e aí a gente se comunicava por telefone ou a gente se falava no dia aí ele falava “Nossa Pam esse cará tá com uma energia muito boa”. O Samuel! Pra gente entender o quanto o Curra move as nossas crenças, os nossos acreditares com o rito, que tá pra além da religião. Uma crença no teatro, uma crença no rito que a gente vai executar a noite. E a gente pensar que o cará, o inhame, é alimento de orixá, esse alimento de Ogum, é muito poderoso. Então adoro esse momento... A Soraia chega aí vai mexendo do jeito dela, mesmo que a gente já tenha lavado, por mais que a gente fale, rs. Isso é poderoso também, porque ela, se ali fosse um terreiro de candomblé todos teriam que chegar e bater cabeça pra ela e quando ela falasse todo mundo concordar, porque ela é uma mais velha ela é uma Equede! Lógico, nós estamos falando em teatro, mas bebemos diretamente na fonte, então não tem muito o que dizer. Mas não estamos num terreiro de candomblé, então de certa forma a Soraia é a nossa mais velha só que a autoridade que ela tem no candomblé não é a mesma aqui. Mas estou falando dessas ações porque dialoga muito com os preparativos, e isso mexe muito comigo, de ver, observar o kaique montar o doce, (ela se refere ao alguidar de doces que é montado para os filhos de Medeia, os erês), então eu não consigo falar qual é o meu rito, eu não consigo falar do meu rito pessoal antes de falar do rito coletivo, que ele pulsa muito forte. O Curra tá o tempo todo em conexão, é o espetáculo que conecta através de uma energia todos os umbigos na roda. Então eu acho isso muito poderoso. O Curra coloca nosso corpo em alerta. Pensando agora no meu rito pessoal, tanto no Curra quanto nos outros espetáculos, um ritual muito meu, é não conseguir ter nenhum tipo de relação sexual, eu não consigo,*

principalmente quando é o Curra, esse é um rito muito pessoal. Me preparar muito bem, tomar um banho de erva um dia antes ou no próprio dia, mas gosto de um dia antes, pra poder dormir tranquila e acordar bem, é cobrir a cabeça pra cozer e macerar as ervas, pra limpar as coisas da Glauce, pra despetalar e lavar com alfazema as flores que eu vou me banhar mais tarde em cena, então esses ritos são sagrados e eu não abro mão e eu não posso deixar de falar das rezas que são muito particulares, né? São rezas que estão para além do orixá, é pedir o agô, a licença à Oxun, à Iansã, a todas as orixás, mas principalmente a todas as mulheres que nos regem que estão perto de nós, os espíritos femininos que estão sempre nos acompanhando. Conforme eu estou cuidando das rosas amarelas eu estou saudando essas mulheres, essas encantadas, essas mulheres que nos guardam. Então esses são os ritos muito pessoais. E acho que para além de todos os ritos, que são muitos, o que me ajuda a me conectar é estar bem com o coletivo e isso eu não consigo abrir mão. E todas as vezes que eu não estava bem com alguém e não sentia uma boa apresentação. Então Curra também é esse lugar que a gente tem que cantar junto, , estar o dia todo junto, isso me ajuda a me preparar pra noite, tomar um banho, quando é possível, o banho da erva que a gente macerou, jogar nas costas, isso me ajuda muito, quando a gente tem essa possibilidade, quando a gente tá em casa né? Mas acho que o principal é a coletividade”.

Foto 49 - Pamella Carmo no banho de Oxum, ao fundo Meyson nos tambores.
Foto: Ítalo Iago, 2018



O próximo depoimento é de outro ator e integrante do grupo Kaique Calisto (Kaique da Silva Costa) e na sequência dele o relato de outro ator companheiro de grupo, Felipe Vieira de Galisteo.

“Com o passar dos anos, fui construindo meu rito pessoal para cada uma das obras em repertório no grupo Contadores de Mentira. É como se cada espetáculo fosse um orixá e cada apresentação uma gira. Nas tradições de terreiro, aprendi que cada rito inicia à sua maneira, desde o preparo das ervas até a condução dos pontos para ‘chamar’ os encantados. No entanto, há uma prática em comum que realizo independente do espetáculo. Na semana que antecede a apresentação, carrego



Foto 50 - Kaique Calisto e Bel Jacoob em preparação dos doces dos erês.
Fonte: Da Autora, 2023.

o texto da obra ou das obras por todos os lugares, seja na bolsa ou nas mãos, como uma maneira de me reaproximar e me reconectar com a história. No dia da apresentação, desde o momento em que acordo, tento direcionar minha atenção no espetáculo, incorporando na minha rotina diária, como tomar café ou tomar um banho, elementos da obra como músicas, textos, repassar na cabeça a sequência da obra e deixar visível alguma peça de figurino do meu personagem. No momento, o grupo possui sete espetáculos em seu repertório, dos quais eu estou em cena em quatro deles, que são: Curra – Temperos sobre Medéia, O Incrível Homem pelo Averso, Adiós Paraguay e Estado de Revolta. Como mencionado anteriormente, para cada

um deles eu tenho uma forma única de construir meu rito no dia da apresentação. No entanto, antes do início da apresentação, eu sempre respiro fundo, peço licença às energias daquela terra (espaço), agradeço aos meus ancestrais, às Deusas e Deuses do teatro, menciono pessoas, orixás, encantados específicos relacionados ao trabalho que será vivido (apresentado), e peço força e serenidade para iniciar aquele trabalho. Respiro e busco firmar minha concentração no que entendo como ponto de partida. Nesse ponto, sou grato ao grupo ao qual pertenço, pois desde que entrei (2016), as pessoas que o compõem, nunca iniciaram uma noite de trabalho sem antes garantir que todos e todas estivessem prontos para começar.”



Foto 51 - Kaique Calisto (à direita) e Cleiton Pereira em cena de Jasão e os filhos.
Fonte: Akin, 2023.

Felipe Galisteo: *No Estado de Revolta eu faço apenas um personagem na peça. Diferente do Avesso (O Incrível Homem pelo Avesso) eu não faço um repassar técnico de tudo que eu vou fazer na obra, fisicamente, pelo menos falando. E também não sinto necessidade de fazer todo um processo inicial de alongar com muito tempo de antecedência. Eu preciso de um momento meu ali, em silêncio. Dia de apresentação geralmente tem bastante coisa acontecendo. Estamos montando coisas, cenário, luz, todo mundo figurinando, conversando, preparando a comida. Então tem todo um movimento no entorno, né? É, a gente vai se contaminando por isso, e eu sinto que eu preciso encontrar o meu momento do meu silêncio ali, que é um meio que ignoro o que está acontecendo. Para isso, eu tento executar tudo o que eu tenho para fazer pro espetáculo com antecedência. Deixar apenas algumas coisas, por exemplo, o vinho, que é uma coisa que eu faço mais perto, que é uma das minhas responsabilidades de preparar. Isso eu deixo para depois que eu já estou arrumado, vestido e maquiado. Então eu procuro realizar o máximo possível de tudo para que me sobre tempo suficiente para buscar esse tempo de silêncio comigo. Uma coisa que eu sempre faço é repassar o texto inteiro da peça, não necessariamente verbal, eu passo ele internamente. Às vezes eu faço esse repassar friamente enquanto estou me maquiando, me vestindo. Se dá tempo o busco fazer isso no palco. Caminhando, caminhando, e falando texto internamente, às vezes paro me concentro numa fala ou outra. E aí repasso as ações mais na minha cabeça, eu não repasso tanto no corpo. Essa questão da repetição para mim é um fator importante, é bem técnico. Assim. Eu sinto uma necessidade de fugir do meu corpo cotidiano, da minha lógica cotidiana. Para isso o texto me ajuda sempre. Quando eu me coloco ali, a pensar no texto, isso me ajuda a me concentrar, me ajuda a sair do “estado de quem está montando o cenário”, de quem está organizando as coisas na peça. No Estado de Revolta tem outra coisa que eu sempre faço, que é uma relação minha com o espelho. E é. A figura que eu faço na peça, é uma figura bastante horrorosa, um canalha, uma pessoa absurda. E aí tem alguns elementos que eu fui tentando encontrar no processo, ao longo do trabalho, que tem a ver com o olhar e o sorriso, e aí eu vou para o espelho e fico um tempo só me olhando, me encarando, uma coisa da maquiagem, já vestido. E aí eu vou buscando como se eu pudesse me olhando achar o tom. O tom do olhar, o tom da expressão, um sorriso ou um ranger de dentes. Então eu vou olhando para isso pra tentar enxergar a figura, sabe? É como se eu tivesse me olhando até que uma hora o Felipe some, e aí eu estou olhando para a figura no espelho. E quando eu encontro a figura, eu fico um tempo nela. Isso eu faço pouco antes da roda, da nossa reza ou logo depois que a reza acaba. Às vezes eu preciso fazer as duas vezes. Essa relação do espelho, é uma relação importante, de olhar para a figura, e eu conseguir enxergar a figura antes de ir para o público.*



Foto 52 - Em destaque Felipe Galisteo em "Estado de Revolta"
Fonte: Bárbara Pereira Lorencini, 2024



A conduta festiva de seus integrantes não precisa ser necessariamente regida por normas rigidamente solenes e solenizadoras. Ao contrário, o que dá a especificidade de certos rituais é a possibilidade da expressão individual, alegre e espontânea dos sentimentos, ao lado da possibilidade do comportamento coletivo que pode mesmo oscilar entre o sagrado, o solene, o trivial, o irreverente e até mesmo o francamente transgressivo. (Horta, 2022, p. 123).

Estes ritos pessoais não são apenas “formas” de encontrar uma conexão consigo, eles são a matéria – prima deste corpo em estado de criação, ele é o tônus, é uma janela por onde se olha, é uma compreensão de si em relação ao todo e o como sua presença convoca nos demais o estímulo da entrega, do controle de energias em prol da criação. Esta criação fecundada neste ambiente de rito é carregada de vida invisível, de encanto. E por isso será cuidada delicadamente, valorizada em seus detalhes, respeitada e desafiada em seus limites, sendo viva estará sempre em alerta e em movimento. O rito jamais banaliza a vida...

Algumas vezes é o rito pessoal que evoca o rito coletivo e em outras é o contrário. Não é cristalizado, pode ser acionado de formas distintas, a cada dia de ensaio, a cada dia de criação ou a cada dia de apresentação e encontrará uma essência conjunta, uma qualidade de corpo, de presença coletiva. Um ponto de ebulição que nos fará transbordar para todos/as, no encontro com o público. E então esse processo de ritos pessoais e coletivo se desenvolverá numa outra esfera, que é o encontro com o espectador e a espectadora. Sobre isso o mestre de teatro Eugenio Barba reflete:



Um corpo-em-vida é mais do que um corpo que vive.
Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador.
Diante de certos atores, o espectador é atraído por uma energia elementar que o seduz sem mediação. Isso acontece antes mesmo que ele tenha decifrado cada ação, que tenha se interrogado sobre seu sentido e que o tenha compreendido. (Barba, 2012, p. 52)

Em *O Incrível Homem Pelo Avesso*, por exemplo, em que temos doze pessoas em cena este processo é muito latente, ao longo do dia de montagem cada integrante tem suas funções, um depende em certa medida da tarefa realizada pelo outro, a medida que o dia avança e as camadas mais técnicas vão se ajustando é possível notar a mudança no comportamento de cada um, alguns vão ficando mais quietos,

outros mais agitados, os cuidados individuais começam a surgir... passar os figurinos... preparar a maquiagem... fazer um chá... uma arruda na orelha... perfumar o espaço com uma água de cheiro... Daqui a pouco um se destaca no centro do palco puxando um texto, um canto, é seu modo de internalizar o ambiente e este gesto é também um convite e logo se pode ouvir mais vozes e respirações no mesmo jogo. Geralmente esta pessoa é o Cleiton Pereira, ele na função de direção também de algum modo agregou ao seu rito pessoal esse convite à reunião de todos e todas. Pouco a pouco cada atriz, ator, vai tomando seu espaço na lona, cada pessoa tem seu momento livre de aquecimento, reconhecimento ou quietude, e aos poucos Cleiton vai sugerindo um exercício, um canto, e à medida que cada um vai se sentindo pronto individualmente iniciamos os exercícios coletivos, eles não são os mesmos sempre, e nesta etapa do processo são geralmente puxados pela direção que busca no pouco tempo que antecede a apresentação uma atmosfera criativa e energética coletiva, cada dia o jogo proposto pode variar, pela sua sensibilidade Cleiton vai propondo despertares, ele tem uma percepção muito afinada de como estamos naquele momento e consegue a partir da sua observação propor interações, jogos ou conversas. São exercícios de controle de energia, de precisão gestual, de refinamento da palavra, de tônus, de prontidão, ou às vezes, apenas de equilíbrio e respiração.

Conforme os corpos vão se amalgamando nesse universo outras conduções são propostas por outras pessoas, se sentirem a necessidade. Passado esse momento, damos um tempo de respiro e nos juntamos ao centro, em círculo, mãos dadas, pés que se tocam, atrizes, atores, músicos, técnicos, brincantes. E por um bom tempo adentramos em nosso estado de rito coletivo, entoamos cantos, pontos, rezas, e muita energia é gerada. Risos, gargalhadas, choro, arrepios, coração acelerado, calma... muitos sentimentos e emoções lançados à roda. A oração final é tradicionalmente puxada, é a mesma há 30 anos. Ao seu fim, abraços, um gole de cachaça e encantarias pessoas derradeiras. Estamos prontas e prontos para começar.

{

Muitas vezes chamamos essa força do ator de “presença”. Mas ela não é algo que existe que está ali na nossa frente. É mutação contínua, um crescimento que se dá diante dos nossos olhos. É um corpo-em-vida. (Barba, 2012, p. 52)





Foto 53 acima - Curra – Temperos sobre Medeia. Roda de cantos e rezas.
 Fonte: Lirica Aragão, 2025.
 Foto 54 abaixo - O Incrível Homem pelo Averso, roda de cantos e rezas
 Fonte: Patrícia de Oliveira, 2011

Um dos atores-brincantes dessa obra Meyson, tem um rito muito particular de se preparar para a apresentação. Quando tudo está finalizado na montagem da cenografia, luz e som ele vai ao camarim coloca seu figurino, reúne toda sua maquiagem e um espelho e sai do teatro. Seu modo de conexão com sua criação é despertá-la sempre na rua, ele já foi visto se maquiando em calçadas, bares, esquinas, padarias, estacionamentos, praças. É seu rito pessoal, seu modo de entoar o personagem e principalmente, o seu campo criativo. Tempo depois ele retorna totalmente pronto, nesse retorno ao teatro a interação com o público já vem surgindo, ele improvisa com os transeuntes, recita um verso para um cachorro, canta para alguém que passa, brinda uma cachaça na encruzilhada, circula as proximidades do teatro em busca de nada, apenas de reconhecer-se ali naquele lugar. Quando se une a nós outra vez está completamente energizado, pronto.

Não apenas atrizes e atores compõem seus ritos nos Contadores, outros integrantes na técnica e na produção, também foram aos poucos encontrando seus modos. Tomate Saraiva e Alessandro Silva, por exemplo, que assumem a função de iluminação possuem seus pequenos ritos, sobretudo nos dias de apresentação. Ambos vão para apresentação com figurino, fazem parte da roda de cantos e rezas, e tiram seu tempo solitário para o preparo do corpo e do espírito, seja acendendo um trago para um encantado, seja fazendo as luzes dançarem segundos antes.

Na direção Cleiton possui vários ritos, sem dúvida ele é um dos que mais constrói a partir deste pilar, principalmente porque ele é um diretor que atua, ele é o “rei dos ritos” nos Contadores, foi a pessoa quem começou essa tradição no grupo. Ao longo dos anos ele cultivou uma série de ritos pessoais de criação, resguardo, proteção e de equilíbrio coletivo. Um deles ele relata em seu livro sobre direção “Surpreender e ser surpreendido”

{

{

Mais que criar um rito, dedico meu trabalho a alcançar um “estado de rito”. Se olharmos, por exemplo, para os brincantes e dançantes das tradições populares, plenos em dias de festejos sagrados, se observamos as rezadeiras, as tocadoras de caixa do divino, as dançantes de reisado, de maracatu, de tantas outras tradições populares, veremos em seus olhos, ou sua respiração, em seu suor, um estado de extase que muitas vezes temos dificuldades em encontrar explicações que não seja a plenitude da presença. Busco na direção encontrar esta plenitude em quem exerce o papel de atuator. Para se chegar a esta presença, é necessário passar pela fase das metáforas, dos ritos pessoais e coletivos e pela celebração. (Pereira, 2025, p. 78)

Todos os povos, em todas as culturas possuem ritos, as tradições de todas as partes do mundo são trajadas por estes momentos em que pessoas se unem em torno de uma cerimônia que reunirá elementos simbólicos de fé, de desejo, de comunhão, limpeza ... Eu penso num grupo de teatro também como uma comunidade que com o passar do tempo junto irá constituir seus pequenos ou grandes ritos, aos poucos uma tradição é criada com seus signos, símbolos e crenças. Em nosso caso nos Contadores o rito se tornou a própria tradição e se instaurou como coluna em nossa identidade, linguagem e estética de grupo.

3.4

O Incrível Homem Pelo Averso

Três anos depois da montagem de “Curra – Temperos sobre Medeia”, estreamos “O Incrível Homem Pelo Averso”, novembro de 2011. A obra surgiu da nossa vontade de olhar para história de sangue do nosso país, as nossas guerras internas. Dentre muitas conversas surgiu o nome de Antônio Conselheiro, e na maturação dos dias compreendemos que era Canudos. Fomos num caminho diferente do trazido por Euclides da Cunha em Os Sertões, muito embora ela nos tenha servido como referente também. Nos interessa olhar para os canudenses mais que para Conselheiro, queríamos evocar a história de luta e resistência daquelas pessoas que deram a vida pelo senso de comunidade, de justiça, de liberdade. Esses valores nos tocavam e irmanavam de muitas maneiras. Nosso horizonte se expandia à medida que a obra nascia.

Além do acontecimento histórico, um massacre cometido pelo exército brasileiro que matou violentamente mais de 25 mil pessoas. Queríamos colocar em cena essa potência coletiva de criação que nos ensinava Canudos, nos olhávamos enquanto Teatro de Grupo e sentíamos que esta era uma conexão importante para nós. Assim a obra estreou com 21 pessoas em cena, entre atores/atrizes, músicos, cantores/as, brincantes, aprendizes e não atores. Nestes anos todos, muitas experimentações foram feitas neste trabalho até ele se firmar no que chamamos hoje de espetáculo feira/festejo. No formato atual a obra conta com 12 pessoas e tem 2h20min de duração.

Neste trabalho o rito se apresenta de modo diferente à nossa Medeia, aqui o encontro com o sertanejo, com a terra, com a fé em diferentes camadas, com a defesa de território e com a coletividade nos trouxe uma outra corporeidade, nos fez condensar num mesmo corpo a dor, o orgulho, a indignação, a festa, a fé, o cuidado em comum. Criamos um festejo popular para contar Canudos e seu povo. A obra inicia numa lona, à luz de um festão. Ali, do lado externo ao ar livre montamos nosso pequeno arraial, é um lembrete de que aquele povo vivia em paz, de que a comida era dividida para todos/as, de que a fé não era uma só, de que o sagrado e o profano brindavam a goles de cachaça aquela terra comum. Neste bloco duas figuras inspiradas nos palhaços dos circos rurais se apresentam como narradores oculares



Foto 55 - Tonhetas - Cleiton Pereira e Michael Meyson
Fonte: Renato Domingos, 2018.

daquele lugar, as figuras também remetem aos personagens Vladimir e Estragon do clássico de Samuel Beckett “Esperando Gogot”, os dois personagens à espera de Conselheiro acompanham toda a saga dos canudenses na defesa de sua comunidade.



Foto 56 - Tonhetas - Cleiton Pereira e Michael Meyson
Fonte: Akin, 2023.

Wlad: “Estaria eu a dormir enquanto todos eles sofriam? Estou a dormir agora neste momento? O que direi do dia de hoje quando me julgar acordado? Que esperei pela Ressurreição do Conselheiro neste lugar até o cair da noite”?

Estragado: “Vamos embora”?...

Wlad: “Não podemos” ...

Estragado: “Não podemos por quê”?

Wlad: “Esperamos pelo Conselheiro”!...

Estragado: “Esperemos”!¹³

¹³ Trecho do texto de O Incrível Homem pelo Averso.

Neste primeiro bloco o figural apresenta a potência daquele povo, comunga do riso, da festa. Mulheres tocam seus tambores, cantam para o sagrado, cantam para o Santo Conselheiro. A capetaria também se faz presente, traz a cachaça, o grotesco, tira tudo do lugar. Antônio Conselheiro com seu manto azul todo enfeitado. É a vida acontecendo. O público está no entorno, é parte deste todo de poesia.

Capeta 1: “Queremos lhe propor um negócio. Sabemos que é como nós, um viajante. Agregando almas perdidas a teu manto azul... Organizamos uma elite. Um destacamento visando a invasão do céu, que hoje é visto como um péssimo lugar... Um antro de malfeitores e desocupados”.¹⁴

O segundo capítulo é a Procissão, canudenses e público saem a caminhar pelas ruas da cidade num grande cortejo de cantos e toques. Os personagens já vistos antes agora contam sobre sua jornada na guerra. O percurso é rasgado pela aura da tradição do Bumba meu Boi do Maranhão. Pandeirão, onça, matracas e maracás mantêm o pulso e passo dos caminhantes, toadas fazem a liga daquele grande batalhão, atrizes, atores, passantes e público, todos/as ali durante aquele cortejo são viventes de Canudos e estão prestes a morrer. Cerca de 40 minutos de caminhada e retornamos ao ponto inicial.

Estragado: Salve a Canaã de Canudos e seus sertanejos! Salve o mestre bronco! Comandante do divino e santos indígenas e africanizados. Marias Santíssimas feias como megeras! Canudos é o Cosmos! É o caminho miraculoso para os Céus... adentremos nos últimos dias deste mundo...

Wlad: Epiléticos, leprosos, famintos, cegos, Índios expulsos de suas terras e negros forros ou fugidos com seus rituais Tupãs, Caboclos e Orixás. Mulheres de rosários que curvam o pescoço. Matadores de sangue nos olhos em nome do bom Jesus. Bandeiras do Divino e trapos de panos da esperança... adentremos nos últimos dias deste mundo.¹⁵

¹⁴ Trecho do texto de O Incrível Homem pelo Averso.

¹⁵ Idem ao 11.



Foto 57 - A Procissão. Santo Conselheiro é carregado pela personagem Ana do Bom Jesus, interpretada por mim.
Fonte: Renato Domingos, 2018. Festival Escala Cultural. Maringá – Paraná

No retorno da procissão adentramos ao teatro, chegamos ao 3ª e último capítulo. É o capítulo da Guerra. Dores, batalhas, fome. Um por um se encontra com a morte. As cores e cantos do Figural, as danças e toques da Procissão, o alimento repartido, dão passagem ao árido som da destruição. Canudos é covardemente atacada, incendiada e inundada pela República do Brasil.

Durante toda a obra a artista brincante Vanessa Oliveira desenha com carvão, ela registra o que vê... As pessoas, os lugares, os acontecimentos. Na cena final, para simbolizar o incendiar das casas e do povo, ela reúne ao pé de uma pequena fogueira todos os desenhos que fez. Mostra para o público em volta, alguns se reconhecem e reconhecem outros nos traços no papel, ela os relembra que ali todos/as são canudenses. Um a um vai sendo engolido pelo fogo, transmutando-se em cinzas. Ao fim, já não há mais ninguém “vivo” naquela cerimônia.

Um gigantesco tecido azul vem avançado, cobre o palco, a cena, os artistas, o público. A inundação é o golpe derradeiro. Embaixo d’água tudo volta a explodir, outra

vez a toada de Boi convoca a todos/as a se levantarem, vem o riso, o choro, o canto, a dança... Todo mundo pulsando por Canudos, celebrando a coragem daquele povo, é o rito final de adeus... O pano vai saindo e com ele as atrizes, atores e brincantes. No escuro quase total permanece apenas o público no centro do palco, ao longe se escuta a frase final da toada, que ecoa alto e firme: Canudos não se renderá!

...

Quando iniciamos o trabalho em 2011 queríamos falar da guerra contra aquele povo, mas também queríamos reverenciar sua crença numa comunidade livre e autogestionada, queríamos ressaltar sua força e resistência, por isso a festa era uma base importante.

Dividir a obra em três ambientes, o quintal, a rua e a sala, é uma referência às festas populares que acontecem ocupando a parte interna dos barracões, casas, igrejas e ocupando as áreas externas, na rua, praça, largo. Está tudo iluminado do lado de fora quando o público se aproxima, nós teatristas ainda não estamos lá. Aos poucos vamos chegando, e na porta em frente ao terreiro iluminado para festa, entoamos o canto de abertura da noite:



*Meu santo Antônio Beato dos panos velhos,
Santo quimérico roto dos rebotalhos,
Abre os sacrários das tuas filosofias,
Que o mouro américo anseia por teu reinado,
Ornado em ouro retorna e repudia,
As putarias repúblicas do pecado,
Vem meu capitão,
Com sua orquestra de arcanjos e cazumbás,
Olha esse sertão,
Ponha do Averso até que tudo vire mar.
Ponha do avesso, hoje o sertão vai virar mar.
(Autoria Michael Meyson)*

Assim se inicia o pequeno festejo, nele não há o que comer, nem beber, há apenas o sorriso de cada personagem, que reverbera em toques de tambor e cantos uma comunidade com anseios de liberdade e harmonia. Nesta obra, a comida se faz presente pela sua escassez, estamos contando um período de Canudos onde a fome se tornava frequente. Os Tonhetas abrem a narração, ao longe se vê mulheres tocando seus tambores, elas entoam um canto inspirado nas caixeiros do divino:



*Lá na porta da igreja
Espera ele chegar
Pra cantar reza cumprida
no seu manto eu vou tocar.
Êh, êh, êh Conselheiro
Êh, êh, êh Conselheiro*

*Voa, voa pomba branca
a mensagem foi levar
para o povo dessa terra
O Divino abençoar
Êh, êh, êh Conselheiro
Êh, êh, êh Conselheiro*

*Faz três dias que não durmo
esperando ele chegar
voa, voa Conselheiro
vem pousar no meu altar.
Êh, êh, êh Conselheiro
Êh, êh, êh Conselheiro*

Autoria: Silas Xavier



Foto 58 - Canudenses caixeiros tocando em saudação a Conselheiro
Fonte: Renato Domingues, 2018.

Elas se vão chegando tocando e cantando de longe, numa minúscula procissão, o santo Conselheiro é trazido entre os tambores. Chegam ao terreiro, se unem aos demais. Nesta parte da obra, narramos o surgimento do arraial, as pessoas se unindo, uma grande ciranda é cantada e dançada.



*Abre as cortinas do passado
Ao meu teatro popular.
Somos da lira vagabundos
Giramundos a brincar,
Somos da lira vagabundos
Giramundos a brincar*

*Saltimbancos bufões
Impostores ladrões
Mentirosos mandriões
Vindos de todo lugar
Vindos de lugar nenhum
Somos da terra e além mar
Sereia! Sereia!
Nos deixa de novo viver!*

(Autoria Michael Meyson)

*A farsa, doçura
Cachaça, loucura
Tragédia, aventura
Comédia e amargura
O teatro é a cura
O Carnaval é da rua
E seus atores sem o palco vão morrer.
Sereia! Sereia!
Nos deixa de novo viver!*

*Olha que dama tão linda e nua
Girando sob o luar
Eu que sou filho da rua
Sonho com ela atuar*



Foto 59 - O Arraial de Canudos – parte externa.
Fonte: Douglas Cordeiro, 2023.

Não há cadeiras, as pessoas estão de pé, ou sentadas no chão, alguns passantes se aproximam e se vão, outros ficam. O pequeno festejo é para apresentar aquela comunidade e criar o acordo de que naquela noite seremos todos e todas canudenses. O sentido da festa presente neste momento é o da coletividade, o sentimento de ser parte, assim como quando vivenciamos uma festa junina.



*Descansemos os pesos da estrada,
São passados os tempos de dor,
Nesses vales de leite e de coco,
Quem prepara a cocada é o senhor.*

*Descansemos os pesos da estrada,
São passados os tempos de dor,
Nesses vales de leite e de milho,
Quem prepara o cuscuz é o senhor.
Descansemos os pesos da estrada,
São passados os tempos de dor,
Carne-seca no pé tá florindo,
do aveloz jorra o mais doce mel,
Hoje é dia de festa meu povo,
Essa terra é um pedaço do céu.
Sorrir, sorrir, sorrir,
sê feliz que hoje é noite de amor.
Louvemos, dançando, cantando e adorando,
A festa que a fé nos guiou.
Sorrir, sorrir, sorrir...*

(Autoria Michael Meyson)



Para esta obra uma festa em especial se destacou em nossos atravessamentos, a festa do Bumba meu Boi do Maranhão¹⁶, ela adentrou na obra enraizando-se como atmosfera para o rito. Em muitos momentos a referência é explícita para quem assiste e conhece, noutras apenas para nós. O segundo bloco é um desses momentos em que explicitamos a referência, saímos da lona e convidamos todo mundo a nos seguir, é um início da procissão.

O primeiro momento é o nosso “guarnicê”, para reunir todo mundo e aquecer os pandeirões. Esta toada primeira, convida todas as pessoas para se unirem e se levantarem para o que virá:



Guarnicê

*Alevanta povaria
Vem ouvir meu guarnicê.
Com loas ao belo Monte
Vem Canudos reviver,
Encantados de aqui, de acolá
Meu pajé e sereia do mar,
Minha mãe do rosário
Meu reino sagrado
É do lado de lá.*

Autoria: Michael Meyson

Na sequência vem o “La vai”, é a toada que convida todos/as a se porem em caminhada, em marcha. Durante cerca de 40 minutos caminhamos pelas ruas do lugar, o som dos pandeirões, das matracas, do tambor onça, e do maracá conduzem o ritmo, a dança, o pulso.

O cortejo é vibrante, pessoas saem nas calçadas, aparecem nas janelas, saem dos comércios, os tambores ecoam pela rua assim como toda a povaria cantando junto. O cortejo é atravessado por falas dos personagens que apresentam ali um pouco de quem são e fazem na comunidade.

Beatinho: “O evangelho segundo beatinho – o ofício da fé. Me conhecem por Beatinho... Sou um dos sabidos do Santo Conselheiro... ajudo na organização das mais de 25.00 pessoas viventes em Canudos. Não tive mãe, pois foi uma tia que me criou e eu mamei nas tetas de uma negra escravizada. Conselheiro me disse: seus opressores cometem violências contra vocês e não há ninguém para os consolar... Acerquem-se de mim todos que carregam o fardo das aflições, aleijões do corpo e da alma, e eu aliviarei suas dores.” Carrego a cruz do Divino Espírito Santo e junto com outras mulheres e Ana do Bom Jesus, organizamos as funções da igreja. Quando a guerra veio, coube a mim, recolher os

¹⁶ No capítulo II trouxe mais detalhes sobre esta tradição.

mortos e feridos. Vi crianças sem cabeça, mulheres sendo cortadas pelo ventre. E todos recebendo a “gravata vermelha”. Na batalha final, fui torturado e cortado em pedaços até me tornar um tronco sem olhos e sem boca, mas com algum sopro de vida. Canudos não se renderá”!

Jardelina: “O evangelho segundo Jardelina – a liberdade do corpo. “Jardelina, cuide dos relacionamentos dessa gente. Não reprima sua necessidade de se afirmarem como pessoas livres”. Foi o que ele me disse.

E cuidei de cada moça, de cada mulher nova ou velha. Preparei-as todas para a entrega aos homens e também dos casamentos.

Durante a guerra... Minhas meninas foram prêmios para os soldados... Eu as vi colocadas num curral, estupradas, queimadas, cortadas pelo ventre, seios decepados e todas as que sobravam recebiam a gravata vermelha... caíam suas cabeças decapitadas... Mas, foram mulheres livres até o último suspiro... Canudos não se renderá”!¹⁷



Lá vai – I

*Vem, vem, vem, lá vem,
Do lajedo do céu num galope bonito,
Vaqueirama encourada enfeitada de estrela,
Lua cheia alumeia esse meu trupiar,*

*Vem, vem, vem, lá vem,
Encantados o mundo carece candeia,
Alevanta esse mastro de novo na aldeia,
Conduzi povaria esse meu maracá,*

*Me deixa dançar com você,
Me deixa atuar com você,
Me deixa, me deixa.*

Autoria: Michael Meyson



La vai – II

*Lá vai, lá vai, lá vai meu batalhão...
Segue a bandeira de fé
Segue a bandeira quem quer
Segue a estrela do meu pavilhão...*

*Oh... Lua Branca
Ilumina o meu Sertão...
Hoje tem guerra
Amanhã festejarão...
Lavai, lavai, lavai meu batalhão...*

*Lava esse povo de fé.
Lava somente quem quer
Lava de sangue o meu pavilhão...
Lavai, lavai, lavai meu batalhão...*

*Olha que linda
A cabeça do Dragão...
Lavou de sangue
O cabo do meu facão.
Lavai, lavai, lavai meu batalhão...*

Autoria: Michael Meyson

Depois vem a “Toada de pique”, que na tradição do Bumba meu Boi é uma “toada pro contrário”, ela pode trazer um caracter mais provocativo, mais crítico, de enfrentamento. E na nossa obra é uma toada de denúncia, de revolta.

¹⁷ Trechos do texto de O Incrível Homem pelo Averso.



Toada de pique

*Eles querem calar nossa voz
Eles querem calar meu tambor,
o que queima e perfuma o altar,
nosso corpo ciência e fé.
Novamente meu povo,
Novamente meu povo.*

*Reviramos o chão do passado,
E com as unhas de barro da vida
Nos pintamos de novo pra guerra,
Nessa terra de tanta desdita.
Novamente meu povo,
Novamente meu povo.*

*Demonizam a cor dos meus sonhos.
Dos meus pais, meus iguais e meu chão.
Sou caboclo sou preto sou forte,
Não recuo sem sangue nas mãos.
Não recuo sem sangue nas mãos.*

*Olha o tapa
Olha o chute
Olha o cuspe
Olha o olho no olho, no olho...oi,oi,oi...*

Autoria: Michael Meyson

Cantos, toadas, peças, cantigas... são também espaços de expressões de críticas sociais, mesmo tendo carácter festivo podem carregar combustível revolucionário. Esta é também a nossa proposta com estas toadas, elas revelam a

Foto 60 - Bloco da Procissão. Todos saem em cortejo pelas ruas.

Fonte: Douglas Cordeiro, 2023



Foto 61 - Canudense fazendo sua narrativa na procissão
Fonte: Italo Iago, 2018

fúria do povo canudense frente à violência. E simbolicamente é nosso modo de afirmar que a festa também é uma ferramenta do nosso povo contra a tirania.

Outro elemento que faz referência às festas populares, é a aparição de Antônio Conselheiro. Como optamos narrar Canudos pelos conselheiristas, a figura do Conselheiro adentrou na obra por meio de um santo de gesso. É tanto uma alusão ao modo como ele era chamado no arraial, Santo Conselheiro, como também alude ao

símbolo de fé. Na obra ele é carregado pela personagem Ana do Bom Jesus, uma das beatas vivente em Canudos, interpretada por mim, durante a procissão ele é carregado por ela em sua cabeça, menção ao como os santos são carregados nos andores nas procissões das festas católicas, como Festa do Divino, Sírío de Nazaré e outras.

Foto 62 - Santo Conselheiro sobre a cabeça de Ana do Bom Jesus.
Fonte: Renato Domingos, 2018. Festival Escala Cultura – Maringá – Paraná.



Voltamos da procissão em silêncio, apenas o som do sino ecoa nas mãos de Ana do Bom Jesus que traz também o Santo. Adentramos num outro universo. A casa está humildemente adornada, como se ali tivesse havido uma festa muito simples, mas com muito esmero. A festa aqui ganha contorno pela sua

lembrança, podemos sentir que o festejo existiu ali outrora. Água é oferecida aos que adentram, não há muito o que oferecer. A fartura é substituída por dois pratos de mandioca que percorre o público em determinado momento, enquanto os personagens têm tijolos para matar a fome. É preciso oferecer o que se tem de melhor para os visitantes...

Todo este bloco é de narrativa sobre morte. A dureza contrasta com aquele lugar tão delicado, de grandes cortinas vermelhas, cortinas de renda branca, cortinas de bambu e serragem no chão, menções ao circo rural já trazidos do lado de fora. Os Dois palhaços populares, estão à espera de Antonio Conselheiro, debaixo da sua pequenina árvore abrem a narrativa do capítulo que se inicia... sob olhos ingênuos de quem vê o mundo pelo riso.

Os personagens que há pouco se apresentaram na procissão com seus cantos e histórias agora passam a narrar o conflito, a guerra e as mortes.

Pajeú: Os doutores da guerra formulam suas equações, não somaram, porém, a equação da caatinga. Impenetrável. E o jagunço fez-se guerrilheiro, inatingível... Aqui, esses "saías encarnadas" sofrem entre os galhos secos. Debatem-se desesperadamente...

E de repente, pelos seus flancos, estoura, perto, um tiro... A bala passa, num zumbido, ou estende morto, em terra, um homem...

Nada conseguem ver. Tumulto... Tumulto.... Atiram para todos os lados sem pontaria... E vão caindo sem ver seus adversários... De repente cessam... Silêncio.... Desaparece o inimigo que ninguém viu... A luta é desigual... Mas, natureza toda protege o sertanejo...

Ana Do Bom Jesus: *"Quebrai-me! Quebrai-me! Quebrai-me! Leve-me contigo... Eu o retenho entre os meus dedos. Eu observei suas faces magras... acompanhei seus passos nos rituais de rezas, nas procissões... Todos os dias forrei um fino lençol na tábua em que dormias... Espantei todas as moscas que lhe queriam milagres do sangue. Enxuguei seu rosto em noites quentes. Velei seu sono e seus delírios... Quebrai-me! Quebrai-me! Quebrai-me!*

Minhas mãos alimentaram seu estômago triste. Lavei seu manto azul... seus chinelos... seus pés... Uma vez apenas me permitiu que lhe penteasse o cabelo e a barba branca... Eu toquei... Eu toquei o seu divino corpo de Espírito Santo... Quebrai-me! Quebrai-me!...

Não... Não vá! Não vá... O que restará? Eu recolhendo sua alma entre meus dedos... Está escapando... está escapando" ...

Os cantos seguem narrando batalhas, dores e revoltas...



*Rasga mortalha no topo da cumeeira,
De baladeira na mão parto pra guerra,
Arma meu povo o tronco da gameleira.
Cabo de enxada de foice seta certa.*

*A mãe dos pobres no canto das
rezadeiras,*

*Nossa Senhora das Dores no altar de
terra,*

*Ouvi as preces conduz a nossa
bandeira,*

Que essa prece agoura-se derradeira.

*Chora não, Chora não, Chora não....
Mainha eu volto ressuscitado,
Pelo beato Antônio da conceição.*

*Óia o curisco de luz,
Santelmo por sobre essa cruz,
Conselheiro é que vem,
Conselheiro é que traz,
Os cadeados pra tropa de Satanás.*

(Autoria Michael Meyson)



*Pra nessa terra sepultar,
Nossas mães e nossos pais,
Sob as armas nossos ais,
Que venha a morte visitar,
Céus e terra hão de passar,
Canudos não se renderá.*

*Pra nessa terra sepultar,
Nossas filhas inda em flor,
Nossas fés em mesma dor,
Nunca iremos sem lutar,
Céus e terra hão de passar,
Canudos não se renderá.*

*Pra nessa terra sepultar,
As esposas e os irmãos,
À pena vil da lei do cão,
Antes mil irão tombar,
Céus e terra hão de passar,
Canudos não se renderá.*

(Autoria Michael Meyson)

A dureza das narrativas de sangue derramado são cortadas por rasgos de comicidade, inspirados nos entremeios populares, rompem com a linguagem seca e trazem a comicidade popular, é o caso da cena que narra o Episódio das Tábuas, em que um poeta popular é focalizado numa pequena brecha de abertura da grande cortina vermelha, ele adentra com um caixote, alguns pequenos bonecos feitos de pedacinhos de paus e retalhos de panos velhos, para contar como tudo começou na Guerra contra Canudos, com a compra das tábuas para a nova igreja e a sua não entrega. Mais à frente os Coronéis Moreira César e Tamarindo são apresentados como alegorias cômicas, trabalhamos os aspectos do ridículo presentes na bufonaria popular para trazer estes militares ao centro, para mostrar o quão covardes são, o escárnio que representam. Entram com um batalhão de 3 pessoas, tão preparados quanto numerosos.

Foto 63 - Episódio das Tábuas
Fonte: Fonte: Ítalo Iago, 2018.



Foto 64 - Episódio das Tábuas
Fonte: Matheus Duval, 2018



Foto 65 - Entrada dos Coronéis.
Fonte: Fonte: Ítalo Iago, 2018.



Foto 66 - Morte de Moreira César.
Fonte: Akin, 2023





Foto 67 - Inundação de Canudos
Fonte: Renato Domingos, 2018.

A festa neste bloco segue viva como memória de outrora e em alguns pontos diluídos na encenação para quem tiver olhos atentos e só será reativada na última cena quando a Toada de Despedida é cantada e junto dela um imenso pano azul vem cobrindo tudo, cenografia, atores, atrizes e público. São as águas que criminalmente inundaram Canudos. Debaixo d'água todo o povo canta e festeja a força e coragem de Canudos, cantam porque aspiram o renascimento, porque não se curvaram para o tirano passar, Canudos não se rendeu e seu povo mesmo depois de assassinado, incendiado e inundado, faz festa no reino dos encantados para superar a dor.



Toada de Despedida

*Avessou, o Sertão no mar
Avessou, o Sertão no mar.
Maré cheia de dor
Marejou meu olhar,
O mar vai virar Sertão, não,
O sertão já virou mar.*

*Afogaram meu louvor
Nas tiranas desse horror
Valei-me nosso senhor*

*Quando a cidade acordar.
Quero ver o tirano tremer e se cagar
Quero ver o tirano tremer...*

*Adeus meu pai, adeus meu irmão,
Pro sertão eu vou me embora,
Me armei pra revolução.
Quero ver o tirano tremer e se cagar
Quero ver o tirano tremer...*

Autoria: Michael Meyson

{

Identificamo-nos com mulheres que choram porque roubaram seus filhos, seus pais, seus irmãos. Nutrimos o sentimento que nos causam os cantos negros, caboclos, indígenas e neles encontramos a luta e a perseverança para continuar com nosso ofício dolorido. Reconstruímos paredes de tijolos que podemos derrubar, mas mantemos nossos jardins indestrutíveis. (Pereira, 2015, p. 88)

Nesta obra também há dois integrantes que não são atores, são brincantes populares e adentram na obra com suas figuras e saberes. Vanessa de Oliveira e Alessandro Silva são dois artistas do grupo que são do Jabuticauqui, um grupo de vivência e pesquisa dos brinquedos populares do Maranhão, e em o “Incrível homem

pelo avesso” compõem este elemento da festa. Alessandro faz a figura do capeta, ele toca rabeca, tambor onça, dança, fuma cachimbo e perpassa pela obra em vários momentos, ora como energia desordeira, ora como figura de mau agouro, ora como ponto de atenção. Ele aparece atrás de uma pequena árvore arranhando a rabeca enquanto violências são narradas, ele toca corneta em meio à guerra, são por suas mãos que o santo é quebrado,



Foto 68 - Capeta com seu candeeiro rondando Paiéu.
Fonte: Renato Domingos, 2018.

simbolizando a morte de Conselheiro. Na tradição do Boi ele brinca de Cazumbá uma figura mascarada que toca um sino e dança bagunçando com quem se aproxima. Em nossa obra ele traz o mesmo espírito, não está atuando ser um capeta, apenas está em seu estado de brincante. Em entrevista para esta pesquisa perguntei a ele se via pontos de crescimento na obra ou grupo depois do encontro com as tradições populares, ao que ele respondeu:

{

Desde que conheço os Contadores (2012) mudou muito, tem mais intensidade nas cenas com algum base em tradições populares, tem mais veracidade, de alguma forma o atuar só baseado em uma tradição popular porque se viu em algum vídeo é diferente de viver a tradição no corpo, mas para ter isso ser real tem que mais que um exercício físico, mais que um treinamento com movimentos baseados em uma dança tradicional. Ter uma tradição no corpo, na cena, tem que ter antes ela na alma.¹⁸

¹⁸ Alessandro Silva integrante do Contadores de Mentira em entrevista para esta pesquisa, em 09 de janeiro de 2025.

Com Vanessa temos dois aspectos de presença distintos, um deles é da sua brincante no Jabuticauqui, onde ela canta, toca e dança, mantendo acesa a festa, e no espetáculo ela faz o mesmo, na procissão-cortejo ela é a principal responsável pelos toques, pela energia pulsante que atravessa a todos/as, ela dita o tom, é inebriante vê-la tão entregue ao ato cênico como quando está na festa em sua comunidade. Nesta obra Vanessa faz a figura de Joana Imaginária, e em entrevista para esta pesquisa ela me disse:

{ Como brincante, penso que é a performance, o ritual. No meu dia a dia, eu sou professora. Quando visto minha roupa de caboclo, sou caboclo, quando me sento pra tocar caixa pro Divino, sou caixeira. Quando coloco meu figurino de Joana Imaginária e pego meu instrumento, sou uma figura existindo no momento daquele espetáculo.¹⁹



Foto 69 e 70 - Ao final da obra revelando os desenhos
Fonte: Renato Domingos, 2018.

Vanessa também assume nos outros blocos da obra a função de retratista, pessoa que era muito presente nas festas populares de antigamente. Durante toda a apresentação ela desenha com carvão em pedaços de papel, são retratos que ela vê, são únicos, são imagens que ela congela no tempo, recortes da sua mirada sobre o todo, detalhes do cenário... uma parte do corpo dos atores...

uma cena inteira... alguém do público... um cão que passa... a lua... Ela tem toda a liberdade para expressar nestes retratos aquilo que lhe toca ou chama atenção no momento do acontecimento cênico, ela vai despertando a curiosidade do público, dos atores e atrizes, sobre o que está captando com sua mão ágil e olhos atentos.



¹⁹ Vanessa Oliveira integrante do Contadores de Mentira em entrevista para esta pesquisa, em 09 de janeiro de 2025.



Por meio de seus desenhos uma outra dramaturgia surge a cada noite. Ao final da obra, depois das tantas mortes, vem o incêndio contra Canudos, que matou muitos conselheiristas queimados, neste momento para narrar tamanha crueldade e violência optamos pela metáfora, Vanessa vai ao centro, e mostra um a um de seus desenhos, neles nos reconhecemos todas e todos, atores, atrizes, personagens e público, o sorriso de surpresa e encantamento surge de alguns, e pouco a pouco ela vai queimando um por um.... Somos todos e todas incendiadas naquele momento junto a Canudos. Vemos os sorrisos se fecharem em choro... Uma pequena fogueira se ergue no centro do palco-terreiro. Por alguns minutos somos apenas olhos sobre a luz e a fumaça que exala daquela queima... em completo silêncio...



despertando a curiosidade das pessoas nos comércios do bairro, levando para o urbano um pouco do nosso barulho, da nossa voz, dos nossos instrumentos, dos nossos corpos, da história que é nossa como povo. Ir para a rua é uma opção de festiva e política. Muitas vezes cruzamos ruas em que víamos estampada a mesma realidade de opressão e violência vivida em Canudos, e foi importante para aquelas pessoas naquele contexto que aquele ato teatral passasse por ali, foi importante para nós... E o público que nos seguia podia ver teatro e vida acontecendo na mesma medida, como espelho algumas vezes, como contraste em outras.

Estar na rua é tradição popular e faz parte da nossa tradição como grupo também.

Pensando em rito, o que trazemos neste trabalho, é o rito de velar esse povo que lutou até o último suspiro pela sua comunidade, por sua visão de mundo livre. Ritualizamos as mais de vinte e cinco mil pessoas que lutaram bravamente por Canudos enfrentando um exército com paus, facões, clavinotes e rezas.

Escolhemos falar de Canudos porque nos identificamos com aquele povo, porque como eles também temos constantemente nossos territórios e liberdades ameaçadas e atacadas pelas tiranias que assolam nosso país. Aquela comunidade nos tocava por seu senso de comunhão, por sua diversidade e por quererem operar numa lógica contrária à dos opressores. Falar de Canudos era um Rito de reconhecimento.

Outro acontecimento nos acercou ainda mais de Canudos, em 2012 um ano depois de estrearmos O Incrível Homem pelo avesso, alugamos nossa primeira sede, muito do sentimento que pairava em Canudos pairava sobre nós, sonhávamos com a possibilidade de um lugar onde pudéssemos exercer nossos pensamentos e trabalhos. Poucos meses depois iniciou-se uma perseguição política contra nós, vinda da gestão pública da cidade historicamente coronelizada. Nossa presença incomodava aqueles homens endireitados. A diversidade de corpos, pensamentos, e visões que nosso espaço reunia se mostrava ameaçadora para eles. Nossa capacidade de gestão, de criação em rede, de independência e articulação com a comunidade atormentava seus gabinetes.

Em abril de 2013 eles lacraram nosso espaço, numa ação arbitrária e sem base legal. Numa noite chegaram carros de polícia com cães farejadores, imprensa local e

fiscais da prefeitura e nos colocaram para fora. A lacração durou poucos dias devido sua ilegalidade, mas eles conseguiram manter o fechamento do espaço para uso público com alegações incabíveis de estruturas que nem mesmos eles possuíam nos espaços públicos da cidade. Seis meses ficamos fechados, pagando aluguel e sem poder realizar nenhuma atividade no local.

Naquele momento Canudos ecoou mais forte ainda em nós, a obra saía do contexto da história passada e se apresentava em nosso presente, não era uma metáfora falar de defesa de território, era a nossa realidade.

Durante 10 anos seguimos sendo perseguidos pela gestão pública da cidade de Suzano, onde nascemos como grupo e onde permanecemos por 28 anos. Defender nossa casa passou a ser parte da nossa luta de grupo, resistir como território, comunidade e arte. Nos sentimos irmanados com povo de Canudos, sua luta se tornou a nossa, pela qual seguimos de bandeiras estendidas até hoje. Escolhemos falar de Canudos e seguimos falando desse povo porque falar deles é falar um pouco de nós, é manter viva a memória de pessoas que sonharam um novo mundo e foram assassinadas por esse sonho, seguir contando Canudos é lembrar que passado e presente estão muito próximos, e que é preciso estar vigilante.

Assim, nosso Rito com Canudos é permeado por muitas camadas. Por isso nossa obra tem luta, tem festa e tem fé. Escolhemos a festa do Boi, porque ela se conecta com o movimento daquela comunidade, de nascimento, crescimento e morte, que é o ciclo do Boi também. A tradição do Boi é traçada pela fé, e a nossa tradição de grupo também, não a fé cristã, mas a fé nas encantarias, no coletivo, no nosso trabalho, nos guias e orixás, na natureza, no povo. Somos um grupo misto, de muitas fés, elas não duelam se somam e formam fés outras, mestiças... inventadas...

Teatro, tradição e território.

Criação, crença e festa.

Metáfora, celebração e rito.

Esse é o nosso modo de fazer Teatro.

4 Desmontagem de Cícera – a criação de uma obra brincante



Foto72 - Obra Cícera
Fonte: Aloander Oliveira, 2022.

Escolhi a palavra “desmontagem” para narrar a gestação desta obra tomando emprestado o conceito apresentado por Ileana Diéguez (2014), que propõe a desmontagem como um espaço de discussão que busca revelar os mecanismos provocadores para a criação. De modo geral, são realizadas na prática, corporalmente. Aqui tomo a licença para fazê-la de modo escrito.

Cícera é o primeiro monólogo do grupo Contadores de Mentira, estreou em 2019, mas começou a ser gestado em 2017 quando fui convidada a ingressar à rede The Magdalena Project - rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo. Nesta ocasião, fomos como grupo participar do Festival Magdalenas sin fronteras, realizado pela atriz Roxana Pineda de Santa Clara – Cuba. Foi neste encontro que me instigaram pela primeira vez a ideia de fazer um solo. Não me caia bem a proposta no início, eu tinha dificuldade de me ver sozinha em cena, me parecia menos apaixonante, mas aos poucos aquela semente começou a brotar em mim.

Dentro dos Contadores sempre somos lembrados por Cleiton P. que é importante cada integrante ter o seu “quarto próprio”, um espaço em que cada pessoa possa desenvolver-se também individualmente, em pensamentos, projetos, anseios... Eu já havia desenvolvido no grupo alguns projetos que partiam de desejos pessoais, havia criado o “Ventre em Teia – encontro de mulheres da cena”, a revista “Morupi”, a minha demonstração técnica de trabalho “Rito de Partilha”, e outras ações no campo formativo e da escrita. Mas, uma obra eu nunca havia pensado antes. Assim juntando o impulso das mulheres da rede The Magdalena com a força motriz do grupo me lancei e, nos lançamos, ao mar da criação coletiva de um solo. Compartilhei com o grupo a vontade de contar a história de uma mulher anônima com uma história e uma realidade muito comum no Brasil: a da mulher nordestina, sem estudos, que migra de sua terra natal em busca de melhores condições de vida, levando consigo apenas as filhas e o sonho de vencer na vida.

E assim começamos a sonhar esse “solo coletivo” que contaria a história de Cícera, a minha mãe. É coletivo porque todo o grupo se envolveu em sua construção, estávamos juntos em muitos dias de ensaio, pensando corpo, encenação, detalhes da técnica, cenografia, apurando a dramaturgia, nos envolvendo coletivamente naqueles fios de memória.

Avancemos para final de 2018, nós já tínhamos um contorno do que queríamos contar, e a cautela de não tornar o trabalho uma narrativa umbilical. Sentíamos que era hora de aprofundar, e surgiu a oportunidade de partir numa viagem de carro rumo à Craíbas – Alagoas a cidade dos meus pais. Três dias de estrada.

*“Todo esse estradão até aqui, uns cantos parecia até pintura. Ah, a natureza da gente não cabe em nenhuma certeza, às vezes uma pessoa passa tanto tempo pra cruzar as linhas que perde até o rumo”.*²⁰

No carro estavam Cleiton Pereira diretor e companheiro, dona Cícera minha mãe e personagem principal, seu Cícero meu pai e informante, eu a atriz e filha e um segredo empolgante: o de não contar a ninguém sobre a obra.

Todo esse enredo é parte importante do Rito Inaugural de criação da obra Cícera. Um Rito que envolveu fé, descobertas, alegrias, tristezas, encantarias, saudades e muita poesia.

Levamos para a pesquisa uma câmera, cadernos de anotação, curiosidade, lembranças de criança, e a imensa saudade que meus pais guardavam de sua terra.

*“Quando eu cheguei foi um alívio tão grande, tão grande nesse mundo, que parecia que eu tinha subido do chão uns três metros”.*²¹

A viagem de carro já foi um verdadeiro mergulho, foram muitas horas de histórias e resenhas, eu tentava desfrutar de cada momento, observava atentamente como lembravam de sua infância e adolescência, como brilhavam seus olhos ao falar de determinados momentos de dureza. Eu já havia ouvido aquelas contações muitas vezes, mas ali tudo era diferente, me interessava saber o sentimento que cada história trazia para o corpo dela, ou como reacionava a cada lembrança boa, triste, revoltante. Eu os olhava pelo retrovisor em pequenos fleches, como se assistisse naquela pequena tela um filme da minha própria história vivida antes de mim.

Foi importante ter tanta atenção aos detalhes durante toda a viagem, e tentarei dividir um pouco deles nesta escrita, o que sobrou... pois infelizmente perdemos todos os registros da viagem num dano irremediável em nosso HD, entrevistas, fotos, áudios, vídeos, nos restou apenas o que conseguimos armazenar em nossa memória e corpo.

Contextualizações e entremeios feitos...

Chegamos à Alagoas.

²⁰ Trechos do texto da obra Cícera.

²¹ Trechos do texto da obra Cícera.

Era final de tarde e na entradinha da cidade, faltando poucos minutos para a chegada à casa da tia Défa, irmã de minha mãe e nossa anfitriã, meu pai pediu para pararmos. Ele desceu do carro, sem dizer palavra. Nós também descemos, sem entender muito. Ele caminhou alguns passos adiante e vagarosamente retirou os óculos de sol, apoiou as mãos na cintura e olhou profundamente para o horizonte da sua terra... um suspiro encheu seus olhos d'água.

Voltamos os quatro para o carro num silêncio cúmplice. E este olhar dele é o que evoco a cada dia de apresentação de Cícera quando lanço meus olhos pela primeira vez ao público, circulando toda a sala buscando ver nos olhos de quem ali está aquele mesmo horizonte que meu pai enxergou naquele fim de tarde.

Adiantando um pouco o passo abro um rasgo na linha temporal para partilhar um momento precioso para a poesia que nutre nossos corações e trabalho: A viagem a Sergipe.



4.1

A viagem dentro da viagem

Dona Cícera queria visitar sua irmã que morava em Sergipe, uma irmã mais velha. Fomos de Alagoas para Sergipe num batalhão de gente. O percurso até a casa dessa tia foi uma viagem à parte, por isso peço licença para abrir esta fresta para contá-la. Sei que corro o risco de ser prolixa, mas abrir histórias dentro de histórias é uma herança de família que gosto de preservar.

Pois bem... Numa manhã do verão de 2018 partimos, no carro comigo estavam minha mãe, suas duas irmãs tia Défa e tia Hilda, e Cleiton. A conversa ia de um assunto a outro sem pausa, vírgula ou tempo para perguntas. Eu queria saber de tanta coisa, tinha tantas perguntas sobre elas e as mulheres que vieram antes delas, mas logo descobri que a viagem não tinha fenda para as minhas curiosidades de “menina do teatro”, como me chamavam. O interesse delas estava em saber como “tava a cumade Joaquina filha do João Tavares do cemitério”, saber se “vingou o recém-nascido da filha da Borboletinha que tinha se adoentado”, se o “filho da fulanada do Geni tinha tomado jeito”, se o “bichiguento do Lucas irmão do Leví tinha se orientado”, elas queriam falar da feira de domingo onde comprariam carne fresca de bicho morto na hora. Queriam saber se a cisterna nova estava dando conta da casa, queriam saber quem já sabia mexer bem no celular, e com quantos netos e bisnetos cada uma estava. Esses eram os interesses delas.

Enquanto eu dirigia e escutava também pensava em mim e no meu trabalho como atriz, meu intuito nessa viagem era vivenciar a cultura popular alagoana, que eu simploriamente recortava num único contexto.

O tempo naquele carro me fez pensar sobre a tal “cultura popular” que eu queria encontrar e vivenciar ali naquela pequena cidadezinha rural do agreste nordestino, acho que intimamente o que eu esperava era ver o dia da festa, do canto, da reza, o bailar do colorido. Eu queria ver Manoel de Barros e Guimarães Rosa em cada esquina, Arianos Suassunas recitando rebeldias pelas ruas, destaladeiras de fumo cantando seus versos em cada casa. Eu estava repleta de estereótipos inconscientes, de um imaginário inventado. Mesmo eu que há anos já tinha as tradições populares como elementares em meu trabalho caí na armadilha da romantização daquele lugar

e daquelas pessoas que eram raízes da minha história familiar e que em algum momento irracionalmente eu transformei em uma xilogravura no altar.



Foto 73 - Da esq. para a dir. Dona Cícera, Dona Défa, Dona Hilda e eu. Minha mãe e tias.
Fonte: Cleiton Pereira, 2018.

Aquelas senhoras falavam da vida cotidiana, do trabalho com a terra, da comida na mesa, da comunhão na comunidade, das ervas, do alimento sendo vendido fresco, puro, feito por quem planta, quem cuida, quem faz. A musicalidade de suas palavras era a mesma presente nas músicas, nos versos, o olhar sobre o mundo era circular, não tinha linha retas. Elas gargalhavam da dureza das suas vidas sem perder a

consciência do justo, falavam com palavras entortadas pela sua língua não domada. O colorido, vinha daquilo que sabiam sobre a vida e não somente dos seus vestidos.

Eu sentia aquela conversa como um tapa...

Mais adiante, quase chegando ao endereço, as senhoras concordaram entre si que estávamos no caminho errado, afirmavam que a árvore de referência não havia passado, que a roça de feijão também não, e que sem dúvida o caminho estava errado, e pouco se importavam com a motorista que dizia que o GPS afirmava o contrário. *“Mas minha fia, essa mulher aí já morou aqui?” “Ela não sabe das coisas daqui, só conhece os caminhos de São Paulo”*. Sem chances para qualquer dúvida exigiram que eu parasse no próximo ponto que houvesse alguém parado. Como estávamos numa estrada, a parada mais próxima foi 10 minutos depois num posto de gasolina, e ali desceram as irmãs. Eu estava desesperada! A estrada era de velocidade e elas pouco se incomodavam, na primeira oportunidade lá foram elas de mãos dadas, correndo na velocidade de uma pluma. E eu atrás, me tremendo toda!

No posto, interpelaram o primeiro que viram: *“Ei menino, a casa da Dedé, que vende coco, é aqui por perto?”* Eu comecei a rir, me parecia muito surreal a pergunta, o GPS apontava que o endereço estava a mais de 30 minutos dali. No que responde o frentista: *“A senhora tá falando é da véia Dedé mãe da Laine que tem 4 menino pequeno, e que o irmão é meio broco”?*

Ele sabia, e elas sabiam que ele saberia... Foi uma dessas coisas que a gente poderia chamar de coincidência, mas que olhando bem são verdadeiros ensinamentos sobre comunidade e território, sobre ter atenção aos detalhes e ao outro.

De volta à estrada, agora, garantidas pela palavra de uma pessoa e não de uma máquina, elas estavam seguras para seguir. Trinta minutos de lembranças depois, e já com o GPS sem área, uma delas disse: *“era ali, passamos”*. E a outra: *“passou nada muié, você já tá ficando é azuada de tanta estrada!”* E a primeira replicava: *“é ali sim, eu reconheci pelo coqueiro!”*

No volta, não volta, voltamos. E era mesmo a casa da tia Dedé.

O lugar parecia saído de uma pintura, de uma simplicidade requintada!

Elas desceram afoitas, nunca vou esquecer os sorrisos daquele encontro... As lágrimas corriam nas estradinhas dos rostos delas. Aquele rosto marcado pelo tempo e pela dureza que também é parte da sua história. Meus olhos marejaram também...

O dia correu lindo como tinha de ser, recordações, muito café, muita risada, muito amor. Eu guardei a imagem daquela casa com muito carinho, não tenho nenhuma foto daquele momento... Lembro dos quadros nas paredes, com fotografias antigas, na verdade pinturas.



Foto 74 - Tia Dedé e eu.
Fonte: Cleiton Pereira, 2018.

Lembro da simplicidade da minha tia, tão pequenininha quanto forte, com seus mais de 90 anos, ainda trabalhando na roça, ainda cuidando de crianças, ainda fumando seu cigarro de palha ainda se vurtando em passarinho... Se fecho os olhos com atenção ainda consigo sentir o vento que entrava pela janela fazendo levantar a cortininha de chita e a toalha da mesa.

Dessa viagem coisas preciosas alimentaram nosso processo de criação, a primeira delas o aspecto da relação em comunidade, a importância dada à palavra, ao reconhecimento do território a partir de sua composição natural, viva. Ó como elas organizavam as contações de causos com o mesmo primor emotivo que uma lembrança. As risadas eram cortadas por constatações duras num rompante difícil de assimilar. Cada olhar para fora da janela eram pausas internas de reflexão, pequenos instantes por fora, mas grandes respirações por dentro. Da travessia delas naquela avenida agitada, onde a passada era de lado, assim como as de um patinho quando corre, tirei o andar de “uma das Cíceras” na obra. Passos abertos que cambaleiam com precisão de um lado ao outro enquanto avança. Pisada firme, pelo medo de cair, urgência e mirada atenta ao que pode chegar. Na minha construção para a obra,

acrescentei à figura uma coluna que se dobra ao meio, indicação de Cleiton P. na direção, uma referência aos pretos e pretas velhas de terreiro.

Todos estes detalhes foram compondo um universo brincante dentro de mim, e fomos unindo peças de um quebra cabeça muito mais amplo que ampliava em muito o que compreendíamos como cultura popular.

A estada em Alagoas foi fundamental para o trabalho, poder acompanhar minha mãe em seu território natal me abria outros contornos sobre ela e ajudava a compreender os impulsos que moldaram o seu corpo e carácter, me dando rotas para a criação.

Andei muito pelas ruas de Craíbas, pelas feiras, pelas plantações de fumo, pelos roçados. O calor, as moscas, os pernilongos, as carroças que passavam com rolos imensos de fumo, como eu nunca havia visto que perfumavam toda a rua. Craíbas, é uma cidade pequena cuja fonte de trabalho está nas plantações de fumo, que rege sua pequena economia.

As pessoas sentadas nas portas das casas ao fim da tarde, o cumprimento que vinha de pessoas que não conhecia, as ervas trazidas pela vizinha para curar uma dor na barriga, a comida que era abundante em cada casa, a generosidade, a atenção e o cuidado de cada parente, vizinho, e desconhecido eram de encher o coração de esperança e crença na humanidade. Todo esse enredo me trazia informações e saberes filosóficos, estéticos e éticos sobre aquele povo e sua cultura e foram basilares para obra tanto em linguagem quanto em discurso.

...

Uma vez mais abro uma fresta para relatar dois outros acontecimentos fundamentais da viagem e da pesquisa: A visita à Aldeia Mata da Cafurna em Palmeiras do Índios e a chegada do Guerreiro Trem Terra à Craíbas...

4.2 No fim da ladeira tem uma aldeia

Em alguns dias, Cleiton e eu saíamos da pequena Craíbas para conhecer as cidades vizinhas de que minha mãe tanto falava, eram lugares onde ela tinha lembranças de fazer compras, visitas a parentes, trabalhos pontuais em roças ou “casas de família” como ela conta. Numa dessas andanças chegamos à Palmeiras dos Índios, uma cidade a quarenta minutos de Craíbas. Caminhando pelo centro da cidade chegamos à Casa-Museu Graciliano Ramos, local onde o escritor iniciou sua vida na política e na literatura, sendo prefeito da cidade por dois mandatos e escrevendo o romance Caetés. Desta visita chegamos à uma pequena igreja-museu que estava no pé de uma ladeira imensa, numa conversa muito rápida uma pessoa que atendia na porta nos contou sobre a Aldeia Mata da Cafurna. Vendo nosso interesse, ela disse que não era preciso agendar uma visita, que bastava subir a grande ladeira. Se despediu me dizendo que indígenas e seus descendentes não pagavam a entrada. Achei curioso o comunicado, sorri e seguimos viagem. Já era final de tarde e pensamos em retornar noutro dia.

De volta a casa de uma tia, conversando com primas, tios e tias, comentei sobre a Aldeia, essa conversa foi puxando um fio de memória e uma espécie de árvore genealógica. Na conversa, fui saber que esta aldeia era do povo Xukuru Kariri e que ali em Craíbas muitas pessoas eram filhos/as e netos/as de indígenas Xucuru Kariri. Ligando os pontos lembrei que minha mãe contava que na sua infância os mais velhos contavam que sua avó havia sido “pega na mata” que falava e se vestia de um jeito que ninguém entendia e que perdeu o juízo querendo “voltar pro mato”. Juntando os pontos e fazendo novas perguntas fui percebendo que minha mãe e tias poderiam ser uma dessas descendentes.

Numa manhã saímos. Na estrada entre risadas e anedotas, era visível que a curiosidade reinava. Ao pé da ladeira gigante, paramos para pedir informações, a igreja-museu estava fechada e um homem que guardava carros na rua se aproximou tentando ajudar. Nos explicou que a aldeia era no topo da ladeira e que subir andando eram boas e longas pernadas e que de carro não era para qualquer motorista. Naquele

ensejo a motorista era eu, que de imediato achei que se tratava de um comentário machista daquele senhor que muito desconfiado me olhava. Um pouco incomodada eu lhe respondi que tinha muita experiência na direção e que não me parecia muito difícil subir uma ladeira. Antes mesmo que terminasse a frase o homem me interrompeu: *“Moça essa ladeira não é questão de experiência não, é questão de treino, eu mesmo não me arrisco a subir de carro”*. Todos me olharam, Cleiton de olhos arregalados, minha mãe, minha tia e uma prima já clamando a Deus. E eu olhando a ladeira que lá no final fazia uma curva e não se via o fim... Olhei para o homem ali parado e ele me disse: *“A senhora quer que eu chame um cabra pra lhe ajudar, ele já tá calejado de subir isso aí”*. Antes mesmo que eu respirasse para responder, as duas senhoras já haviam aceitado a oferta, agradecido e abençoado o homem que já estava rumo ao tal cabra.

Todos no carro, iniciamos a subida. O novo motorista tranquilizou a todos dizendo que ia subir de primeira num arranque só e que todo mundo ficasse calmo. Motor ligado, ele acelerando no máximo. Conforme subíamos mais íngreme a subida ficava, era nossa senhora prá cá, Padim Ciço pra lá, e uma ladainha de valei-mes pra todo lado. Meu coração quase saindo pela boca, Cleiton nem respirava. O motor gritava, o fumacê subia e a ladeira não acabava. Uns bons minutos de desespero depois, chegamos ao topo. A poeira cobriu o carro e tirou nosso fôlego que logo foi retomado quando nos vimos diante da Mata da Cafurna. Nossos olhos brilharam com aquela natureza toda. Ao longe um homem nos acenava, caminhamos em sua direção era Lenoir Tibiriçá, o Pajé, que com um sorriso terno e largo olhou para minha mãe e minha e tia e disse: *“Finalmente vocês voltaram pra casa”*.

O que se seguiu desta visita foi puro encanto, parecia que estávamos visitando parentes distantes, ele nos levou para conhecer a aldeia, o rio que a atravessava, nos contou histórias sobre os seres da mata e nos envolvia com toda sua sabedoria. O dia transcorreu bonito e cheio de emoção. Ao final, ele nos colocou em roda, pintou minha mãe e minha tia no rosto. E a mim e minha prima nos braços. Cantou para nós, e dançamos juntos, nos contou sobre o rito do Toré, e nos presenteou com um maracá. Foi sem dúvida um dos dias mais tocantes da viagem e uma das experiências mais encantadas que tive, naquele topo do mundo um povo resiste firme com sua tradição e cultura e eles nos receberam com o carinho com que se recebe alguém da família,



Foto 75 - Dona Cicera Maria
Fonte: Cleiton Pereira, 2018.

Tibiriçá reconheceu minha tia e minha mãe como parte daquele lugar, nos olhou profundo e se despediu dizendo que não nos esquecêssemos dos parentes.

...

Esta visita mágica à Aldeia Mata da Cafurna foi tão linda quanto reveladora, voltamos com o coração feliz, uma parte da história da minha família se amarrava ali, memórias, costumes, saberes, muita coisa começava a fazer sentido para mim e principalmente para elas, das coisas visíveis e invisíveis também. Foi arrebatador descobrir outra parte da minha ancestralidade de um dia para o outro, de maneira quase ao acaso, e esta descoberta tem me acercado cada vez mais desta cosmogonia me fazendo compreender sobre minhas ancestralidades afro e indígenas.

Deste encontro com o povo Xukuru Kariri da Mata da Cafurna, nasceu a cena que chamamos de “A onça”; a maquiagem; e também o canto do Pajé Tibiriçá. Outras referências indiretas também surgiram como a figura da Cabocla de Pena e o apito de bambu. Ambas não são oriundas especificamente do povo Xukuru, o apito é encontrado também em outras etnias e o Cabocla de Pena é uma figura da tradição de Bumba-meu-boi do Maranhão que simboliza o guerreiro da mata, protetor do grupo pelos caminhos da floresta.

4.3 O dia que o Guerreiro Treme Terra do Mestre Pedro Lavandeira bateu em minha porta

Era final de tarde e nossa viagem estava chegando ao fim, no dia seguinte partiríamos de volta a São Paulo em mais três dias de carro. Já começavam a brotar os sentimentos de tristeza e de saudade. Malas sendo feitas, lembrancinhas saltando de cada canto. Sacos de feijão, queijos, castanhas, camarões, farinha, doces e mais um tanto de outras coisas deliciosas que cada parente fazia questão de mandar para quem não foi.

Foi num desses momentos de tentar organizar as malas que escutei alguém bater na porta da frente. Corri para ver o que era, um menino passava batendo e deixando um folheto, mais distante eu conseguia ver e ouvir um trio que tocava pandeiro, zabumba e caixa. Cacei pela casa o papel que o menino havia jogado pela porta. Era o Guerreiro!

A minha felicidade nem cabia dentro de mim, o Guerreiro era a única coisa que não havíamos conseguido ver, e para nossa sorte seria naquela noite, na praça da cidade.

Pois bem, lá fomos para a praça. Chegando fomos encontrando os amigos, vizinhos, parentes e conhecidos, o tempo foi correndo e nada de ninguém do Guerreiro aparecer, de curiosos Cleiton e eu fomos dando voltas para ver se escutávamos algo, um aquecimento de tambores, um toque de pandeiro. De longe, mas na mesma calçada vimos uma movimentação na porta do açougue, eram duas ou três pessoas que conversavam na porta já com seus trajes coloridos e brilhantes, nos acercamos animados. Cumprimentamos os brincantes e perguntamos se já estava para começar, ao que nos responderam que o Guerreiro não iria brincar mais naquela noite, nosso desapontamento foi tão grande que eles nos convidaram a entrar. Estavam todos prontos, alguns sentados no chão, outros cabisbaixo no canto. Perguntamos sobre o cancelamento e o mestre do grupo disse que eles não haviam conseguido o apoio da prefeitura para se apresentarem e que passando de casa em casa tampouco



conseguiram o suficiente para o grupo. Estavam avaliando ali se passariam mais uma noite na cidade ou se usavam o pouco que tinham para seguir viagem.

Mais uma vez estávamos sendo jogados de frente à realidade precarizada na qual nossas tradições populares são lançadas. O grupo tinha em torno de vinte pessoas, entre jovens, adultos, crianças e idosos, brincantes que dedicam tempo e vida para manterem seus saberes em circularidade e que estavam sendo colocados numa situação de descaso total por parte do poder público daquela cidade. Eles foram alojados pela secretaria de cultura da cidade num açougue. Sem qualquer estrutura mínima de dignidade. Não receberam nenhum tipo de suporte econômico de alimentação, cachê, logística, produção. Nem ao menos foram recebidos com uma hospedagem digna, estavam alocados num açougue. Impossível não olhar para aquele cenário e ver quão desvalorizada e humilhada é a cultura popular por uma grande maioria dos gestores públicos. Os brincantes, mestres e mestras estavam ali jogados em uns poucos colchonetes, ao lado de algumas peças de carne ainda frescas penduradas. Sangue escorria pelo chão contrastando com o brilho de chapéus gigantes todos enfeitados com muita destreza e beleza, que cuidadosamente eram protegidos em cima de plásticos e cadeiras pelas mãos zelosas de quem os fizeram.

A nossa impotência gritava frente àquela imagem, nossa indignação era tanta que não sabíamos como reagir. O grupo estava todo arrumado, ainda estavam em dúvida do que fazer, eles não estavam ali pelo dinheiro, mas precisavam dele para seguir. Fomos saindo para evitar o constrangimento da nossa presença no meio da reunião deles, e deixamos com o mestre todo o dinheiro que tínhamos conosco para contribuir minimamente com o grupo. Nos despedimos e nos fomos. Alguns passos à frente ainda na calçada do açougue pudemos ouvir o grupo entoar: Vai ter Guerreiro sim!

O que veio a seguir foi tudo que esperávamos, e ainda mais intenso pelo que havia ocorrido. As toadas cantadas, os toques, cada passo de dança, os versos improvisados pelo mestre, a energia vibrante de cada brincante. Naquela noite eu havia saído de casa empolgada em ver a brincadeira de que tanto minha mãe falava com orgulho, estava ansiosa por ver as cores, os bailados, a música, e no fim eu tive uma verdadeira aula de tradição e cultura popular. Eles dançavam e cantavam sua ética, sua força coletiva, sua ancestralidade. Eram verdadeiros Guerreiros e



Guerreiras que sabiam do valor dos seus saberes, do valor da sua presença naquela pequena cidadezinha do agreste castigada pelo abandono dos seus governantes.

Ao fim da apresentação passaram o chapéu e agradeceram ao povo da cidade. Subiram no caminhão e se foram. Conosco ficou o encantamento daquela noite de resistência e poesia e o desejo que a próxima cidade lhes recebesse com a honra merecida.

...

Da experiência vivida naquela noite com o Guerreiro Treme Terra adentrou à obra um chapéu inspirado nos chapéus de Guerreiro. Uma toada do Guerreiro Treme Terra, e uma outra do mestre Venâncio. Dramaturgicamente, todos os elementos adentram num momento em que a personagem é colocada numa situação de invisibilidade, em que é colocada como menor, é destrutada, roubada e sente fome. A cena traz a beleza da manifestação com suas cores, cantos e dança, e também reflete sobre descaso e desvalorização. Não colocamos em cena a situação em si, mas a trouxemos em metáfora por meio da sua própria história que a personagem narra em cena.

(Em sua cabeça uma tradição de símbolos em um chapéu/adorno inspirado na tradição de "Guerreiro". A cena conta como Cícera chega pela primeira vez na rodoviária de São Paulo. Aquele mundaréu de gente, e quase todos correndo, ela pede informação, pede ajuda, não sabe pra onde ir, ela passa invisível pelas pessoas, ninguém a escuta. Suas malas, suas filhas, e aquele povo que parecia muito "pequeninho" aos seus olhos. Traz muito pouco consigo e ainda é roubada, ela as filhas no chão da rodoviária, sem saber o que fazer...)

"Eu vim só com uns trocadinhos, tava eu e as meninas, e assim que chegamo na rodoviária de cara já fomos roubadas. Daí eu endoidei. Endoideeeeei! Já fiquei logo azoada e comecei a ver todo mundo pequenininho. (gargalhada). Pensa, com quatro criança pequena, sem um registro, sem dinheiro, sem nada, só com uma mala, eu olhava pro povo e via eles tudo pequeno, daí eu pensei: meu pai do céu, mas aqui não é São Paulo, terra do dinheiro de gente civilizada? Ninguém me dei a mínima! Daí eu pensei: meu pai do céu, mas o que é que eu vim buscar num lugar desse que só tem gente pequeninha? Eu tava ceguinha de guia!"²²

...

"Eu deitei e não tinha nada pra comer no outro dia, não tinha nada! Nada! Nada! Nada, nada, nada! Só tinha eu, e minhas quatro filhas..."²³

²² Trechos do texto da obra Cícera.

²³ Trechos do texto da obra Cícera.

4.4 De volta à casa iniciamos o trabalho de criação

Retornando da viagem mergulhamos naquele todo que trouxemos daquela imersão em Alagoas. Com a perda de nosso material audiovisual poucas coisas ficaram de registro visível, algumas fotos que postamos em redes sociais alguns áudios inesperados que gravamos com o celular. Nos coube criar a partir de nossa memória, acionar nossas lembranças de cada experiência atravessada, fomos juntando as minhas percepções e as de Cleiton P. e a medida que a partilhávamos com nossos companheiros de grupo novas lembranças surgiam, soberanas sobre nós. E assim também fomos percebendo que a narração dos acontecimentos inscrevia no tempo presente aquela vivência, como de fato uma lembrança que reivindicava sua participação como história.

Era sobre essas sensações e sentimentos que trabalhávamos, não era sobre como representar algo, ou sobre reproduzir uma imagem, era sobre como encontrar o impulso, a energia e transmutá-la em gestos, respirações, olhares, torções, saltos, risadas, giros, o que fosse...

Seguimos colhendo lembranças dos meus pais, não só da viagem, mas do tempo que viviam em Alagoas, do período que vieram para São Paulo e de momentos marcantes na nova terra. Continuamos com o plano de manter segredo sobre a obra, ainda nos interessava o relato livre de expectativas. Foram muitas conversas e perguntas soltas no ar, algumas gravadas ao longe outras guardadas na memória, outras que deixamos adormecer uma vez mais no colo da saudade ou do pesar.

Em termos gerais, a obra Cícera trabalha com memória, sobretudo da personagem principal, aborda fatos reais da sua vida. A compreendemos também, em certa medida, como um testemunho. Dona Cícera nos presenteou com um grande acervo de ideias, impressões, sentimentos, sabedorias, sentidos... Uma vasta rede de informações que se entrelaçaram à minha memória pessoal e à de Cleiton.

A obra se tornou a retenção de toda essa memória coletiva, um arquivo vivo transfigurado em meu corpo de atriz com o qual eu brinco cuidadosa e



respeitosamente a cada dia de apresentação. Transportando em fisicalidade e poesia a história pessoal e coletiva de uma mulher anônima que a ninguém poderia importar ou chamar a atenção, mas que reflete em sua jornada a presença política de um corpo brasileiro de contornos feminino, afro, indígena e nordestino, que mesmo transpassado pela desassistência social e pela ignorância da mediocracia seguiu bailando de cabeça erguida pelas ruas e florestas desse país, quebrando assombros de desigualdade, reivindicando felicidade, vida e encanto.

Sobre a Figuras em Cícera:

Na obra, a personagem Cícera é tomada por outras três figuras: Dedé da Mata, Cabocla de Pena e a Onça. As figuras tomam Cícera, como num processo de incorporação.

DEDÉ DA MATA traz para a história a encantaria. Ela sabe os mistérios da mata, sabe o segredo de se vurtar. Esta figura adentra a obra trazendo os ditos populares, evocando Caiporas e gargalhadas, e traz um canto de chegada e de saída. É ágil, mais velha, tem a voz aguda e fala rápido. Ela pontua na dramaturgia a faceta zombeteira da personagem Cícera, sua capacidade de invenção e suas magias contra o desencanto.

O OLHAR – Dedé tem olhos alegres, eles são curiosos, ágeis.

Um dos olhos de Dedé é meio fechado. Trabalho o músculo da parte inferior da pálpebra sempre querendo fechar, esse gesto remete tanto a intenção de piscar para alguém de maneira brincalhona, quanto de olhar com certa descrença

como quando se escuta algo impossível. Esse movimento muscular ainda que simples agrega um contorno divertido à figura que cria empatia, ao mesmo tempo também compõe o acervo de gestos que fui construindo a partir dos trejeitos de minha mãe.

Foto 76 - obra Cícera.
Fonte: Valéria Félix, 2022.



A VOZ – Em Dedé toda a construção vocal veio de uma toada de Guerreiro, Escutei esta canção pela primeira vez em um vídeo de Guerreiro na internet, mas desafortunadamente não está mais disponível. No vídeo em um momento muito breve aparecia a Rainha, uma das figuras do brinquedo, cantando uma música de outra figura, a Sereia. A peça dizia assim:

Minhas senhoras todas, queira apreciar / Meus senhores todos, queira apreciar / Eu sou a sereia... Princesa do mar / Eu sou a sereia... Princesa do mar.

O que chamou minha atenção no verso foi o agudo daquela voz. Aquela melodia e tom ficaram cravadas na minha cabeça, infelizmente o vídeo era um registro amador, a qualidade era ruim e não mostrava exatamente a mulher cantando, mas o Guerreiro de modo geral. O vídeo não trazia informações sobre o grupo e eu nunca soube o nome daquela voz. Mas, a peça é uma toada de domínio público muito cantada em apresentações de Guerreiros, deixo aqui um link²⁴ dessa peça cantada na voz da saudosa dona Maria Flor que brincou como Sereia e Rainha de Guerreiro por décadas, para que conheçam a melodia e um pouco de sua história.

O fato é que aquela voz aguda foi o ponto de partida para a construção da voz de Dedé, usamos a referência do tom e a musicalidade da toada para encontrar um registro e uma partitura vocal para a figura, eu abro e fecho a cena fazendo a toada, numa versão estilizada que fomos encontrando mesclando a melodia original com entonações e vocalizações surgidas no processo de criação. Soma-se a esta partitura vocal a gargalhada, referência direta à minha mãe que possui uma gargalhada muito particular e ritmada, que passa do grave para o agudo. Esta gargalhada é um traço vocal que atravessa toda a obra, inclusive em áudios que adentram com falas próprias de dona Cícera.

²⁴ ([MARIA FLOR - PATRIMÔNIO VIVO DE ALAGOAS](#)).

O CORPO – Aqui trouxemos referências do corpo dos mais velhos, como mencionei acima, Cleiton propôs a imagem das pretas velhas, e isso nos trouxe uma coluna que se entorta para frente, chegando um segundo antes do restante do corpo. O andar veio da imagem que contei, da minha mãe e minhas tias atravessando aquela avenida, o que me trouxe o andar que balanceia de um lado ao outro em passadas curtas. Os movimentos são ágeis, em oposição a ideia da lentidão na velhice. Um ponto importante para a composição física desta figura é a precisão dos movimentos, Cleiton me propôs muitos exercícios de tônus, agilidade e precisão para o treinamento, trabalhamos com cabos, danças circulares, exercícios para lapidar o fluxo do movimento. Todo o jogo de criação estava em torno de que a figura se apresentasse com muita leveza e controle da própria explosão.



Foto 77 - Obra Cícera, cena Dedé da Mata.
Fonte: Aloander Oliveira, 2022.

DRAMATURGIA – A cena da Dedé traz dois pontos importantes para a história, ela explicita a cultura popular da qual Cícera é fruto, trazendo a peça de Guerreiro cantada pela figura, os ditos populares de sua terra, o seu lado inventivo e olhar poético sobre o mundo. Esta cena também traz uma revelação, ela conta o segredo de Dedé da Mata que tinha a ciência de se vurtar.

*“Sabe que é se vurtar não? Oxe, se vurtar é virar vurto!”*²⁵

Esse segredo foi contado a nós por minha tia Défa, aquela irmã de minha mãe que nos recebeu em sua casa. Em uma das muitas noites de partilha de saberes e histórias, ela nos revelou que tia Dedé havia aprendido com seu falecido esposo, um homem das encantarias, muitos mistérios da mata. E se vurtar era um deles. Ele podia se vurtar em animal, em objeto, e tia Défa afirmou já ter testemunhado tal acontecimento. E essa sabedoria ele partilhou com a esposa Dedé. Esse fato é para nós muito precioso, tanto no que se refere ao nosso Teatro de Rito que se conecta com o campo do invisível e dos encantamentos, quanto ao tocante da própria tradição popular em si, que é carregada de mistérios, crenças, poderes e magias.

Em cena, Dedé da Mata se vurtava num passarinho que em outros momentos da obra retorna como som, como sensação e como lembrança. A cena se fecha com a peça de Guerreiro e com um rompante físico que desloca o corpo da personagem para frente. É a figura subindo...

| Minhas senhoras todas, queira desculpar / Meus senhores todos, queira desculpar / Já chegou a hora, vou me aretirar / Já chegou a hora, vou me aretirar. /

A CABOCLA DE PENA – Esta Figura surge como uma referência à descoberta da descendência indígena de Cícera, a Figura da Cabocla de Pena que trazemos é a existente na tradição de Bumba meu Boi do Maranhão, é uma figura que evoca a força da floresta e tem uma função protetora para o batalhão, como mencionado no capítulo que falo sobre as festas. Na obra a Figura adentra trazendo canto, dança e narração. E uma força guerreira que chega para contar sobre dor dançando.

²⁵ Trecho do texto da obra Cícera.

O OLHAR – Esta Figura traz um grande chapéu de pena que é uma característica da vestimenta da Cabocla de Pena no Boi.



Foto 78 - Obra Cícera
Fonte: Thiago Altafini, 2025.

O chapéu com todas as suas penas caídas esconde parte do rosto, trazendo um ar de mistério para o olhar. Trabalhamos para esta Figura um olhar de lado, com a cabeça a maior parte do tempo inclinada para frente. Encontramos uma mirada de baixo para cima e lateralmente, os olhos não querem ser vistos, mas buscam os outros, tem uma firmeza de quem carrega bravura e raiva. Não é um olhar ameaçador, mas se coloca pronto para o enfrentamento.

A VOZ – Para esta Figura trabalhamos o tom mais grave, tínhamos como referência o som do tambor onça que é usado na tradição do Boi e imita o esturrado da onça, é ao som deste tambor que a Figura “baixa” na obra. Nos guiamos pelo seu timbre para encontrar o tom e a tecitura vocal.

O tom mais grave foi uma sugestão da direção na busca por uma oposição ao agudo que vinha na Figura anterior da Dedé. A voz mais grave também seu uniu ao acontecimento narrado na cena que narra uma morte por pobreza e descaso social.



Foto 79 - Obra Cícera, cena cabocla de pena.
Fonte: Giulia Martins, 2019.

O CORPO – A própria dança do Caboclo de Pena do Boi foi a guia principal. Trabalhamos algumas leves distorções dos passos da dança para compor o andar e as movimentações da Figura enquanto narra. Exercícios de explosão-contração e de ginga de capoeira também foram adentrando ao processo de construção, configurando estranheza ao que seria uma coreografia. Uma partitura física foi erguida ao tempero destes elementos, sendo entrecortados por pausas ou movimentos

dilatados no tempo. Precisão e energia são os pontos basilares da Figura. Gestos pontiagudos, como quem carrega lanças.

A DRAMATURGIA – Esta cena surge para narrar a morte de uma das filhas de Cícera. Esta narração ocorre duas vezes na obra de maneiras distintas. Esta é a primeira, e vem crua e indignada. A outra é poética e carregada de lirismo. Este é o único texto da obra que uso uma memória de meu pai, seu Cícero. No começo de tudo eu cogitei fazer uma obra sobre a vida dos dois, e se chamaria assim mesmo Cícera e Cícero. Mas com o passar do tempo fui percebendo que era uma obra em que eu gostaria de evocar o feminino. Que gostaria de fazer isso puxando o fio das mulheres da minha família. Minha mãe teve seis filhas e cinco irmãs, eu cresci cercada por muitas mulheres que foram meus referenciais, e me pareceu mais genuíno que eu falasse delas.

Voltando ao meu pai... Esta cena optamos em trazer o relato dele sobre a morte da criança por duas razões, a primeira por afeto, pois meu pai nunca havia falado sobre esse assunto em toda minha vida, e num dia no meio do processo, eu perguntei à minha mãe qual era a coisa mais terrível que ela já havia passado, antes dela responder ele começou:

“A coisa mais ruim que me aconteceu foi eu perder uma filhinha minha. E só perdi porque era pobre. A bichinha tava doente, piorou muito e eu não tinha dinheiro pra levar ela pro hospital que era longe, nem pra comprar um remédio. É por isso que tenho um nojo tão grande, tão grande de pobreza. A minha raiva é que se talvez eu tivesse um trocado no bolso ela não tinha morrido. Ela morreu porque a gente era pobre. E ninguém considera o pobre. Eu bati numas 5 casas e não tinha um cabra com gasolina no carro pra ela levar ela no hospital. E por quê? Porque eu era pobre. Por isso que eu digo: ninguém te vê, só que vê o que você tem.”

Eu tenho este e muitos outros relatos deles guardados, a dramaturgia da obra é recortada por muitas transcrições de falas da minha mãe, inclusive em formato de áudio, mas do meu pai entrou somente esta. Nos pareceu muito importante colocar o seu relato porque era também uma denúncia, além da dor da perda a fala estava carregada de lucidez sobre sua condição social e sobre a desigualdade e o abandono ao qual milhares de pessoas são submetidas no Brasil, sobretudo migrantes do norte e nordeste, por motivos múltiplos de racismos, xenofobia, misoginia, falta de oportunidades de estudo, trabalho e tantas outras coisas.

O segundo motivo deste relato entrar é porque ele destoa muito do relato dado por minha mãe sobre a mesma passagem. Quando perguntei a ela sobre a morte da criança, ela respondeu que ela havia se encantado, que um dia ela colocou os pesinhos no chão e a força da terra a chamou. Foi tudo que ela disse. Desse relato escrevi um texto imbuída do dito e não dito por ela:

*“Morreu meu punhadinho de encanto... Se foi meu pedacinho gente...
Quis sumir do mundo. Quis me vurtar pra ninguém perceber meu choro, mas não tinha forças...
Eu me rasguei. Perder um filho é ser rasgada do ventre ao coração.
Só conseguia sentir um oco. Como se nunca mais pudesse tomar o fôlego.
Na boca uma secura, um desgosto.
Fechava o olho e mergulhava naquele desencanto. Pra mim não existia palavra, abraço, que consolasse a minha dor.
Eu sofri.
Mas eu sei de uma coisa: o mundo é mágico. As pessoas não morrem, ficam encantadas.”²⁶*

A cena toda está em torno de narrar o relato feito pelo pai, seu Cícero, a Cabocla de Pena adentra para trazer força e proteção para o momento de revelação da dor em formato de denúncia, é um desabafo de indignação contado em canto, dança e palavra.

A ONÇA - A onça é a figura que traz o instinto, apresenta a fome, a busca pela comida, a espreita. A figura adentra para evocar a força selvagem, o andar cauteloso, noturno. Ela também traz o ataque e aciona a proteção da mãe sobre as filhas.

O OLHAR - A Figura olha de baixo para cima, olhar duro que mantém o semblante fechado, sobrancelhas querendo se tocar. Ela olha examinando, são olhos de caça, atentos e seguros. Esses olhos foram importantes na criação, porque eles trazem uma oposição ao universo colorido que a personagem traz, eles revelam dor, peso e perigo. Esse olhar é acionado em outros momentos da obra, quando outras narrativas com a mesma temperatura surgem.

A VOZ – Esta figura não tem fala e também não canta. Mas possui o som do esturro e da respiração. O som do esturro tem dois momentos, o mais baixo e o mais alto. O som baixo é o esturro usado para demarcar o território, mostrar sua presença e se fazer ouvir pelos filhotes. O som alto entra quando ela avista uma presa e se

²⁶ Trecho do texto da obra Cícero. A última frase é de Guimarães Rosa, dito em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. (<https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>.)



Foto 80 - Cícera, cena da onça.
Fonte: Andre Roldan, 2022.

prepara para o ataque. O esturro do animal onça serviu de guia para a criação do som da Figura Onça na obra, mas no contexto real a onça não esturra para atacar, ela usa esse som para comunicação, demarcação territorial e acasalamento. Também tivemos a guiança do timbre do tambor onça igualmente usado na composição vocal da Cabocla de Pena.

O CORPO - trabalhamos com pesquisa dos movimentos de andar do animal propriamente. Movimentos de ombros e patas, movimentos de cabeça e aberturas de boca. A Figura anda de quatro patas e com o centro do corpo baixo, sem encostar os joelhos no chão. Queijo baixo, andar firme, cauteloso. Tem rompantes que a fazem acelerar ao ponto de ficar em pé em duas patas e depois volta ao chão. Há um rompante final que é o ataque à presa, aqui trabalhamos a tensão na coluna e tónus e explosão na face, ressaltando os movimentos da mandíbula e dentes à mostra.



A DRAMATURGIA – Essa cena é curta ela é o final de uma cena onde Cícera conta que muitas noites dormiu com fome para deixar a pouca comida para as filhas. Ela se recorda que numa noite um homem lhe fez uma oferta:

“Agora nós temos carne, eu roubei esse carneiro ali e trouxe essa banda pra vocês”.| “Pois pode levar essa peste embora”. | “Mas vocês não tão passando fome?” | “E vamos morrer passando, mas comida roubada eu não como”.²⁷

Essa recordação traz a Figura da onça, a raiva e a indignação da oferta a trazem para este outro lugar, as luzes mudam e ela se vê na floresta, está em busca de alimento, sente fome. Acha uma presa e a ataca, o alimento é pouco e ela o entrega aos filhotes... se deita sem ter o que comer.

Esta é segunda vez que o contexto da fome é colocado na obra, da primeira a fala surge numa temperatura de lamento e fragilidade. Nesta segunda, é trazido o sentimento de orgulho e de honestidade, em que mesmo em circunstâncias de muita vulnerabilidade a oferta de algo contrário aos seus valores é negada com ímpeto e clareza.



²⁷ Trecho do texto da obra Cícera.

4.5 A Figura no contexto das tradições e brinquedos populares

Com base em nossas experiências e encontros nos terreiros das tradições, nos Contadores compreendemos a Figura como sendo parte de um sistema de conhecimentos e filosofias.

Uma Figura pode ser muitas coisas. Ela pode ser um personagem, pode ser uma entidade, a representação de uma cosmogonia, a metáfora de um povo, um arquétipo, um tipo, um espírito do tempo, da terra. Uma Figura atravessa os tempos, pode pertencer a um lugar, mas pode transitar de maneira espiralar por entre os planos. Ela pode carregar energia ancestral, histórica. É portadora de filosofias e brinca com a linearidade do mundo.

A Figura do boi ou do Caboclo de Pena na Tradição de Bumba meu Boi do Maranhão, a Figura do Mestre Ambrósio no Cavalo Marinho, a Figura da Sereia no Guerreiro Alagoano, a Figura do Palhaço Mateus presente em Bois, Reizados, Maracatus e outras manifestações são exemplos de Figuras existentes em nossos brinquedos populares, elas carregam mundos em si, fazem parte e/ou surgem em contextos históricos, são composições de saberes populares que ultrapassam o entendimento de personagem.

Em todas as vezes que perguntei a um mestre ou mestra de brinquedos populares sobre o que é uma Figura, a resposta nunca foi reta. Muitas vezes eles e elas me deram exemplos como os que citei acima, querendo me fazer compreender por meio das próprias Figuras. Ou tentam facilitar a explicação comparando a Figura com o personagem, numa tentativa mais de encontrar em meu “território” um equivalente, do que de fato de afirmar serem a mesma coisa.

Uma Figura pode habitar corpos, pode habitar pensamentos. Pode pairar invisível por dentre matas, rios, montanhas. Ela pode soprar em nossos ouvidos, acelerar nosso pulso. Rompe padrões, desafia limites, tumultua certezas e assombra convenções. Desordena maniqueísmos e nos coloca frente a encruzilhadas.

✱
✱
✱
✱
✱
✱
✱
✱
✱
✱



Uma Figura pode habitar a mesma dimensão que um personagem, mas ela ultrapassa suas fronteiras. Uma figura não se apresenta somente no ambiente teatral ela está nas ruas, nos brinquedos, na madrugada e no pingo do meio-dia simultaneamente. Não obedece às convenções do teatro, mas sabe jogá-las. Uma Figura é movimento, atino, não é algo simples de traduzir, definir ou nomear. Uma Figura tem energia e força daquilo que não se pode tocar. Esta nos domínios do encante.

Foto 81 - Caboclos de Lança na sede do Maracatu Cambinda brasileira.
Fonte: Filhos da Terra, 2016.



4.6 O olhar e seus desdobramentos poéticos e dramáticos

Cleiton Pereira em sua direção sempre nos faz a seguinte pergunta: Para onde olha o olho?

Desta sua provocação perene nasceu meu interesse em olhar como as pessoas olham para determinadas coisas ou em determinados momentos. Me encanta ver como as pessoas olham para o mar quando estão sozinhas... como uma criança olha para uma caixa de presente... como uma atriz ou um ator olha para o público entrando ao teatro... Assim, quando iniciamos o processo criativo corporal de Cícera era muito importante para nós a atenção com o olhar. Em todas as obras dos Contadores de Mentira nossa primeira ação em cena é olhar o público, recebê-lo em nosso efêmero mundo teatral, mas paradoxalmente em Cícera inicio a obra de olhos vendados. Durante quase oito minutos mantemos a personagem sem olhos para o mundo. Quando Cleiton me sugeriu esta improvisação eu fiquei em dúvida, de certo modo receber o público olhando nos olhos de cada pessoa me garantia um respiro de segurança, contudo experimentar essa outra recepção me proporcionou uma nova jornada de mirada ao público.

Este tempo de olhos vendados é dividido em dois momentos, a entrada do público e o despertar da personagem. E nos dois ensaios, mesmo vendados, meus olhos olham. Eu não exergo quase nada. Percebo a luz, e a sombra de alguns adereços. Essa dificuldade de ver o lugar e as pessoas vai aos poucos ampliando minha sensibilidade de escuta e de tato, sinto melhor o chão, o espaço e a presença dos demais. A cena acontece com muitas ações e deslocamentos pela cenografia, paradoxalmente não poder ver nesses minutos cruciais de início da obra me fizeram valorizar ainda mais o momento que posso olhar todos pela primeira vez. Em cena vou avançando pelo chão com um ar



Foto 82 - Cícera, início da obra.
Fonte: Renato Domingues, 2024.

e entoando palavras de força. Ao final repouso ele sobre o chão frente ao altar e digo:

*“Ancestrais, anciãs, mulheres do hoje e do amanhã... despertem”.*²⁸

Neste instante pego no altar um apito muito precioso que trouxemos de um intercâmbio em Ayacucho no Peru no formato de mulheres em roda. Com ele em minhas mãos, eu o apito com firmeza fazendo um grande giro percorrendo todas as pessoas, é um chamado a todas as mulheres presentes visíveis e invisíveis a despertarem comigo para esta contação. Meus olhos escorregam por cada pessoa e eu evoco nesta mirada aquele olhar que pude ver em pai olhando o horizonte onde moram os seus.

Foto 83 - Cícera, início da obra.
Fonte: Valeria Felix, 2024.



²⁸ Trecho do texto da obra Cícera.

4.7

O canto e seus portais

Cantos de abertura e fechamento como o da cena da Dedé da Mata que contei mais acima.

*Minhas senhoras todas, queira apreciar / Meus senhores todos, queira apreciar,
Eu sou a sereia... Princesa do mar / Eu sou a sereia... Princesa do mar
Minhas senhoras todas, queira desculpar / Meus senhores todos, queira desculpar,
Já chegou a hora, vou me aretirar / Já chegou a hora, vou me aretirar.*

(Canção de tradição de Guerreiro Alagoano. Autor desconhecido. Pertence à Figura da Sereia que compõe a brincadeira.)

Eles têm a função literal de fazer o anúncio da chegada e da partida do personagem, da cena, do momento. Abre e fecha portais.

Canto de opinião da cena da Cabocla de Pena:



*Sem ingresso ninguém vai,
Sem ingresso ninguém vem,
Nem vem, nem vai,
Nem vai, nem vem,
Nem tem, nem dá,
Nem dá, nem tem,
Quem dá, dá e tem.
Quem vai, vai e vem.
Quem quiser cantar comigo meu mano,
Faça assim também.*

(Vaquejada de autoria de Olinto Potiguar)

Este canto vem na cena em que a Figura da Cabocla narra a morte da criança, esta canção chegou a nós durante a viagem de carro à Alagoas, numa das paradas meu pai apareceu com um CD com diversas vaquejadas, o CD não tinha encarte apenas uma capa impressa caseiramente com os nomes das músicas e seus cantores. Passamos boas horas rindo das tentativas de meu pai acertar o trava língua que a letra traz em seu refrão.

Na sala de ensaio quando trouxemos o relato dele sobre a criança, nos lembramos daquele refrão. As vaquejadas tradicionais são gêneros musicais cantados com muito sentimento, com letras que falam de vaqueiros e de seu trabalho contando

histórias e passagens de suas vidas. E essa vaquejada em questão trazia esse refrão que em poucas palavras falava sobre questões de acesso e direitos.

Canto de Passagem da cena pós nascimento da última filha.



*Morena da mata teus cabelos cheira
Água de colônia, flor de laranjeira.
Água de colônia, flor de laranjeira.*

*Assobio céu acima
Manquejando de um joelho
Fui tirar um cravo branco
Entre dois cravos vermelhos.*

(Canto de trabalho das Destaladeiras de fumo de Arapiraca)

Este canto é uma passagem de tempo, é o momento em que a personagem revela a quinta filha. É um nascimento. É um momento íntimo, ela apresenta a bebê, que na cena é representado por uma quartinha, um vaso de barro muito usado em contextos ritualísticos em algumas tradições de terreiro. Cícera deixa a bebê junto às outras filhas e para em frente à janela. As luzes abaixam e ela observa o sol que entra e banha seu rosto. Uma respiração profunda. Ela se sente feliz pelo bebê que acaba de chegar, mas sente medo das dificuldades que irão passar. Ela se senta diante da janela e o sol forte faz lacrimejar seus olhos. Ela canta. A canção a faz lembrar da sua terra e de quem ela era naquele lugar, uma destaladeira de fumo. O canto vem trazendo acalanto e a passagem do tempo. Em seu fim, Cícera abre os olhos e sente mais uma vez o sol a atravessar, mas o sentimento mudou, está tranquila, confiante. Se levanta e passa um café na janela olhando o mundo afora.

Canto de entremeio, de respiro. Pós a cena do café na janela.



*Três cocos, siricora miudinho.
Três cocos, siricora miudá.
Cabra danado da cara de lobisomem,
Você morre, mas não come,
Da roça que eu penerá.
Que dê o cabra que quebrou minha gamela,
Eu quero o dinheiro dela,
Não mandei você quebrar.
Três cocos, siricora miudinho.
Três cocos, siricora miudá.
Eu vou pro mato corto pau faço um badoque,
Viro bala de galope,*





*No peito do sabiá.
Três cocos, siricora miudinho.
Três cocos, siricora miudá.*

(Canção de Mestre Nelson Rosa)



*Domingo, segunda, terça
Quarta, quinta, sexta e sábado
Sábado, sexta, quinta e quarta
Terça, segunda e domingo
Segunda e domingo
Terça, segunda e domingo*

*Encontrei com Zé Diabo
Namorado de Vanessa
Domingo, segunda, terça
Quarta, quinta, sexta e sábado.*

*Mandei compra uns quiabo
Na casa do Zé do Gringo
Ele tinha ido pro bingo
Os quiabo tava em falta
Sábado, sexta, quinta e quarta
Terça, segunda e domingo
Segunda e domingo
Terça, segunda e domingo*

(Autoria desconhecida – intérprete Mestre Nelson Rosa)

Estes dois cantos são cantos de trabalho, ambos são muito cantados nas roças, e no passado, na construção de casas de taipa, como conta Mestre Nelson Rosa no álbum *Cantos de Trabalho – Mestre Nelson Rosa e Destaladeiras de Fumo de Arapiraca*.²⁹

Os dois cantos entram num momento cômico em que a personagem conta para as pessoas que em sua terra era destaladeira de fumo, e explica para todos em quê consiste o trabalho, e oferece ao público uma latinha com o fumo de Arapiraca, cidade ao lado da sua, que é uma das grandes produtoras de fumo de rolo do país. Enquanto o fumo percorre o público e as pessoas sentem o seu cheiro ela lembra de alguns versos que cantavam nos currais de fumo. Os versos são puxados em ritmo de samba de coco. Além dos versos específicos a personagem brinca criando versos de improviso com que está presente.

²⁹ Mestre Nelson Rosa e Destaladeiras de Fumo de Arapiraca - Cantos de Trabalho (Álbum Completo)
https://www.youtube.com/watch?v=8AgHn_Slgso



É um momento de respiro na obra, vem após uma cena muito íntima e densa, tem a proposição de quebrar o ritmo dos acontecimentos, é um espaço para surgir a comicidade da personagem, sua astúcia com os versos, que é uma característica da Dona Cícera, que tem uma grande habilidade em improvisar versos. Estes cantos chegam trazendo uma nova temperatura para a cena, os versos, a dança, o improviso, vão liberando os sorrisos dos presentes e afrouxando um pouco seus músculos.

Canto de lamento, entoada na cena da morte da filha.



*Quem te arrancou dos meus olhos?
Pra dentro da noite, pra longe do sol,
Quis ferir meu sorriso,
E pungir meu silêncio,
Enchendo de dor a toada...*

*O meu boi de beleza cadê?
O meu boi de beleza cadê?*

*Que venha o céu sobre o chão,
As estrelas em lágrimas,*

*Que venho o mar no sertão,
Afogar minhas lágrimas,*

O meu boi de beleza cadê?

(Autoria de Michael Meyson)

O canto é dividido em duas partes na cena. Na primeira parte da cena, ele é cantado até a frase “*O meu boi de beleza cadê?*”. Este canto começa como um ninar da filha, Cícera está brincando com a bebê quando percebe a presença do passarinho, aquele no qual Dedé se vurtou... Ele pousa em seu braço num momento de risos e carinho de mãe. Ninguém o vê, como sempre, somente Cícera. Sua feição muda. Algo não está bem. Ela toma a bebê em seu colo e começa a niná-la com esta canção. O canto vai intensificando saindo do ninar para o lamento. A bebê em seu colo vai aos poucos esvaecendo até desaparecer de suas mãos. O canto cessa, a mãe sofre. Vem o silêncio e o velar da criança. O silêncio é interrompido por um grito de dor e fúria e o canto retorna da segunda parte. Ele adentra com peso, ela canta como quem pragueja.

Para este canto trabalhamos as duas partes em tessituras opostas. A canção composta por Meyson, compositor e músico antigo nos Contadores, é uma toada de Bumba meu Boi feita para o momento da morte do Boi. Por si só a canção traz uma carga simbólica de morte. Na primeira parte buscamos uma voz serena, um acalanto que fizesse dormir. Aos poucos a voz vai ganhando toques sutis de lamentação até tocar o quase choro quando é interrompida pelo vaso que cai de suas mãos. E canto é sugado por uma inspiração profunda e forte. A segunda parte, ele retorna com fúria, é um canto de raiva, de descrença, de indignação. Nesta parte, trouxemos a referência da voz nasal do canto das lavadeiras, mesclando graves e pontuações agudas. A voz embargada e áspera. Nossa imagem vocal é a mãe derrubando tudo ao seu redor, as cores, as brincadeiras, os versos, o mundo.

Cantos de despedida, cantos que encerram o trabalho, são entoados na última cena.



*Ô o meu corpo é um piano afiando,
Minha cabeça é uma caixa de segredo,
Meu coração vive batendo sem mesmo,
E os meus braços não podem ficar parados,*

*Ô o meu corpo não deu baque de recado,
Meus pensamentos, chega, doem em meu juízo,
Para fazer uma peça eu improviso,
E para isso eu já venho preparada.*

(Autoria de Mestre Venâncio – Mestre de Guerreiro Alagoano)



*Quem é aquela que vai passando por aí?
Será que é a Estela?
Eu vou assoviar pra ver se é,
Se olhar pra trás é ela.
Se olhar pra trás e me disser que vai ficar, eu pouco me incomodo
Deixo Estela se virar.
Sempre é carnaval, e eu sou sempre eu.
E nunca mais, ela terá um beijo meu.*

(Cantada por Expedito Baracho - composição Gildo Branco)

Os cantos de despedida nas manifestações artísticas populares, de modo geral e simplificado, têm a função de finalizar a brincadeira, o encontro a apresentação. Eles encerram um rito. Em nossas obras sempre entoamos cantos de despedida eles nos relembram como atores e atrizes que estamos em uma celebração teatral e que ela está se fechando naquela noite. Eles podem conter sentidos de agradecimento,

reverência, saudade, tristeza, alegria e outros sentimentos que sentimos necessários para aquele adeus.

Em Cícera temos dois cantos de despedida o primeiro é uma peça de Guerreiro do Mestre Venâncio, um dos grandes nomes da tradição de Guerreiro em Alagoas, a segunda é um frevo muito antigo, composição de Gildo Branco um músico popular que compôs muitas músicas para Carnaval. A peça de Guerreiro entra como uma reverência além de despedida, ela é um símbolo de nossos agradecimentos a todo o universo de tradições populares basilares para a criação da obra. A escolha de ser um Guerreiro é também por ser uma tradição muito presente na memória pessoal de dona Cícera. Para nós trazer este canto é também trazer uma reverência a ela. A segunda canção é para nós um presente, nós a conhecemos na voz de dona Défa, minha tia. Ela cantarolava esta canção numa das vezes em que a rodeávamos de perguntas. Nós conseguimos gravá-la cantando, para nós foi muito emocionante aquele instante. A voz de dona Défa adentra na cena após a personagem dizer a fala derradeira e passear pelo cenário se despedindo e agradecendo a cada adereço simbólico trazido ali. A personagem encerra de frente para a janela cantando junto com a voz que parece vir dos céus, as luzes vão se apagando permanecendo apenas a “luz do sol” que atravessa a janela e as duas vozes cantando juntas.



Foto 84 - Cena final de Cícera.
Fonte: Andre Roldan, 2022.

4.8

Cenografia - criação de um relicário

A cenografia de Cícera é composta por objetos e adereços. Consideramos objetos: a árvore seca, as cabaças, a janela, o altar, e a sacola de feira. Os adereços são: o chapéu de Guerreiro, o chapéu de Caboclo de Pena, o facão, a quartinha, as xícaras, bule, coador e garrafa térmica, a latinha de fumo, o copo d'água, o apito de passarinho, os lápis, os bambolês, a lona e o apito das chismosas.

Foto 85 - A árvore de Cícera.
Fonte: Aloander Oliveira, 2022.



Árvore seca - Esta é uma parte bem volumosa na cenografia. E em cada lugar que apresentamos ela é diferente. Por ser muito grande nós optamos por encontrá-la em cada cidade e espaço que apresentamos, o que nos tem proporcionado muitas aventuras. Já adentramos num bosque

pitoresco em um povoado medieval na Espanha, já subimos uma boca de fumo por engano no litoral de São Paulo... já pulamos propriedades abandonadas, já pensaram se tratar de uma tentativa de suicídio na beira de um grande rio, já vasculhamos terrenos baldios insalubres e tantos outros lugares...

Saímos em busca de galhos caídos, vamos juntando até ter um montante que reconstrua uma árvore, o que nos cria outro desafio que é carregá-los. Por serem grandes e de formatos variados não é possível carregar num carro, então sempre fazemos a jornada a pé, quase sempre vamos eu e Kaique Calisto, companheiro de

grupo. Todas as vezes saímos arrastando pelas ruas enormes galhos, criando quase sempre pequenas pausas no trânsito, acenos curiosos, voluntários amigáveis, e alguns arranhões. Aos poucos fomos percebendo que esta busca era o rito primeiro do dia da apresentação, escolher cada galho, tentar imaginá-lo no espaço, olhar a cidade a partir do que está sobre o seu chão, perceber o tipo de arvoredo que cada lugar tem, e arrastar seus galhos caídos como um grande vestido, por ruas, avenidas, vielas, campos...

Na concepção dramática a árvore simboliza a natureza, a ancestral mais antiga. Ela também representa a relação da personagem com mata e o plantio, além de carregar como frutos pequenos lápis também feitos de galhos. Também um segredo é guardado entre seus ramos, um pequeno embranal que protege uma das cabaças. Esteticamente ela é a grande árvore que abraça tudo que acontece, a iluminação cênica a atravessa criando desenhos pela lona amarela que formam outros galhos e rachaduras de terra seca.

Cabaças - São cinco cabacinhas no total. Quatro estão juntas e uma separada. Elas são a representação das filhas de Cícera. Foram pintadas a mão pela artista Vanessa Oliveira, companheira de grupo. Cada uma é de um jeito, e são pequenos lembretes de que em cada uma delas outras histórias estão guardadas. As cinco cabacinhas chegam dentro da sacola de feira, e em dado momento são penduradas numa linha e ficam acompanhando a trama lá do alto, até a cena em que são buscadas pela mãe para brincar. A quinta cabacinha está guardada como um fruto num galho da árvore, ela aparece na última cena é revelada à Cícera pelo passarinho, se trata da filha caçula.



Foto 86 - Cabacinhas em Cícera.
Fonte: Alessandro Silva, 2019.

Escolhemos a cabaça como elemento de representação pelos seus diversos simbolismos nas tradições orais, na crença dos terreiros ela representa fertilidade,

proteção, conexão com os orixás, ela é usada em rituais, no manuseio de alimentos e também como instrumento. Os povos indígenas também usam a cabaça como instrumento de poder e também como cuias para o alimento. Em Alagoas, na casa de todas as pessoas não faltam cabaças, sejam em cuias em artesanatos ou instrumentos. Na casa da minha mãe sempre têm muitas cabaças e de vários tamanhos. E numa ocasião ela me presenteou com uma em forma de maraca para a minha proteção. Por todas estas razões escolhemos a cabaça como um dos elementos simbólicos na obra, por ser um item comum no cotidiano poético, prático e de fé de tantos nordestinos.



Foto 87 - Janela em Cícera.
Fonte: Aloander Oliveira, 2022.

Janela – Janelas são objetos comuns em peças de teatro, em nosso caso ela surgiu como sentimento...Foi assim... Quando retornamos da viagem, esta era uma lembrança vívida para mim e Cleiton, nós dois fomos tomados pelo mesmo sentimento em relação a ela. A janela era da casa da tia Dedé, que fomos visitar em Sergipe. A janela em si, como objeto nem era o principal ponto, mas a sensação do vento que entrava por ela, a luz que coloria a

casa com um tom sépia brilhante, o som suave que passava pelas folhas do coqueiro no quintal e delicadamente fazia subir uma areia fina que cortava o ar. A cortininha balançava docemente e tudo ali parecia em prol da janela, a voz baixinha da minha tia, a gargalhada da minha mãe, meu coração apertado da tristeza da saudade que já começava a se apresentar.

Na cenografia ela fica disposta num dos cantos da arena, não há nada por detrás dela, nem público. Seu horizonte dá para o sol. Ela tem uma cortininha de chita que carinhosamente Cleiton costurou. Ela é central em cenas de intimidade, como o

passar do café, o banho de sol após o nascimento da filha, entradas e saídas do passarinho e ao final da apresentação quando Cícera vai até ela com as cinco filhas e cantarola o canto de despedida.

Além de remeter diretamente à janela de dona Dedé, ela também simboliza os olhos da personagem para o mundo, sua conexão com quem está fora e um pouso para o descanso.

Altar – O altar é um pequeno elo entre o meu próprio rito pessoal e a relação de fé muito presente nas diversas tradições populares. Ele é um elemento de proteção nos dois casos, e em nossa obra abriga o apito das chismosas, com o qual a personagem evoca as forças do feminino, e um Muiraquitã, amuleto pessoal com o qual me encontrei durante o processo de criação. Ao pé do altar se acomoda o facão usado na cena de abertura da obra e posteriormente um lápis é trazido até ele na cena em que a personagem narra seu analfabetismo.

O altar é pendurado bem baixinho, a um palmo do chão. É enfeitado com fitas coloridas e tem sua base de madeira coberta com um paninho de crochê, feito por uma de minhas irmãs que herdou o dom das agulhas.

Foto 88 - Altar em Cícera.
Fonte: kaique Calisto, 2024.





Foto 89 - Árvore de Cícera.
Fonte: Alessadro Silva, 2019.

Lápis - São uns vinte ao todo, isso varia porque vez ou outra alguém sorrateiramente leva um embora. Parte deles foram feitos pelo artista Silas Xavier, companheiro de grupo, e outra parte tem sido feita por mim, para repor os lápis “perdidos”. Tanto os do Silas quanto os meus, foram feitos com galhos secos. Apenas descascamos um pouco e lapidamos a ponta. Com tinta sujamos um pouco seu corpo e fazemos a pontinha. É muito simples e rústico, precisa parecer um fruto da própria árvore onde ficam pendurados. De imediato nem se nota eles ali, mas depois de notados é impossível desaparecer.

A proposta dos lápis como fruto da árvore, surgiu a partir de uma história que minha mãe nos contou:

“Quando eu era criança tinha uma mulher que ensinava debaixo de uma árvore. Ela não era bem uma professora, e a gente também não era bem aluno. A gente não ia sempre lá, só no tempo que não tinha trabalho. O problema é que trabalho tinha sempre. Ela colocava as letras penduradas nos galhos de uma árvore e quem conseguia juntar as letras e formar os nomes que ela pedia tinha o direito de subir nela. E Daí era uma festa só! Porque a árvore era grande, bonita, cheia de fruto e todo mundo queria subir nela... Eu fui muito pouco lá... E também nunca subi na árvore. Eu não sabia ler as letras, mas eu sabia ler o mundo. Sabia ler a terra quando era tempo de plantar, sabia ler as nuvens quando ia chover, sabia ler nas folhas quais eram boas pra curar. Só que eu achava injusto uma pessoa não saber ler nem escrever”³⁰.

Dessa história surgiu a criação de uma cena e a proposição do lápis como matéria concreta desse aprender tão precário, tão rústico, mas tão forte. Na cena, o

³⁰ Trecho do texto da obra Cícera.

lápiz é enxada, remo, constrangimento e desejo. Ao seu fim ela mostra ao público a alegria de ter aprendido a escrever seu nome.

Este momento é particularmente especial e muito emocionante para mim. Meus avós, meus pais, tios e tias não puderam estudar não aprenderam a ler e escrever nem na infância, nem depois de adultos. Mas minha mãe sempre quis aprender, quando eu era criança lembro que ela me pedia para assinar tudo que lhe pediam, também era eu quem escrevia e lia as cartas trocadas com a família, também escritas do outro lado por minhas primas e primos. Eu me lembro de como ela se sentia envergonhada nas reuniões de pais na escola e como vibrava quando ia percebendo minha evolução a cada ano. Desde muito criança eu percebi que não podia pedir ajuda a ela nas lições de casa, e isso a deixava triste, então eu fazia tudo correndo antes de voltar pra casa ou antes de começar a próxima aula, eu não sabia verdadeiramente o que aquilo significava para ela, mas eu sabia que podia evitar que aquilo a magoasse.

Cheguei na adolescência e aos 15 anos comecei a estudar no CEFAM- Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério, e passei a dar aulas de reforço para algumas crianças do meu bairro, e foi quando eu comecei também a dar aulas de alfabetização para minha mãe. Foi uma das sensações mais prazerosas que já tive. Numa de nossas conversas nesse período de pesquisas para a obra ela nos disse:

*“Eu dizia todo dia, tenho fé em Deus que nunca vou criar uma filha analfabeta. As minhas meninas, iam pra escola com os cadernos num saco de arroz, mas não perdia um dia. Foi tudo que eu pude dar a elas”. **

A cena finaliza com a personagem escrevendo bem grande seu nome no ar e dando uma bela gargalhada. Ela vai até o altar e o repousa com orgulho e com respeito.

Sacola de feira – Se trata de uma sacola de feira mesmo. É colorida e firme. Ela adentrou a obra para cumprir a função de mala. É a sacola que Cícera traz quando vem de Alagoas para São Paulo, dentro dela



Foto 90 - Sacola em Cícera.
Fonte: Valeira Félix, 2019.

trazemos as metáforas, concretas e invisíveis. Vem a quartinha e as cabacinhas-filhas, cuidadosamente envolvidas em mantinhas. Também vem o sonho de uma vida melhor e a saudade da família que ficou.

No cenário ela fica pendurada muito perto do chão, como flutuando. Escolhemos a sacola no lugar de uma mala por conta dos relatos que ouvimos sobre quando as pessoas, no passado, deixavam suas terras levando o pouco que podiam em sacolas de feira.

Foto 91 e 92 - Chapéu de "Guerreiro" em Cícera.
Fonte: Valeira Felix, 2022.

Chapéu de Guerreiro – Para a obra a nossa companheira Vanessa a mesma que fez as cabacinhas, também fez uma leitura de um Chapéu tradicional de Guerreiro. Tradicionalmente ele é em formato de capelas e igrejas, enfeitado com espelhos, lantejoulas, pedrarias, flores... e muitas fitas. Representam fé, alegria, festa. O nosso tem um tamanho um pouco menor, aproximadamente 45 centímetros de altura e fitas que se



estendem buscando o chão. No lugar de igrejas ele é feito de uma grande cabaça, na parte

detrás da cabaça se amontoam várias casinhas, remetendo aos locais periféricos onde dona Cícera sempre morou no estado de São Paulo. Na parte superior da cabaça acima das casinhas estão muitas estrelinhas, que lembram o céu da sua terra. Na parte da frente, abaixo da cabaça tem a cabeça de uma onça, Figura que paira na obra. E dentro da cabaça está uma bonequinha com flores na mão. É a Cícera no altar. Simboliza para nós todas as mulheres guerreiras que saem de suas terras empunhando apenas coragem e sonhos. A proposta de colocá-la no altar não traz a intenção de santificar a ela ou as outras mulheres, mas de lhes conferir respeito, reverência e agradecimentos.

Chapéu de Caboclo de Pena - O chapéu que usamos na obra foi feito originalmente para o processo de aprendizagem de crianças no grupo Jabuticaqui da cidade de Mogi das Cruzes, um grupo de artistas que se dedica à pesquisa e prática de algumas manifestações populares do Brasil, sobretudo do Maranhão. Jabuticaqui e Contadores de Mentira sempre foram muito parceiros e foi neste grupo que eu conheci a tradição de Bumba meu Boi do Maranhão e outros brinquedos populares. Anos depois, no processo da obra, num dos festejos realizados por eles uma das lideranças do grupo Neide Maranhão me convidou para dançar de Cabocla de Pena, como eu não tinha as indumentárias ela me entregou algumas peças que usavam na formação das crianças, e uma delas foi o chapéu. Dancei a festa toda com ele e me apaixonei. Ele não é nada parecido, na verdade, com o chapéu de Caboclo de Pena original, mas foi justamente isso que me cativou, afinal eu também não sou uma Cabocla de Pena original. Ao final da festa quando fui devolver toda a indumentária



Foto 93 - Chapéu Cabocla de Pena" em Cícera.
Fonte: Valeira Felix, 2022.



Foto 94 - Facão em Cícera.
Fonte: Renato Domingos, 2022

vendo toda o meu encantamento, Neide disse para eu ficar com o chapéu. Como estávamos no processo de criação aquele gesto me pareceu mais que um presente, me caiu como um verdadeiro sinal.

Facão – Usamos na obra uma foice em realidade. A sua forma curva e tamanho nos coube melhor nas improvisações. O facão é uma ferramenta muito usada na roça e também compõe o imaginário popular de pessoa brava e aguerrida. Meus pais sempre manejaram bem o facão seja na lida com a terra ou quando queriam se defender. Eu lembro de quando criança vê-los saindo de casa para trabalhar levando consigo um facão. O objeto em si, entra na obra na abertura quando a personagem está se revelando, ele é manejado numa dança que afirma sua relação com o trabalho, com sua defesa e sua força.

Quartinha – É um vaso de barro, é usada nos terreiros nos rituais religiosos. Em geral ela carrega água, com ou sem ervas. Também pode carregar alimento como farinha de milho. Elementos que conduzem energias. Por isso ela também é considerada um elemento que irradia proteção. Ela também pode ser associada ao ventre materno. Por esta simbologia nós a escolhemos como representação de uma das filhas. Dentro da quartinha repousa farinha de mandioca, outro elemento muito presente e simbólico na cultura do povo do Nordeste, por representar tanto a fartura quanto a falta. A quartinha em cena representa a filha falecida. A mãe caminha pela casa entoando uma canção de ninar, ao poucos a farinha vai caindo da quartinha deixando pelo chão o sopro de vida da criança. Ao se dar conta a mãe grita em silêncio

Foto 95 - Quartinha em Cícera.
Fonte: Cláudio Domingos, 2025.



numa inspiração profunda. A quartinha cai de suas mãos. Os pedaços pelo chão encerram aquele curto ciclo de vida.

Foto 96 - Utensílios em Cícera.
Fonte: Valeira Felix, 2022.



Bule, coador, xícaras, garrafa térmica, e copo d'água – São objetos em formato mini. Ficam repousados sobre o peitoril da janela, compõem a imagem geral da própria janela aspirando um clima caseiro singelo. Eles são usados na cena que a personagem passa o café. Na garrafa térmica a água quente é colocada entes de começar a apresentação. No coador já está o pó e no bule um pouco de açúcar. O café passado em cena exala um perfume que contagia o lugar. É um convite ao sentido da memória.

Com a luz que corta a janela é possível ver a fumacinha subir e junto dela a ânsia do público. No entanto há apenas duas xícaras à disposição, Cícera se serve e antes mesmo de dar o primeiro gole percebe os olhares desejosos em seu café. Ela olha para alguém e pergunta: “*Quer um café?*” A resposta sempre é positiva, deixando boa parte das pessoas com água na boca. O copo d’água é para salvar a atriz naqueles momentos em que a garganta seca.

Os objetos em si nem são o ponto em questão, mas sim o café. Em todas as obras dos Contadores partilhar o alimento é algo muito importante. Além do símbolo de comer junto, também temos nos dedicado a pensar sobre os sentidos do espectador e espectadora. Pensar a sinestesia na obra.

O alimento tem sido um ponto de atenção e elo em nosso fazer, ele abre muitas camadas de conexão. O cheiro por exemplo é um deles. Quando em Cícera o cheiro do café vem, muitas camadas de subjetividade são aguçadas, a leitura que é feita daquele momento ultrapassa a dimensão do que se vê. Se a pessoa gosta de café, se ela odeia, se tem uma história querida relacionada a ele, se o faz lembrar de alguém, se tem algum trauma do qual ele é gatilho... A vivência de cada pessoa pode proporcionar leituras ou sensações específicas sobre aquele momento. São muitas as possibilidades de conexão, de leituras e de sentimentos que o sentido do olfato acionado ali irá compor. Estes são momentos de coautoria entre nós e os presentes, instantes pessoais que borbulham de uma mesma experiência coletiva.

Latinha de fumo - Também sobre o peitoril da janela, num cantinho, está uma pequena lata de ferro cheia de fumo de rolo picado. Esta lata é repassada ao público ainda na cena do café, outra vez buscamos que o cheiro amplie as percepções dos/as espectadores/as, é comum ver expressões de lembranças, de deleite, de asco... E estas sensações causadas pelo cheiro criam nas pessoas outras camadas de envolvimento com a obra.

Ter o fumo em cena era importante para nós, afinal dona Cícera foi por muitos anos destaladeira de fumo, toda sua história e de sua família esteve ligada ao plantio do fumo. Craíbas tem cheiro de fumo de rolo, é impressionante ver carroças passando pelas ruas com rolos imensos de muitos metros e variadas espessuras.



Foto 97 - Apito de passarinho sobre a mão direita.
Fonte: Andre Alcover, 2025.

Apito de passarinho –

Esse apito fica desde o início da apresentação pendurado, ele fica no alto é quase imperceptível. Ele é feito de bambu e é um artefato indígena. Seu som parece canto de passarinho. Ele não é de soprar, possui uma linha

cumprida que sai de uma das suas pontas, ao segurar a linha e girar o pequeno bambuzinho o som ressoa alto e limpo. Esse apito só é acionado na cena final, quando a personagem o busca num momento de brincadeira. Como durante toda a obra ela se relaciona com o pássaro, mas somente ela o vê e escuta, é muito cativante quando o som dele ressoa pelo espaço e o olhar das pessoas se admira com aquela novidade. A brincadeira se instaura até que ela o conduz para janela por onde ele avoa para longe.

Apito das chismosas - Este é o segundo adereço da obra que não faz parte das nossas tradições populares. O outro é o figurino. Este apito nós encontramos num



Foto 98 - Apito de passarinho das Chismosas.
Fonte: Fábio Alcovar, 2019.

intercambio no Peru numa região chamada Ayacucho localizada no planalto andino. O apito é uma arte em cerâmica muito tradicional. São mulheres numa roda, em geral seis, com suas vestes tradicionais e com

semblante doce. O apito tem um som bem alto, e faz alusão ao momento em que as mulheres se juntam em roda para o trabalho ou diversão e a conversa deslancha. Quando o compramos ainda não tínhamos iniciado o processo de pesquisa, mas sabíamos que ele seria para uma obra. Um ano depois lá estava ele em nossos materiais de cena. Ele adentra na cena em que Cícera evoca todas as mulheres a estarem com ela naquela roda de contação.

Lona – Todas as obras dos Contadores têm um piso. Em geral uma lona. Para nós é significativo demarcar o espaço onde atuamos, não no sentido de criar fronteiras, mas de criar o acordo de que ali dentro estamos em outro lugar. Esteticamente também nos interessa as possibilidades de texturas, cores e formatos que o piso gera para a construção cênica. E de maneira prática protege os assoalhos de todas as manobras e elementos variados que operamos em cena, como: terra, lama, fogo, areia, líquidos e por aí...

Em Cícera escolhemos uma lona grossa dessas de caminhão na cor amarelo-escuro. Ele nos remete ao chão de terra batida, seca do agreste. E sua cor em reação à luz cênica colabora com a sensação de calor. A textura da lona é lisa, mas parece

Foto 99 - Lona em Cícera.
Fonte: Douglá I. 2024.



porosa. Tem 7mts por 6mts, o público fica em volta nos quatro lados, com os pés dentro lona, pisando junto na mesma “terra”.

Bambolês – Usamos os bambolês para criar círculos de tecidos, alguns foram feitos por mim e Cleiton, com rendas, outros foram feitos por minha irmã Regiane Santana que é crocheteira. Eles são diferentes uns dos outros, alguns são adornados com fitas, flores, retalhos, babados. São todos brancos ou de algodão cru. Eles ficam todos pendurados, quase na altura do teto, e representam o céu de Alagoas. Estrelado e limpo.

Esteticamente ele se junta ao piso criando uma atmosfera única, como se entrássemos num pequeno pedaço de mundo regado de memória e poesia, com tessituras que brincam com nosso imaginário popular.



Todo o cenário da obra fica pendurado, apenas a personagem está no chão, são metáforas sobre sonho e realidade, sobre recordações e desejos futuros. Tudo está ao seu alcance, são miudezas das suas lembranças flutuando ao seu redor. Pisando firme no chão está apenas a atriz que brinca com uma trama de narrativas físicas e vocais criando um figural onde tudo e todos são parte elementares da brincadeira. Atriz e espectadores/as brincantes.

Foto 101 - Cenografia geral de Cícera.
Fonte: Aloander Oliveira, 2022.



4.9

Figurino e sua singeleza

Foto 102 - Figurino em Cícera.
Fonte: Giulia Martins, 2019.



O figurino de Cícera é composto por um vestido cumprido vermelho e rodado com fitas coloridas no peito e na barra. Por baixo uma calça que vai até um pouco abaixo dos joelhos. Pés descalços.

O vestido é muito parecido com aqueles tradicionais de festa junina ou dos Reisados mais antigos, porém ele é mexicano. Em 2017 quando estivemos num intercâmbio no México na cidade de Córdoba nos conectamos muito com a música e a história da região e uma das manifestações tradicionais que nos aproximamos foi o San Jarocho, uma tradição que envolve música e dança que tem influência indígena, africana e espanhola. Nesse encontro de culturas ao seu final as mulheres do nosso grupo foram presenteadas com algumas vestimentas tradicionais de algumas partes do México, e a mim foi dado um vestido típico de Jalisco, um estado ao oeste do país. Eu fiquei encantada com o presente e o guardei sabendo que em algum momento eu o usaria. Dois anos depois na criação de Cícera eu o levei para a sala de trabalho e ele se encaixou em nossos quereres estéticos e

afetivos.

Optamos por não usar sapatos, queríamos que a personagem estivesse com os pés em contato com o chão, em conexão com suas raízes. Também trabalhamos um bom tempo na expressividade dos pés, no como eles tocam o chão, se arrastam, pisam forte ou suave, como contam histórias e se relacionam com o lugar e com os demais, para nós Contadores é um treinamento contínuo pensar com os pés.

4.10

Por trás da maquiagem

Foto 103 - Maquiagem em Cícera.
Fonte: Alessandro Silva, 2019.



A maquiagem da obra é inspirada na pintura corporal do povo Xukuru Kariri, com qual tivemos um encontro muito forte e do qual descobri uma ancestralidade. Os Xukurus Kariris pintam o corpo de preto e o rosto de vermelho. O vermelho é uma referência ao sangue derramado pelos seus. Na obra, criamos

um grafismo que divide o rosto ao meio, a metade inferior é toda pintada de vermelho mantendo o sentido de respeito ao povo Xukuru. A pintura em apenas metade do rosto é um lembrete de que parte daquela personagem é realidade e a outra é encantaria, imaginário popular, memória. Na parte superior pequenos riscos cruzam o nariz numa sequência de linhas que vão subindo da maior para a menor, esses riscos são inspirados nas plumagens desenhadas dos passarinhos. Um outro grande risco atravessa seus olhos.

A maquiagem está conectada aos elementos e forças da natureza e na composição estética geral da obra, ela realça expressões de força, mas também estimula um olhar brincante sobre a personagem.

4.11

Dramaturgia textual

O texto na obra foi surgindo da metade para o final do processo. Como em todos os nossos trabalhos o corpo vem primeiro, a palavra depois. Para nós é importante iniciar o processo de criação pelas metáforas que o tema propõe, pelas imagens que temos guardadas ou que encontramos no caminho. Passamos um bom tempo na investigação de uma narrativa gestual, sonora, sensorial, ritualística até começarmos a experimentar as primeiras ideias de textos. Quando sentimos que o terreno corporal está germinando vamos explorando os terrenos da textualidade, vamos trazendo poemas, frases, ideias de diálogos, falas soltas, escritas sobre o tema, notícias, dados...

Na sala de trabalho, coletivamente vamos organizando os materiais por similaridade, tempo histórico, estilo... E vamos experimentando os materiais nas construções físicas já levantadas, observando o que cabe em determinado corpo ou gesto, o que a dinâmica de movimentos e ritmos propõe e rearticula para os fragmentos textuais em questão. É um processo relativamente lento, vamos explorando e mostrando os materiais uns aos outros e debatendo sobre eles.

Na maioria das obras do grupo o texto é tramado coletivamente, e no fim uma pessoa assume a organização e finalização dele, em geral a figura da direção assume esta tarefa já organizando de acordo com sua visão de encenação, mas em alguns casos também pode ser um ator ou atriz dramaturga. No caso de Cícera, eu assumi a maior parte desta organização, criei um dramaturgismo a partir de muitos materiais explorados, levantados pelo corpo, por leituras, por escutas, e por sentimentos.

O texto de Cícera contém transcrições de conversas com minha mãe, escritas minhas e de Cleiton, frases de Guimarães Rosa, Astrid Cabral, Adélia Prado, Violeta Branca, Maria Inez do Espírito Santo, do líder indígena Chefe Seattle, Dona Guiomar, Manoel de Barros. Referenciais importantes de nossa literatura escrita e que me nos ajudaram a colocar em as palavras anseios de um dizer sobre nosso povo e nossa cultura.



A dramaturgia corporal em concomitância à textual vai desenhando um mundo por meio de gestos, danças, pausas, micro e macro movimentos, respirações, sussurros, olhares. Escrevendo partituras físicas e deixando que se apaguem a cada cena, esfumando no campo real para viverem apenas na lembrança de um olhar atento do público. A dramaturgia física pulsa junto e em oposição ao texto, ela não ilustra as palavras, as comenta. Exploramos ao máximo o limite da energia em transmutação, passando de um sentimento ao outro num piscar de olhos, um ritmo que coloque espectadoras e espectadores em movimento também, ainda que interno, ainda que em pensamento.

Durante a obra também se pode ouvir falas de dona Cícera e cantos de sua irmã Défa. Pequenos instantes da vida real atravessando o instante teatral.

E por fim ainda temos a dramaturgia dos espectadores/as que com seus enredos pessoas vão desenvolvendo uma história para si. A depender de que tipo de informações possuem sobre o tema, ou que tipo de relação estabelecem com ele podem criar variantes diferentes, e em certa medida há uma memória coletiva inconsciente que conecta a todos e todas numa mesma frequência, num mesmo imaginário. E quando o teatro transborda de si podemos nos encontrar no fio tênue da imanência.

Foto 104 - Cícera.
Fonte: Aloander Oliveira, 2022.



4.12

Dona Cícera

Cícera Maria da Conceição nasceu em Craíbas Alagoas. Nasceu de pais humildes, trabalhadores de roça, seu pai foi Pedro Higino da Silva e sua mãe Maria das Dores da Conceição. De sua infância e juventude não tem sequer uma foto. Cresceu dentro dos currais de fumo e desde muito nova começou a trabalhar como destaladeira fumo onde junto a outras moças e mulheres passavam tardes inteiras a destalar e cantar versos.

Casou-se cedo, antes de completar 17 anos, somando à lida da roça e da casa também a lida com o marido e filhas. Teve 6 meninas. E segundo conta, não teve a sétima porque temia o risco de virar mula sem cabeça. Quatro meninas nasceram em Alagoas e duas em São Paulo. A quinta menina morreu de doença antes de completar 3 anos.

Mudou-se para São Paulo na década de 70, com filhas e marido. Sem estudos e nenhum outro familiar no estado passou por muitas situações de vulnerabilidade, exploração e descaso. A pobreza em São Paulo assolava mais que em sua terra natal e foi na cidade grande que conheceu a fome, a violência e o medo.

Morou de favor em casa de desconhecidos e patrões, com toda a sua família, onde viveu passagens de humilhação e desprezo. Trabalhou de empregada doméstica, vendedora de porta-em-porta e zeladora.



Foto 105 - Dona Cícera
Fonte: Da autora, 2023

Aprendeu a ler com mais de 50 anos e escreve com muita dificuldade, mas todas suas filhas foram à escola.

Das suas habilidades a que mais lhe dá orgulho, segundo nos conta, é a de ter conseguido sobreviver em São Paulo e ter criado filhas de caráter. Das habilidades que os outros lhe conferem, estão a de ser uma ótima contadora de histórias, ter uma gargalhada que desarma brutamontes, e ter a coragem de um batalhão. Eu

acrescento que é uma tiradora de versos de primeira, uma mãe incansável e uma mulher sensível às voltas que mundo dá.

É leonina, gosta de dançar e cantar, conquistou o sonho da casa própria aos 46 anos e segue casada com seu Cícero, um casamento que leva quase 60 anos. Hoje os dois são aposentados e moram na Grande São Paulo perto das filhas, netos e bisnetos.

Compartilho aqui uma carta direcionada ao ex-presidente Bolsonaro em razão de sua gestão, a partir de muitas coisas que ela nos disse em resposta à pergunta: O que a senhora diria se pudesse escrever uma carta em nome do povo para o presidente? Penso que seja uma maneira dela se apresentar por ela mesma. Nós ajustamos as frases soltas em sequência e criamos elos de ligação combinando uma palavra ou outra.

“Meu nome é Cícera Maria da Conceição, sou de filha de Maria das Dores da Conceição, filha de Pedro Higino da Silva. Craíbas – Alagoas. Ó põe assim que é pra ele não ter dúvida de quem eu sou: Eu sou cunhada do Petrúcio, irmã da Defa, da Hilda, da Neguinha e por aí... Primeiramente, eu quero dizer que não sou eu que tô escrevendo essa carta. Porque o senhor sabe perfeitamente que a caneta de pobre é a enxada e a nossa leitura é pouca e a culpa é sua e de seus paríceros.

Segundamente, quero dizer que estou cansada de tanta provocação. De tanto abuso, de tanta miséria de tanto abandono. Não é de hoje que o povo nordestino é explorado, é excluído, humilhado! Faz é tempo que o nosso povo perdeu o que era de todos. Você e seus parceiros não respeitam nada?

Vocês matam pela terra e depois a envenena, sujam os rios com suas porcarias modernas, bota veneno na nossa comida, põe fogo na nossa floresta, e depois nós que somos atrasados? Eu tô cansada!

Tô cansada de não ser ouvida. De preencher requerimento. De ser tratada que nem besta. De não saber se minhas filhas vão pra escola, nem se elas vão voltar. Chega. Eu estou cansada da sua cara de pau.

Até da nossa fé você quer ser dono! Pois eu não sou sua ovelha e tô cansada de desaforos. O Brasil não é seu e dos seus amigos ricos, como você pensa sr. Presidente. E pare de retirar nossos direitos, e tenha a decência de cumprir com o seu dever de servir o povo e não de se servir do povo.

Onde você tava quando a seca matou o gado? Onde você tava quando do chão não nascia nem capim? Eu não vi sua cara no dia que o Donizete levou um tiro do fazendeiro, nem quando a fome apertou pra todo mundo! Você merecia uma surra de tabica! Um tapa muito do bem dado bem no meio da tua cara.

E mais uma coisa, cansei de ser tratada como a diferente, a que não tem estudo, a retirante, a boia fria, a pobretona. Só quer lembrar da gente em festa junina e Carnaval. Eu tô cansada!

Só quero dizer mais uma coisa a você e todos esses urubus que só querem sugar o povo, vocês não têm a minha confiança, não tem o meu respeito. Eu posso não ter dinheiro, nem uma gaveta de diploma, mas eu sou uma mulher honesta, forte.

Já você, sr presidente, vai continuar cagando na sua própria cama e há de morrer, uma noite, sufocado na sua própria bosta”.

4.13

Sobre a direção

A direção de Cícera, conduzida por Cleiton Pereira, foi muito precisa e leve. O primeiro desafio que Cleiton nos partilhava na sala de trabalho era o de dirigir uma obra em que em cena está sua companheira e a personagem principal é sua sogra. Sua preocupação principal era a de não fazermos uma obra umbilical, de termos a potência de transpor aquele universo pessoal em universal. Que não fosse sobre a minha mãe, mas sobre mães, tias, avós ... Que não fosse sobre uma única mulher alagoana, mas sobre mulheres do Nordeste, que não fosse sobre dificuldades pessoais, mas sobre problemas sociais. Que o pessoal fosse narrado se abrindo para o coletivo, entendendo o pessoal como espaço político. Eu compartilhava desse sentimento. Não queria definir o pessoal como privado. Tampouco queríamos falar de algo preso no passado como estático, nem ficarmos presos lá como se o presente não houvesse chegado.

Foto 106 - Ensaios.

Fonte: Acervo do grupo Contadores de Mentira, 2020.



O ponto de partida ancestral e familiar criou de imediato narrativas que poderiam tornar a obra excessivamente pessoal e isto não me interessava. Precisei colocar a atriz em oposição na mirada do contemporâneo dilatando

seu próprio corpo, já que ela mesma fazia parte da ancestralidade e descendência familiar. Enquanto mantinha as histórias de Cícera fincadas na memória, trabalhei na dilatação da atriz para que seu corpo pudesse ter presença através de um corpo dançante. Trabalhamos para que ela não contasse a Cícera do passado, mas que incorporasse a Cícera em si mesma, vivendo o presente. A obra resultou em uma dramaturgia que não conta exatamente uma história, mas mantém viva a história. (Pereira, 2025, pg 135-136).

O processo foi rápido quando adentramos à sala de trabalho, em menos de seis meses estreamos. Tínhamos de três a quatro ensaios por semana. Pela manhã montávamos Cícera e pela tarde e noite estávamos na criação de outra obra do grupo, *Adiós Paraguay*. Este também foi um ponto interessante porque eu estava em dois processos criativos completamente diferentes, e ao mesmo tempo um alimentava o outro. Cleiton às vezes experimentava princípios que estávamos investigando coletivamente no ensaio da tarde em nossa criação pela manhã, o que nos trazia materiais bem interessantes.

Tínhamos muitos materiais visuais em nossa cabeça, muito acúmulo da viagem, das conversas com minha mãe, da minha memória, do imaginário popular, das tradições populares... Tudo era vasto em possibilidades e nosso grande trabalho foi desenhar um mundo onde tudo isso pudesse habitar, um mundo onde cada pessoa pudesse se sentir acolhida, lembrada, vista e onde dona Cícera pudesse florescer com suas belezas e invenções. Que a história invisível dessa mulher que é também a história de centenas de outras, fosse posta em cena com respeito, dignidade e grandeza. Uma exaltação ao nosso povo e à sua poesia que é dotada de cores, gingas, encantaria, inventividade e asperezas.

4.14

Cíceras em cena

A obra estreou em 2019, minha mãe soube sobre ela somente no dia em que foi assisti-la. Na entrada do Teatro, havia um cartaz com sua foto e as pessoas a reconheceram no momento que chegou. A apresentação foi especialmente única, em arena as pessoas assistiam a mim e a ela. Minhas irmãs também estavam. Eu guardo com paixão aquela apresentação, foi uma das coisas mais emocionantes que já vivi. Minha mãe chorou, riu, gargalhou. Cutucava as pessoas ao seu lado confirmando aquilo que via. Ela olhava e se via em mim e eu a olhava e me via nela.

Ao final da apresentação, a luz se apagou e vieram os aplausos fortes, meu coração estava acelerado e respirei orgulhosa dela. Quando aos poucos as luzes se acenderam eu com o peito apertado busquei o seu olhar... E ela já estava percorrendo toda a arena cumprimentando as pessoas uma por uma. Todos a aplaudiam de pé, ela sorria feliz e eu mais ainda. Naquele dia o teatro era mais que teatro era reparação histórica.

“Quando eu assisti aquela peça eu fiquei muito emocionada, porque eu vi ali o meu passado, tudo, tudo de novo. Ali eu vi todo o meu sofrimento tudo quanto eu passei na vida e agradei a Deus por ter passado tudo aquilo e ter vencido e se fosse possível eu passaria por tudo de novo. Mas meu projeto era mesmo ver vocês crescerem e serem as pessoas que são hoje, tudo bem estudadas, tudo bem posicionadas nos seus trabalhos. Tudo aquilo pra mim (se referindo À obra) foi o passado que eu passei e que a apresenta muito bem as mulher nordestina, porque são tudo guerreira, não sou só eu que sou guerreira desse jeito, todas lá. Por isso que elas também se sentem muito feliz de ter visto o que eu enfrentei e hoje conta a história nessa peça. Eu fico muito feliz, muito contente de trazer pro povo também um pouco do conhecimento do povo nordestino. As mulher nordestinas são guerreira, elas não têm medo de enfrentar tudo que vier na frente e foi isso que eu fiz por mim e por vocês.

Essa história da gente, das mulheres nordestinas é uma história muito bonita, muito sacrificada, mas é uma história que é verdadeira. Todas elas ficaram contente e feliz por saber que através de mim o nome delas também saiu, sabendo que são umas mulheres batalhadoras. E graças a Deus eu fiquei contente porque um grupo de teatro contaram essa história bem contadinha. E quando eu vejo essa história, essa peça passando aí vem tudo de novo na minha cabeça. Essa história é muito verdadeira, a história das mulher nordestina que batalha pra viver e elas não se entrega assim fácil não. Essa é as nossas histórias brasileiras mesmo, do Brasil do nordeste. Todas as mulher nordestina gostaria de poder contar uma história dessa, mas

como não tiveram a oportunidade eu graças a Deus contei pra enfrentar tanto a dificuldade que eu tinha como pra contar a história delas também.

Hoje as coisas lá são diferentes, o nordeste cresceu muito, as mulhereda, as crianças, todo mundo começou estudar, não é igual naquele tempo que a gente não tinha estudo, que a gente não tinha nada. Nosso estudo era mesmo próprio da natureza, a natureza era quem nos ensinava tudo que nós precisava saber e até hoje o meu conhecimento, a minha sabedoria é tudo aprendido pela natureza, não aprendi nada no papel. Tudo que eu falo hoje em dia e que eu fiz e enfrentei na vida foi tudo aprendido pela natureza.

Naquela época a gente não sabia nem o que era uma escola, hoje as coisas lá melhoram bem muito, hoje o pessoal lá já tem uma condição diferente. O Nordeste não deixa de lutar não, o Nordeste, acho, vai morrer lutando. O Nordeste não perde nada pra ninguém, não deve nada pra ninguém. Tudo que o Nordeste arruma é dele é esforço dele. Não são pessoas pra se encostar em ninguém, são pessoas trabalhadoras, vivedoras, tudo que eles têm é deles arrumado com força, coragem, no sacrifício, mas tudo é deles. É por isso que não baixa a cabeça pra ninguém, entendeu?

Nós nascemo na roça, se criemo na roça, não aprendemo ler, não aprendemo nada, mas uma coisa eu tenho a dizer a você: eu sou uma mulher nordestina que ninguém me bota pra trás, pode ele ter a faculdade que ele tiver, mas pra me botar pra trás é difícil, viu? Porque tudo que ele me falar no papel ele sabe no papel, mas eu sei na natureza, entendeu?" ³¹

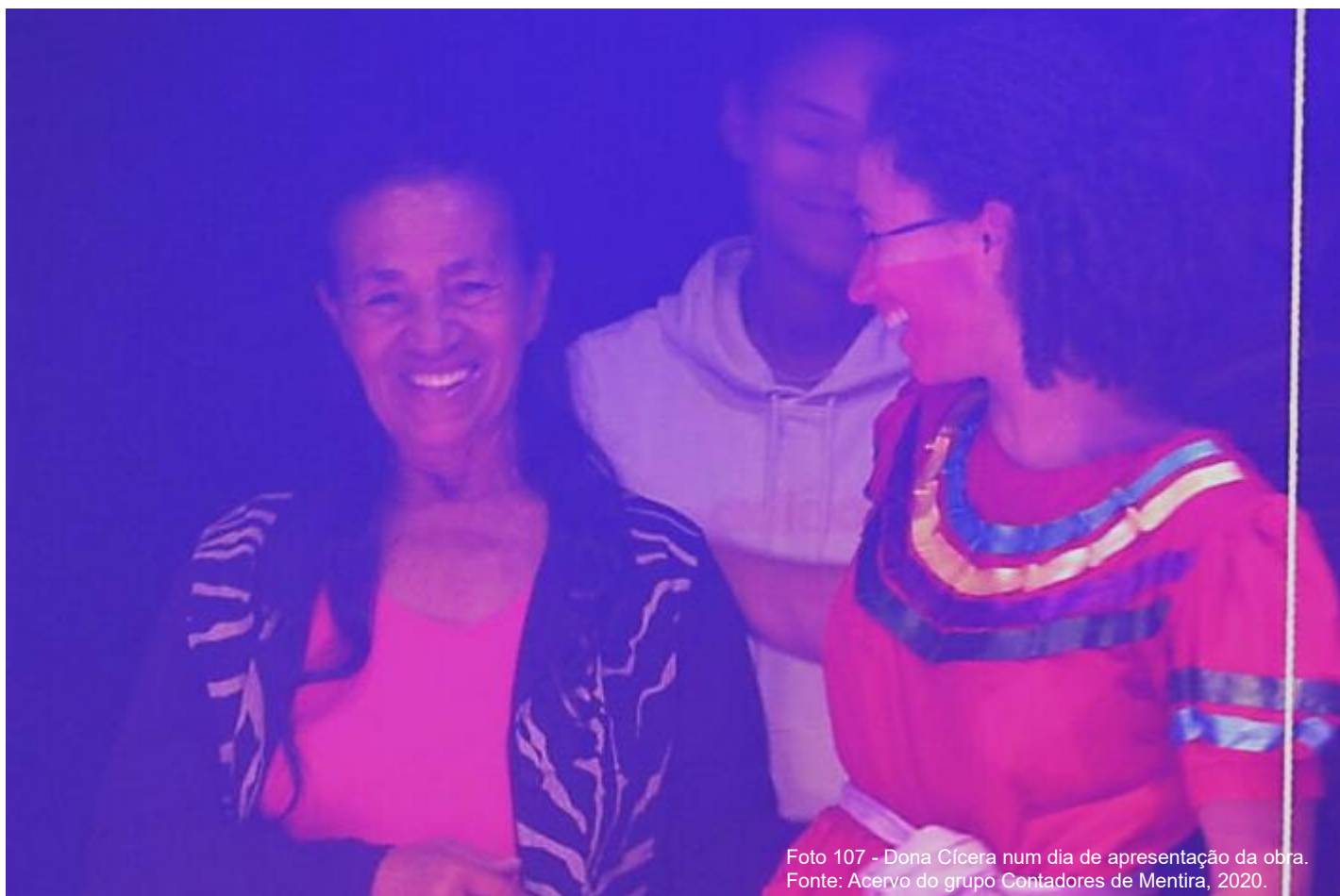


Foto 107 - Dona Cícera num dia de apresentação da obra.
Fonte: Acervo do grupo Contadores de Mentira, 2020.

³¹ Dona Cícera Maria da Conceição em entrevista para esta pesquisa. Em 20 de julho de 2025.

4.15

A obra também ensina

Em outro capítulo falei sobre a obra como espaço de aprendizagem e formação, Cícera é um exemplo desse processo. Nós aprendemos imensamente com o seu processo de pesquisa, depois com seu processo de criação e seguimos aprendendo com sua circulação. Nosso olhar sobre ancestralidade, sobre tradição e cultura popular se abriram para outras paragens, nos voltamos para o cotidiano popular, para as suas fissuras e contradições, vimos o colorido que está dentro da pessoa fora dos dias de festa. Vimos o valor da música e dança sem olhar superficialmente para o valor do processo de trabalho que as originou. O senso de comunidade, a doçura entrelaçada à braveza.

É inevitável o atravessamento humano que uma experiência teatral pode nos causar. Não é possível mais pensar na manifestação artística sem pensar na sua profundidade coletiva e histórica. Não consigo pensar nas rodas de Coco sem pensar nas casas de chão batido, pensar nos versos compassados sem pensar na diversidade de roças, no ritmo e pulso musicais que aqueles corpos do passado desenvolveram como tecnologias de plantio, de construção, de sobrevivência. Toda essa riqueza de saberes passados por um cordão de tempo, de oralidade e de ética.

Nos aventuramos em fazer uma obra sobre uma mulher e um mundo se abriu. Descobri sobre mim, sobre ela, sobre nós. Descobri fazendo uma obra de teatro parte da minha história familiar desconhecida, descobri a ancestralidade indígena da minha mãe e conseqüentemente minha. Descobri sobre homens dispostos a dormirem no chão para que uma visita durma em sua cama. Sobre mulheres que enfrentam lobos ao amanhecer. Sobre pessoas que se vurtam, que praguejam e que abençoam. Vi menino curando com reza, vi senhoras se enfeitando para a festa. Vi descaso de gente importante e pessoas que passam a vida brincando com verdade.

Eu vi mundo e ainda não vi tudo.

Se aprende muito sobre ser gente fazendo teatro.

D E S P E D I D A: REFLEXÕES FINAIS

Iniciei o processo desta escrita no meio da maior luta que já enfrentamos como grupo. Em diversos momento coloquei à prova sua continuidade. Estava dividida entre o universo solitário da escrita e a vida que me obrigava a estar de pé combatendo em defesa de nosso Teatro. Enfrentamos perseguições políticas, ameaças e ataques ao nosso pequeno bioma cultural. Atravessamos meses de luta em defesa de nossa liberdade, fizemos campanhas, protestos, vigílias, processos, reuniões incontáveis. E me perguntava se não seria sobre isso que eu deveria escrever. Sobre como somos diariamente violentados por fazermos arte.

Resisti ao impulso persistente de desistir, era muita coisa sobre meu corpo. Algumas vezes me perguntavam se não seria melhor me ausentar do grupo para seguir com a pesquisa... Eu nunca entendi ao certo esta pergunta, afinal fazer a pesquisa só fazia sentido porque eu estava no grupo, no seu dia a dia. Me ausentar dele seria perder as palavras, perder o lugar pelo qual eu falo como atriz. Escrever a pesquisa era narrar nosso fazer enquanto ele acontecia, sua textura diária. E foi olhando para esta intensidade e condição de criadora que, mesmo atravessando uma tempestade histórica em nossa trajetória como grupo, não era sobre ela que eu queria falar, não era sobre tirania, era sobre o trabalho de um grupo, sua insistência em se manter vivo, produzindo e criando como resposta ao mundo. Queria falar sobre como pensamos, criamos e atuamos... sobre como guerreamos, ficará para outro momento...

Ao finalizar esta escrita me encho de anseios, me pergunto se alguém se interessará por seus segredos.

Aspiro que este pequeno universo de um grupo, que se aventura em um teatro que coloca em crise o corpo cotidiano, que busca um corpo que o espectador/a tenha

que desvendar, perseguir suas pistas, um corpo não reconhecível, inventado, entusiasme outros corações inquietos.

Entreguei nestas páginas um tanto da nossa prática de Teatro de Rito, do nosso relacionamento com as tradições populares, com a ensinança. O que compartilho aqui é espelho de nossa sala de trabalho e dos anos percorridos em grupo, me lancei ao desafio de colocar em palavras aquilo que escrevemos com nossos corpos no vento. Sempre temi que a escrita congelasse algo que em nós é um eterno movimento. Contudo, é importante ocupar espaços de pensamento e sabemos que a memória também é um campo em disputa.

Compartilho nestas páginas o que tenho e temos pensado sobre viver em teatro, sobre sua aprendizagem que não é pragmática nem reta, mas contínua e crescente.

Organizei esta escrita em atos, cada um deles traz textos, fotografias e relatos. A divisão dos atos foi inspirada no como os brinquedos populares se dividem na brincadeira ou na festa: Chegança - Ato I. Entremeios - Ato II. Figural - Ato III e IV e Despedida.

Em Chegança - Ato I, compartilho a história do grupo Contadores de Mentira, sua criação, seu território, criações. Entremeios - Ato II, abordo a pesquisa em Teatro de Rito do grupo, filosofia e desdobramentos práticos. Também trago reflexões e relatos sobre a formação desenvolvida no grupo e pelo grupo, a força do processo coletivo da aprendizagem e da ensinança e finalizo com o texto sobre a compreensão de uma ética brincante, um olhar sobre o fazer teatral em confluência com as tradições populares.

Figural - Ato III é o ato que conta as obras: Curra – Temperos sobre Medeia, e O Incrível Homem pelo avesso. Traz o processo criativo do corpo, da dramaturgia do alimento em cena, da cachaça como elemento dialógico, da música que narra e envolve, dos saberes compartilhados, caminhos percorridos filosoficamente e em corpOralidades. Neste Ato, apresento também como temos desenvolvido o Rito pessoal e Coletivo dentro grupo e da criação. No Ato IV o enfoque é todo na obra Cícera, nele apresento detalhadamente o processo de criação, de aprendizagem durante a obra, de pesquisa em campo, de construção de cenografia e adereços, de elaboração da dramaturgia, de encontro com as tradições populares de Alagoas e do

maranhão, do atravessamento da ancestralidade no trabalho, falo de desejos, sonhos, de uma obra que busca diálogos e que apresenta criticamente dores de um povo. Este Ato é o que melhor define o termo CorpOralidade. Um corpo que se desenvolve, aprende, ensina, apreende, aspira, exala, cresce e se constrói em relação ao outro e ao território, que se desabrocha oralmente e que enlaça essa oralidade corporalmente, um corpo que fala, um gesto, uma respiração, um olhar. Oralidade para além da fala, ancorada nos corpos em vivência.

A última parte é a Despedida, esta que estamos agora, onde lanço os últimos suspiros desta escrita. Não se trata de concluir, tampouco de fechar, mas de criar o espaço da pausa para o pensamento correr solto.

Neste momento de palavras derradeiras confesso que fazemos um Teatro de Rito porque dentre muitas coisas cremos que o teatro nunca deve perder contato com sua essência ancestral. Ele tem a incrível capacidade de abraçar o diverso, de se colocar em tensão e romper a si mesmo. E numa sociedade cada vez mais pautada em virtualidades ele sustenta o ato primitivo da presencialidade.

Atriz, ator, brincante, rito, tradição, ensinança, cachaça, encantaria...Corpos que possam habitar este instante e no seguinte ser outro, que atravessam mundos.

Este mesmo fator humano nos une às tradições populares, somos convocados por sua ética, seu ethos. Suas formas nos atraem, mas são seus fundamentos que nos envolvem.

Colocamos nosso corpo para que por ele o teatro exista. Para que dance, cante, beba, coma, transgrida. Ritualizamos para não esquecer, para soprar mistérios.

Fazemos teatro para preservar a humanidade no mundo, e principalmente em nós mesmos.

REFERÊNCIAS

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

ABREU, Joana. **Catirina, o boi e sua vizinhança: elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

ABREU, Joana. **Rodas e Cortejos de Aprender e Criar: saberes e fazeres tradicionais na formação de artistas-docentes da cena**. 2020. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal De Goiás Faculdade De Ciências Sociais.

A FESTA DO DIVINO EM MOGI DAS CRUZES. Mogi das Cruzes: [s. n.], 2003. 1 CD.

ALBIN, Ricardo Cravo. Escolas de Samba. **Textos escolhidos de arte e cultura populares**. Rio de Janeiro, v. 6, n.1, p. 259-259. 2009.

AMARAL, P.M. Cássia de, Rita. **Festa À brasileira – significados do festejar, no país que “não é sério”**. 1998. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ARISTIZÁBAL, V. Patricio. **Un relámpago sobre el lago**. 2.ed. Quito: CCE Benjamín Carrion, 2015.

ARTAUD, Antonin, J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi, Antonio Mercado Neto (org). **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Diabo e cultura popular. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, v. 8, p. 61-70, 1985.

BARBA, Eugenio. **Teatro: solidão, ofício, revolta**. tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreto do Ator**: Um Dicionário de Antropologia Teatral. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Relizações Editora, 2012.

BARBOSA, Fernanda Julia. **Ancestralidade Em Cena: Candomblé E Teatro Na Formação De Uma Encenadora**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BARBOSA, Gemya Dantas, FILHO, Carlos Ribeiro C. "Hoje É Dia De Santo Reis" - Os "Três Reis Magos" E A Piedade Popular Luso-Brasileiro. **Fragmentos De Cultura**. Goiânia, v. 32, n. 1 p. 143-153, 2022.

BARBOSA, Yêda. **Dossiê Iphan Frevo**. Brasília: Iphan, 2016.

BELÉM, Vitor C. F. Arraiá na tela – **A construção mediática das festas juninas em Sergipe**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BENY, Daniela. **Oju Omim Omorewá: o afoxé dança para lansa**. Maceió: Editora Viva, 2017.

BENY, Daniela. **Do Terreiro ao Teatro: em busca de uma gestualidade ancestral Artigos reunidos**. São Paulo: e-Manuscrito, 2021.

BIÃO, Armindo J.C. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocritologia. **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez. 2011. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 02 ago. 2024.

CEZAR, Lilian Sagio. **Saberes Contados, Saberes Guardados: A Polissemia Da Congada De São Sebastião Do Paraíso, Minas Gerais**. Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 18, n. 38, p. 187-212, jul./dez. 2012.

CONRADO, Margarete De Souza. **Maracatu nação: Códigos barrocos no corpo que dança**. 2009. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

COUTO, Edilece; REIS, Fernanda; MOURA, Milton. **Festa do Bonfim A Maior Manifestação Religiosa Popular Da Bahia**. Bahia: Iphan Bahia, 2004.

CUTRIM, Lauande Aires. **O ATOR BRINCANTE: um brinquedo-treinamento nos passos do boi**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Maranhão, São Luis.

DAVEL, Eduardo; DANTAS, Marcelo. Festas populares na Bahia: gestão e dinâmica identitária. *PragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*. Niterói, ano 9, n.17, p 203-224, abril/set. 2019. Disponível em <<http://periodicos.uff.br/pragmatizes>> Acesso em 20 set. 2024.

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem Cênica. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**., n. 1, v. 1, p 05-12, jan/jun. 2014. Disponível em <<https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-01>> Acesso em 20 de agosto. 2024.

Erika Fischer Lichte. Entrevista com Erika Fischer Lichte. [jan/jun. 2013]. Entrevistador: Matteo Bonfio. Conceição/Conception, São Paulo, p. 131–141 jan/jun. 2013.

FALCÃO, C. José Luiz. SILVA, L. Renata. (org). **Corpopular – intersecções culturais**. Goiás: Editora da PUC Goiás, 2013.

FILHO MORAES, Melo. **Festas Populares no Brazil**. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1888.

FRACA, Nunes de; FÁTIMA, Maria de; SOUZA, Nascimento de; MARIA, Rosanne. Festa Junina, tradição representativa da cultura popular no Brasil. *In*: BUGNONE, Ana L.; CAPASSO, Verónica C. **Cultura, arte y sociedad: Argentina y Brasil: siglos XX y XXI**. 1ª ed. La Plata: Edulp, 2021. Disponível em:<<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4713/pm.4713.pdf>>. Acesso em 02 ago. 2024.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, V.8, p. 197-210, abril. 2009.

FERNANDES, Silvia; ISAACSSON, Marta. Os campos expandidos do teatro. **Art Research Journal**, Brasil, V. 3, n. 1, p. i-ix jan. / jun. 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 69.ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2019.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras – Uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GAUTHEROT, Marcel. **Guerreiros**.1956. Fotografia. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/marcel-gautherot-brasil-tradicao-invencao/>. Acesso em 02 maio. 2025.

GROTOWSKI, Jerzy; BARBA Eugenio. (org). **Para um teatro pobre**. 2. ed. Tradução: Ivan 2. ed.agas. Brasília: Dulcina, 2011.

HADERCHPEK, Robson. **O Teatro Ritual e os Estados Alterados da Consciência**. São Paulo: Giostri, 2021.

HORTA. ANA PAULA S. **Nas trilhas do velho professor: transformações dos rituais e das festas religiosas a partir da obra de Carlos Rodrigues Brandão**. 2022 Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara, Araraquara.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã: configurações da consciência no suleito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

IPHAN. **Complexo cultural do bumba-meu-boi do Maranhão**. [s.d]. Fotografia. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/midias-registro/fotografia-complexo-cultural-do-bumba-meu-boi-do-maranhao-2/>. Acesso em 10 set. 2025.

IKEDA, T.A. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. **Estudos avançados**. São Paulo, v.27, n 79, p 173-190, out. 2013.

JÚNIOR CASTRO, Luís V; JÚNIOR. SANTOS, Flávio. C; CAVALCANTI. C. Adriana P. JÚNIOR. COSTA Cales A. **A lavagem do Bonfim: olhares e clicks cruzados entre as imagens de Weldon Americano e as fotografias da pesquisa Lazer e**

Corpo. Lumina. Juiz de Fora, v.5, n.2, p.1-18, dez. 2011. Disponível em <<http://www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina>>. Acesso em 18, ago. 2024.

LÉLIS, Carmem. SARMENTO, Eduardo. **Dossiê Iphan 14 – Frevo.** Carmem Lélis. Pernambuco: Iphan Pernambuco, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens: estudos das performances afro-ameríndias.** Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, F. Ivaldo Marciano. **Maracatus-Nação: Ressignificando Velhas Histórias.** Recife: Bagaço, 2005.

LIMA, Viviane da Silva; AVILA, Janayna da Silva. Guerreiro Joana Gajuru: Resistência, Reconhecimento e Preservação da Memória Através da Fotografia. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE*, 20, 2018, Juazeiro (BA). **Anais [...]** São Paulo: Intercom, 2018, p. 1-15.

Mariinha Da Ló. **Doc Pastoril Mariinha da Ló - Historias e Memórias do Nosso Patrimônio.** YouTube, 3 de mai. de 2023. 5min46s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JfbYycYZ6vo>>. Acesso em 6 de outubro de 2024.

Marta Moura. **Documentário Joana Gajuru: de guerreira a rainha.** YouTube, 21 de outubro de 2019. 19min58s. Disponível em: <[Documentário Joana Gajuru: de guerreira a rainha](#)>. Acesso em 6 de outubro de 2024.

MEYSON. M. A Música em Curra – temperos sobre Medeia. *In: PEREIRA.C. Antes que a margem vire beira.* Suzano: Ilustra, 2015. cap. 5, p.74.

MORONI, Benedito de Godoy. **Carnaval – Origem, evolução e Presidente Epitácio.** São Paulo: Do Autor. 2011.

MOTTA Lima, Tatiana. **Palavras Praticadas – o percurso artístico de jerzy Grotowski, 1959 – 1974.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOURA, Adriano Carlos. Maracatu Rural: Uma Representação Da Cultura Popular Pernambucana?. **Acta Semiotica et Linguistica**. Paraíba, v. 23 n. 2, p. 77-98, dez. 2018. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/43754> Acesso em 18, set. 2024.

MOURA Marcondes de, Carlos Eugenio. **O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo**. Belém: Secult, 1997.

MONTEIRO, G. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **Art Research Journal**, Brasil, V. 3, n. 1, p. 37-49, jan. / jun.2016.

MIGUEL RUBIO: inventar el teatro Cátedra Ingmar Bergman UNAM.. YouTube, 19 de abr. de 2019. 2horas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gWYnL5cZlq4> >. Acesso em 6 de novembro de 2024.

NOVA, Leo Villa. **Guerreiros**. [s.d.]. Fotografia. Disponível em <https://www.leovillanova.net/folclore-de-alagoas/>. Acesso em 02 maio. 2025.

O Poder do Mito. (Diretor: Joseph Campbell e Bill Moyers. Produtor: Joseph Campbell e Bill Moyers. Realizador: Bill Moyers. Roteirista: Joseph Campbell. Estados Unidos: LogOn, 1988. DVD vídeo volume 1 e 2. (354 min), som., color.

PAULA, Odair de; ANTONIO, Silvio. [Livreto]. *In*: CANTOS SAGRADOS: breve relato sobre a história do reinado de congos de Mogi das Cruzes. Mogi das Cruzes: EMAM: Estúdio Municipal de Áudio e Música, 2016. 8 CD. Vários Intérpretes. Acompanha livreto e 1 DVD.

Pedro Abib. **Divino Espírito Popular**. YouTube, 24 de ago. de 2016. **1h13min15s**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4q4eHzPpGOk&t=1043s> Acesso em 6 de outubro de 2024.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

PEREIRA, Cleiton. **Antes que a margem vire beira**. São Paulo: Ilustra. 2015.

PEREIRA, Cleiton. **Surpreender e ser surpreendido**. São Paulo: Cloe. 2025.

PRUDENCIO, Sandra Cerqueira Pereira. 2021. **As Denominações de Cachaça: Um Estudo Dialetoológico, Etnolinguístico e Semântico Cognitivo**. Tese (Doutorado em Língua e Cultura) – Universidade Federal Da Bahia Instituto De Letras.

PIAU, Kennedy; MURIEL, Bruna. **No caminho dos encantados: contaminações estéticas com a arte popular**. Londrina: Eduel, 2012.

República do Amanhã. **O papel transgressor da cultura da rua e da festa como meio de reencantar mundo**. YouTube, 2 de maio de 2022. 1h42min29s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QnMDIUqXU5k>.Acesso>. Acesso em: 10 de setembro de 2024.

SABINO, Thiago Miguel L.R. C. **O Teatro Para Além Do Teatro: Espiritualidade E Ritual Em Encenações De Jerzy Grotowski**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista-UNESP.

SCHECHNER, Richard. **Antropologia da performance**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance**. Sala Preta, São Paulo, v. 9, p. 333-365, maio. 2010.

SILVA, Juliana G. **Criar, Cantar e Dançar: reflexões etnográficas do Guerreiro – folgado alagoano**. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SILVA, Kleber Rodrigo L. **Da Dança Armorial Ao Corpo Motriz: em busca do corpo brincante**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

SILVA, Vanessa de O. **Um Ateliê Em Movimento Pela Escola: Possibilidades e Desafios**. 2024. Dissertação (Mestrado Pós-graduação Prof-Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

SILVA, George P. B. **Maracatu de Baque Solto: de brincadeira a patrimônio cultural**. Caderno Virtual de Turismo, v. 21, n.2, p. 113-126, jul. 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.18472/cvt.21n2.2021.1943>> Acesso em 24 ago. 2024.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbanda: uma história do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SIMAS, Luiz Antonio. **Coisas nossas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

Sobre Alagoas. **Doc Guereiros são Guerreiros**. YouTube, 2 de jul. de 2022, 4min9s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ualiz3XLTZE>>. Acesso em 19 de setembro de 2024.

SOUZA, Maria P. F; MELO Priscila F. C. **Compreendendo O Frevo: Evolução Histórica E Sua Importância Para O Carnaval Pernambucano**. Turismo & Hotelaria no contexto da experiência II,

TERRA, Filhos da. **Maracatu Rural – Dança dos Canaviais**. [s.d].Fotografia. Disponível em: <https://filhosdaterra.org/galeria-maracatu-rural-nazare-da-mata/>. Acesso em 23 de fev. 2025.

VARGAS, Maria Augusta M. Festas patrimônio: os ciclos junino e natalino de Sergipe. **Ateliê Geográfico**. Goiânia, v. 8, n. 2, p.252-273, ago. 2014. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/atelie>>. Acesso em 20 set. 2024.