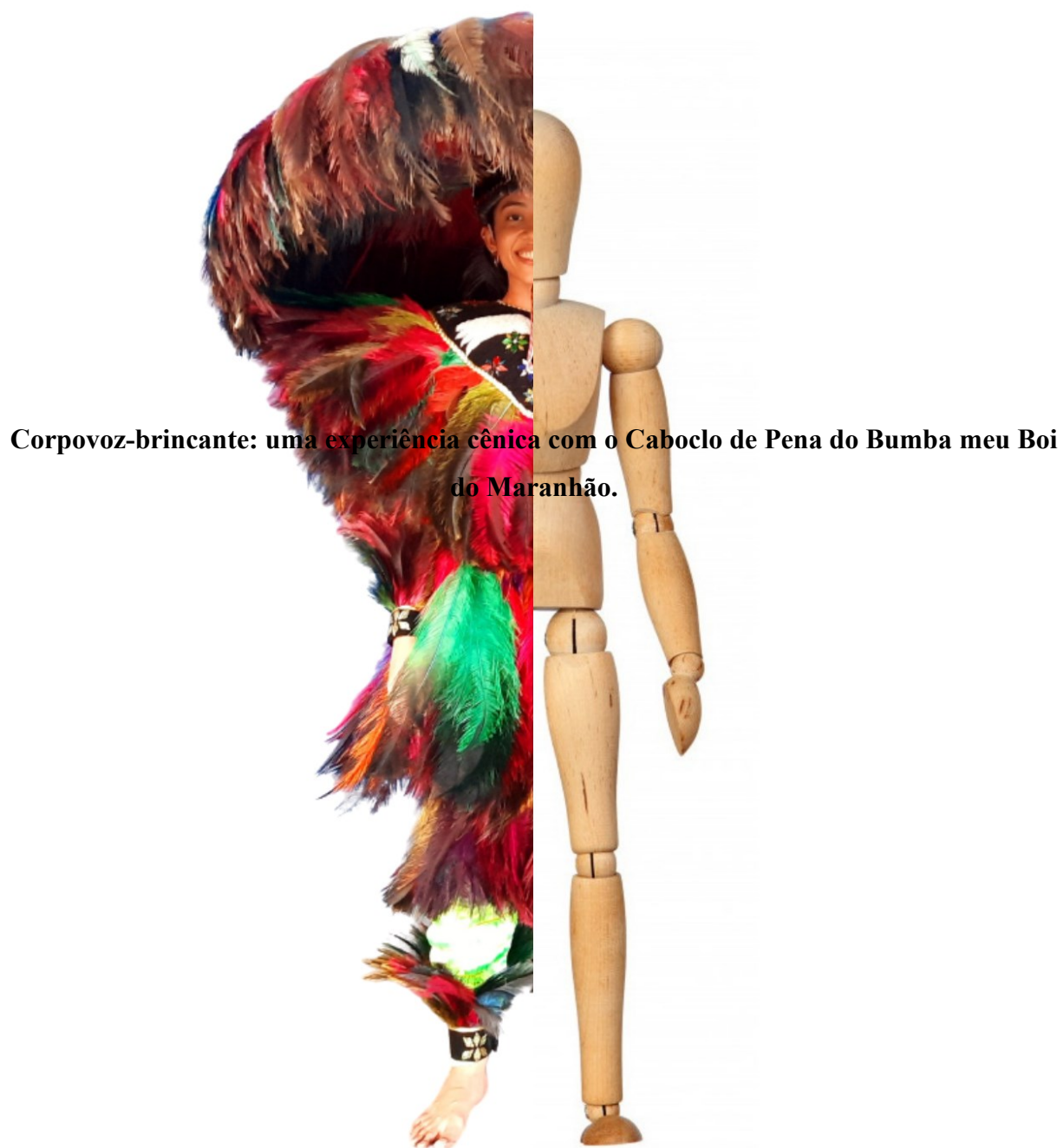


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS/MESTRADO



Corpovoz-brincante: uma experiência cênica com o Caboclo de Pena do Bumba meu Boi do Maranhão.

Uberlândia- MG

2021

Brenda Oliveira da Costa

Corpovoz-brincante: uma experiência cênica com o Caboclo de Pena do Bumba meu Boi do Maranhão.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do título de mestra em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Dirce Helena Benevides de Carvalho.

Uberlândia- MG

2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C837 Costa, Brenda Oliveira da, 1992-
2021 Corpovoz-brincante [recurso eletrônico] : uma
experiência cênica com o Caboclo de Pena do Bumba meu
Boi do Maranhão / Brenda Oliveira da Costa. - 2021.

Orientadora: Dirce Helena Benevides de Carvalho.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.367>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Carvalho, Dirce Helena Benevides de,
1959-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Produto Final de Mestrado				
Data:	25 de junho de 2021	Hora de início:	19h20m.	Hora de encerramento:	21h45m.
Matrícula do Discente:	11912ARC002				
Nome do Discente:	Brenda Oliveira da Costa				
Título do Trabalho:	Corpovoz-brincante: uma experiência cênica com o Caboclo de Pena do Bumba Meu Boi do Maranhão.				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Cena Contemporânea: Corpo-Voz e Pedagogias Teatrais na Contemporaneidade				

Reuniu-se virtualmente, através da plataforma Jitsi Meet, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Sulian Vieira Pacheco (UNB), Jarbas Siqueira Ramos (UFU), Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU), orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Dirce Helena Benevides de Carvalho, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Dirce Helena Benevides de Carvalho, Membro de Comissão**, em 25/06/2021, às 21:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jarbas Siqueira Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/06/2021, às 21:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sulian Vieira Pacheco, Usuário Externo**, em 02/07/2021, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2859697** e o código CRC **C93FB178**.

Referência: Processo nº 23117.040763/2021-14

SEI nº 2859697

Cuando sentiste el impulso y dijiste en tu casa que tenías que dedicarte al teatro, ¿pensaste acaso que un deseo tan grande podría ser satisfecho en forma tan repentina? ¿Es suficiente el mínimo esfuerzo para mantenerte contento? El deseo se convierte entonces en una cosa de nada, si una búsqueda de solamente cinco años puede ser suficiente para parodiarlo. No. Toda una vida no es bastante larga como para llegar a una meta, ya que sólo al final, un pequeño átomo de lo que tanto has deseado llegará a ti. Y gracias a ello, serás siempre joven, aún cuando entonces te encuentres cargado de años.

Edward Gordon Craig

Agradecimentos

A Deus, em primeiríssimo lugar, pois Ele quem me deu o dom da vida e que me proporcionou o encontro com todas as pessoas que me auxiliaram durante o processo desta pesquisa.

Agradeço aos meus pais Maria de Fatima e Erivaldo Plínio, por sempre me apoiarem e acreditarem no meu fazer teatral, e também ao meu irmão Erivaldo Junior, que sempre esteve ao meu lado dando apoio e força para continuar.

À minha orientadora prof.^a Dr.^a Dirce Helena por sua condução, apoio, amizade e sabedoria, sou imensamente feliz em ter tido essa grande mulher que és ao meu lado, durante todo este percurso, me apoiando, entendendo meus silêncios quando eu precisei e acreditando nesta pesquisa, levando-me a confiar ainda mais nela.

A Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão- FAPEMA, onde fui bolsista contemplada pelo Edital Nº 004- 2019, por todo o incentivo provido para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao professor prof. Dr. Narciso Telles, que sempre me incentivou a fazer o mestrado. Obrigada pela sua insistência, apoio e parcerias.

À minha amiga Hellen Souza, que dividiu comigo as aventuras de cursar um mestrado, tendo sido ela a responsável, através da sua disponibilidade, em matricular-me no programa de pós-graduação. Sem o seu auxílio eu não teria chegado até aqui.

Ao prof. Dr. Tácito Borralho, pelas contribuições para esta pesquisa, durante a defesa da qualificação.

Ao prof. Dr. Jarbas Siqueira, por todas as contribuições para esta pesquisa durante a qualificação e durante as disciplinas que cursei no primeiro ano do mestrado, 2019, que serviram de inspiração e local de experimentações.

À prof.^a Dr.^a Sulian Vieira, pela disponibilidade e interesse em contribuir com esta pesquisa.

Aos meus amigos, Suanny Gomes e Flávio Mouran pelo apoio, incentivo e registros em vídeo e fotos.

A todos os fotógrafos: Rayssa Serra, Bal Almeida, Nelson Magela, Paula Alcoforado, Ezequias Costa, Márcio Carvalho, Jamesson Jota, Leandro Paulo, Djalma Raposo e Centro Cultural Vale Maranhão por darem mais cor e brilho a esta pesquisa, com registros da energia que emana da manifestação popular do Bumba Boi do Maranhão.

A todas as manifestações populares do Bumba meu Boi, pois sem elas, especialmente as pertencentes ao sotaque da Ilha (matraca), esta pesquisa não existiria, pois o meu objeto de estudo, o Caboclo de Pena, também não existiria.

A todos os brincantes do Bumba Boi do Maranhão, por suas lutas, resistências e encantos compartilhados através da música e bailado, por suas histórias que são transmitidas de geração em geração.

A Zé Pereira, pelo interesse por minha pesquisa e apoio, sendo sempre muito prestativo e colaborador quanto aos meus pedidos de uso da Casa de Arte Barrica, bem como da indumentária do Caboclo de Pena.

À “tia” Joelma, que sempre solícita me auxiliou durante as minhas visitas/ensaios na Casa de Arte Barrica, seu cuidado em ajudar-me, principalmente, quanto à indumentária, foi essencial.

Ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, por possibilitar a todos os alunos espaços específicos para as práticas.

A todos aqueles que direta ou indiretamente me deram suporte emocional e pitacos, para melhor pensar e continuar meus trabalhos e registros. Não foi um período fácil para ninguém. Emoções a flor da pele, mas com o apoio de todos os citados e não-mencionados pude chegar ao fim de mais um ciclo. Muito obrigada.

RESUMO

OLIVEIRA, da Costa Brenda. **Corpovoz-brincante: uma experiência cênica com o Caboclo de Pena do Bumba meu Boi do Maranhão**. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes-IARTE. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2021.

Desenvolver uma pesquisa com o Bumba meu Boi do Maranhão, estudando especificamente as movimentações de uma figura cênica em especial, o Caboclo de Pena, para a elaboração da estruturação do corpovoz-brincante, termo cunhado nesta pesquisa, é um desafio singular que possibilita dar contribuições para atuantes das artes cênicas quanto as suas possibilidades de criações e práticas. No decorrer desta pesquisa analisamos brevemente o conceito de cultura e a história de lutas e resistências do Bumba-meu-Boi do Maranhão. Desenvolvemos um trabalho pautado na etnografia e autoetnografia por trazer no corpo da investigação relatos e histórias vivenciadas pela autora. A experiência é o que nos move enquanto seres humanos e artistas, por isso relatar as motivações e o despertar pela busca da unidade corpóreo-vocal é de suma importância para o desenvolvimento deste trabalho. Após o contato e explanação sobre o corpovoz-brincante e sua base de sustentação que é estabelecida no brincante, na brincadeira, e no brincar, apresentamos as práticas realizadas e os resultados desta pesquisa que se desenvolve a partir da prática e na prática do corpovoz-brincante. Além disso, os resultados apresentados em áudios e vídeos nesta dissertação demonstram as práticas estruturadas nesta pesquisa, de modo que com sua extensão possam contribuir ainda mais para a comunidade, de modo que sejam possíveis desdobramentos de pesquisas futuras, em continuidade, do trabalho para uma estruturação ainda mais didática e artística.

Palavras-chave: Bumba meu Boi, Maranhão, Caboclo de Pena, Corpovoz-brincante.

RESUMEN

OLIVEIRA, da Costa Brenda. **Cuerpovoz-juguetón: una experiencia escénica con el Caboclo de Pena del Bumba meu Boi de Maranhão**. Disertación (maestría). Instituto de Artes- IARTE. Universidad Federal de Uberlândia. Uberlândia. 2021.

Desarrollar una investigación con el *Bumba meu Boi* de Maranhão, estudiando específicamente las movimentaciones de una figura escénica en especial, el Caboclo de Pena, para la elaboración de la estructuración del cuerpovoz-juguetón (*corpovoz-brincante*), término acuñado en esta investigación, es un desafío singular que posibilita dar instrucciones para actantes de las artes escénicas cuanto a sus posibilidades de creaciones y prácticas. En la ruta de esta investigación hicimos análisis puntuales sobre el concepto de cultura y la historia de luchas y resistencias del *Bumba meu Boi* de Maranhão. Desarrollamos una obra basada en la etnografía y autoetnografía por traer en el cuerpo del texto de esta disertación relatos y historias vividas por la autora. La experiencia es lo que nos mueve, mientras seres humanos y artistas, por eso traer relatos de motivaciones y el despertar por la búsqueda de la unidad corpóreo-vocal es de gran valor para el desarrollo de este trabajo. Después del contacto y explicación sobre el cuerpovoz-juguetón y su base de apoyo que es establecida en el juguetón, en la broma y en el jugar que presentamos las prácticas hechas y los resultados de esta investigación que se desarrolla a partir de la práctica y en la práctica del cuerpovoz-juguetón. Además, los resultados presentados en audios y videos en esta disertación demuestran las prácticas estructuradas en este trabajo, de modo que con su extensión pueda contribuir aún más para la comunidad en general y los artistas de la escena de modo que sea posible desarrollos para investigaciones futuras, en continuación, del trabajo para una estructuración aún más didáctica y artística.

Palabras-clave: Bumba meu Boi, Maranhão, Caboclo de Pena, Cuerpovoz-juguetón.

Índice de Figuras

Figura 1- Espetáculo <i>Encantos Juninos</i> , 2017, Companhia Encantar. Indumentária utilizada na dança: “Divino Espírito Santo”. Fotografia: Jamesson Jota.....	30
Figura 2- Espetáculo <i>Encantos Juninos</i> , 2017, Companhia Encantar. Indumentária: Para todas as demais danças representadas no espetáculo (Coco, Boi. Fotografia: Jamesson Jota.....	30
Figura 3- Espetáculo <i>Maranhão de Festejos</i> , Estreado em Companhia Barrica. Indumentária: Divino Espírito Santo. Fotografia: Barrica.....	32
Figura 4- Espetáculo <i>Estrelas Amantes</i> , 2017, Companhia Barrica. Indumentária: para todas as danças representadas pela cia. (coco, Boi- todos os 5 sotaques-, dança portuguesa, quadrilha, cacuriá, etc.). Fotografia: Paula Alcoforado.....	32
Figura 5- Espetáculo <i>Maranhão de Festejos</i> , Estreado em Companhia Barrica. Indumentária: Releitura das Índias do Bumba meu Boi sotaque de zabumba. Fotografia: Barrica.....	32
Figura 6- Espetáculo 2018, Companhia Barrica. Indumentária: para todas as danças representadas pela cia. (coco, Boi- todos os 5 sotaques-, dança portuguesa, quadrilha cacuriá, etc.). Fotografia: Marcio Carvalho.....	32
Figura 7- Rajado. Boi de Santa Fé. Indumentária tradicional. Fotografia: acervo do Centro Cultural Vale Maranhão.....	36
Figura 8- Índia. Boi de Santa Fé. Indumentária tradicional. Fotografia: Centro Cultural Vale Maranhão.....	36
Figura 9- Índios. Boi de Santa Fé. Indumentária tradicional. Fotografia: Djalma Raposo.....	36
Figura 10- Cazumba. Boi de Santa Fé. Indumentária tradicional. Fotografia: Centro Cultural Vale Maranhão.....	37
Figura 11- Homem de Burrinha. Boi de Pindaré. Indumentária Tradicional. Fotografia: acervo do Boi de Pindaré.....	37
Figura 12- Meninos/rapazes/vaqueiros. Boi de Leonardo. Indumentária Tradicional. Fotografia: Nelson Magela.....	38
Figura 13- Tapuia. Boi de Leonardo. Indumentária Tradicional. Fotografia: Nelson Magela.....	38
Figura 14- Chapéus de fita. Bumba Boi do Rama Santa. Indumentária Tradicional. Fotografia: acervo do Bumba Boi do Rama Santa.....	39

Figura 15- Índia. Bumba Boi do Rama Santa. Indumentária Tradicional. Fotografia: acervo do Bumba Boi do Rama Santa.....	39
Figura 16- Chapéu de fita. Boi de Axixá. Indumentária Tradicional. Fotografia: Clica São João.....	40
Figura 17- Índia. Boi de Axixá. Indumentária Tradicional. Fotografia: Clica São João.....	40
Figura 18- Boi e Pai Francisco. Boi da Maioba. Indumentária Tradicional. Fotografia: Clica São João.....	41
Figura 19- Vaqueiro de fita. Boi da Maioba. Indumentária Tradicional. Fotografia: Boi da Maioba Oficial.....	41
Figura 20- Pai Francisco e Catirina. Boi da Maioba. Indumentária Tradicional. Fotografia: Leandro Paulo.....	41
Figura 21- Burrinha. Boi da Maioba. Indumentária Tradicional. Fotografia: acervo Boi da Maioba Oficial.....	41
Figura 22 e 23- Caboclo de Pena. Boi da Maioba. Indumentária Tradicional. Fotografia: Nelson Magela.....	43
Figura 24- Caboclo de Pena. Boi da Maioba. Indumentária Tradicional. Fotografia: Nelson Magela.....	43
Figura 25- Três B's: composição do corpovoz-brincante.....	52
Figura 26- Fluxo para a poética do corpóreo-vocal.....	58
Figura 27 e 28- Contação de histórias. Fotografia: Rayssa Serra. Acervo da autora.....	61
Figura 29- Dinâmica do corpovoz-brincante.....	64
Figura 30- Boi (miolo). Boi de Ribamar. Fotografia: Nelson Magela. Acervo: Clica São João.....	88
Figura 31- Boi (miolo). Bumba-meu-Boi Rosa de Saron. Fotografia e acervo: Centro Cultural Vale Maranhão.....	88
Figuras 32 a 40- Experimento da performance text/lamento I. Fotografia: Suanny Gomes. Acervo da autora.....	89- 91
Figuras 41 e 42- Experimento performance text/lamento II. Fotografia: Suanny Gomes. Acervo: autora.....	92
Figura 43- Caboclo de Pena/Brenda Oliveira I. Foto: Rayssa Serra. Acervo: autora.....	92

Figuras 44 a 46- Experimento performance text/lamento III. Foto: Suanny Gomes. Acervo: autora.....	93
Figuras 47 e 48- Caboclo de Pena/Brenda Oliveira II. Foto: Rayssa Serra. Acervo: autora.....	94
Figuras 49 e 50- Experimento performance text/lamento IV. Foto: Suanny Gomes. Acervo: autora.....	94
Figuras 51 a 53- Caboclo de Pena/Brenda Oliveira III. Foto: Rayssa Serra. Acervo: autora.....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

<i>Preparando o terreiro.....</i>	15
-----------------------------------	----

CAPÍTULO I - A cultura popular: uma história da vida real.

<i>Chegança.....</i>	22
----------------------	----

1.1 O reconhecimento das manifestações da cultura: saberes identitários.....	24
1.2 Bumba meu Boi: o folguedo.....	26
1.3 Brincando com o Bumba meu Boi do Maranhão.....	29
1.4 Caboclo de Pena: uma seleção natural para a experimentação.....	42

CAPÍTULO II- Corpovoz-brincante.

<i>Equiô.....</i>	49
-------------------	----

2.1 O surgimento do corpovoz-brincante.....	50
2.2 Brincante, Brincadeira, Brincar: estruturação do corpovoz-brincante.....	51
2.3 Múltiplas vozes: corpovoz-brincate.....	54
2.4 Corpovoz-brincante em: soltura-energia-dilatação.....	65

CAPÍTULO III- As experimentações do corpovoz-brincante com o Caboclo de Pena: materialidades corpóreo-vocais.

<i>Guarnicer.....</i>	72
-----------------------	----

3.1 O corpovoz-brincante e seus escritos cênicos.....	72
3.2 Trilhas da experiência do corpovoz-brincante com o Caboclo de Pena.....	74
3.3 Trilhas da experiência: performance text/lamento e texto.....	77
3.4 Trilhas da experiência: imagem e cena.....	91

<i>Despedida.....</i>	97
-----------------------	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
----------------------------------	----

REFERÊNCIAS.....	100
-------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Preparando o terreiro

Desde meus primeiros passos, a arte e cultura sempre foram alicerces na formação da minha identidade enquanto artista maranhense, enquanto brasileira. O teatro, com o seu mundo efêmero, lúdico, de entretenimento, mas também de denúncias e revelações, me prendeu desde a infância, sendo na adolescência o girar da chave, no despertar do meu encontro com a necessidade de viver, estudar e ser do teatro. Igualmente, sempre estive envolta em efervescências das danças brasileiras características do Maranhão, seja como espectadora ou como brincante do Bumba meu Boi, do Cacuriá, sendo estas umas das danças de maior expressividade do Maranhão.

Durante minhas andanças pelo mundo acadêmico, ousou dizer que quase me perco no deslumbre por direcionar meu olhar para aquilo que estava externo a mim, do meu fazer teatral, mas em uma experiência de mobilidade acadêmica no Centro Universitário de Teatro, da Universidade Nacional Autónoma do México, pude perceber-me constituída intrinsecamente de uma identidade apaixonadamente brasileira, de raízes maranhenses muito bem traçadas, o que me gerava um interesse investigativo que partia das práticas corpóreo-vocais, desde o ensino médio, onde participava do grupo Fazend'Arte, dirigido pelo prof. Ms. Inaldo Lisboa.

Sempre foi perceptível para mim a importância de apresentar-me em totalidade na matéria da presença do ator, o que sempre me acendeu o olhar para buscar estudos e participações em oficinas que estimulariam meu potencial de criação, a partir de treinamentos/práticas que não corroborassem com a falaciosa dicotomia do corpo e mente, ou mais explicitamente para esta pesquisa que desenvolvemos, a saber: corpovoz.

Assim, no México pude experienciar pela primeira vez um método de voz que estimula o ator/atriz a perceber e entender que existe uma unidade corpóreo-vocal que deve ser resgatada, reintegrada na atuação. Trabalhamos com o método Linklater, sob a instrução da Prof.^a Tania González, método ao qual desenvolvi durante a pesquisa do meu TCC, na Universidade Federal do Maranhão, sendo este estruturado a partir também dos ensinamentos de Jerzy Grotowski sobre o trabalho de corpo e voz.

A curiosidade em entender a necessidade por uma liberdade da voz, que é a grande busca a partir das práticas do Linklater, me fez perceber a importância de estarmos abertos a buscar a nossa liberdade na compreensão de se realizar um processo de criação cênica,

pensando em como o próprio corpo se percebe, inventa e reinventa através dos estímulos livres de entendimento da funcionalidade de todo seu corpo, que se faz desde as corporeidades em presenças invisíveis, como nas vocalidades, e até nas manifestações mais identificáveis, na materialidade do corpovoz.

Um corpo livre de tensões é aquele que se permite aceitar as verdades expostas pelo próprio corpo, que apresenta suas facetas através de práticas em sala de ensaio, sem psicologizações, para alcançar um ou outro estado físico emocional para a criação de uma figura cênica ou enredo dramático que parta da necessidade de potencializar o corpovoz em cena.

Nesta perspectiva comecei a perceber, junto à minha orientadora prof.^a Dr.^a Dirce Helena, em nossas práticas, que estruturar formas engessadas de treinamento ou assumir formas/fórmulas, métodos ou apenas indagações vagas de como treinar e desenvolver um artista, como verdades absolutas, nos quitam a importância de ir além, de ir respeitando as individualidades e os processos carregados de experiências singulares que cada ator/atriz adquiriu a partir dos seus trabalhos e formações, tendo em vista que para alcançar a totalidade corpóreo-vocal faz-se necessário ir à frente das instruções de uma boa dicção ou uma estruturação física ativa e forte, pois somente o autoconhecimento psicofísico do corpovoz, dos caminhos possíveis e dos seus limites de criação podem revelar ao público um verdadeiro artista.

Enquanto vivenciava e estudava métodos de voz como o da Kristin Linklater pelas análises do Thomas e do Guzmán; da Cicely Berry; o olhar atencioso de Grotowski para a voz dos atores e de modo especial Eugenio Barba, com seus laboratórios de pesquisa e formação de atores, percebia que todos, minuciosamente, aguçaram seus olhares para o desenvolvimento de práticas corpóreo-vocais, assim fazendo-me querer, ainda mais, pensar e escrever defendendo essa unidade do corpo e sua necessidade na composição formativa do ator.

A importância que vejo no processo formativo, fez com que nos últimos anos, a partir das diversas experiências que obtive na cena teatral, eu quisesse estar em alerta sobre os motivos pelos quais me permito fazer e refletir sobre o lugar do corpovoz-brincante- termo que surgiu durante o desenvolvimento desta pesquisa, que irei destacar no corpo desta dissertação, mas que em resumo, é um corpo que se presentifica nos processos criativos e na cena teatral de modo completo e livre, aberto às experiências unificadas a partir da estrutura corpóreo-vocal do ator/atriz, numa busca por respostas ou mais perguntas cênicas dentro de experimentações que busquem vocalidades enraizadas na completude do corpovoz.

Essa liberdade que buscava enquanto atriz, eu já havia obtido dentro das danças brasileiras, enquanto brincante da Companhia Barrica do Maranhão, lugar ao qual de modo profissional me aprofundei na pesquisa prática sobre as danças regionais do meu Estado, principalmente do Bumba meu Boi.

Dentro das danças brasileiras conseguimos perceber a atividade corporal dos brincantes de modo integral e espontâneo. No Bumba meu Boi do Maranhão esse preparo, entrega, cuidado dos brincantes para com as brincadeiras, com o movimento cultural se dá dentro de uma completude de vida e de ensinamentos passados corpóreo-vocalmente, ou seja, transmitidos de um corpo maduro que faz em tempo real, para o corpo que aprende fazendo, brincando, se arriscando, oferecendo as suas particularidades de vida e experiências para compor as movimentações dancísticas já existentes e transmitidas no calor do ato e das tentativas de execução.

Com isso, comecei a perceber a liberdade do meu corpo brincante e principalmente dos demais corpos que compõem os grupos tradicionais da Ilha de São Luís- MA.

Ao observar essa dinâmica de criação, onde a resposta do corpo é instintiva, expressiva e livre, foi possível traçar elos entre essa dinâmica de criação cultural, transpondo-a para as salas de ensaio, nos fazendo perceber a similaridade nesse processo criativo cênico com o processo do ator/atriz.

Em uma observação mais profunda sobre as movimentações do Caboclo de Pena, figura cênica e popular da cultura do Bumba meu Boi do Maranhão, conseguimos perceber que para ocorrer as possibilidades de movimentações que se configuram em saltos, giros, trupiadas, entre outros, dessa figura cênica, existe uma grande importância de autoconhecimento daquele que executa os movimentos, o portador do corpovoz-brincante.

Assim que me percebi neste lugar como atriz e brincante, que sempre teve os olhos saltados e encantados por esta figura cênica, me levaram a crer na importância de ressaltar as potencialidades que compõem as movimentações desta figura e trabalhar com ele em conjunção com criações e estruturações de vocalidades. Este despertar ocorreu com o auxílio da minha orientadora que durante a estruturação do projeto desta dissertação me fez revisitar a minha própria história e assim me ajudou a voltar meu olhar para esse encantamento com essa figura cênica do Bumba Boi, ao ponto de querer levar atores e atrizes a perceberem a importância de

estarem atentos aquilo que está próximo a nós e tomarmos como caminhos para uma boa prática, para liberação do corpovoz-brincante.

A movimentação desse corpovoz-brincante, pode possibilitar através do autoconhecimento e liberação de suas tensões, uma composição livre e mais orgânica.

É partindo da matriz estrutural dessa figura cênica do Bumba meu Boi, que esta pesquisa se desenvolve buscando uma abordagem de ressignificação a partir do corpovoz-brincante às questões da cena teatral. Para tanto, farei uso dos seus elementos que caracterizam suas movimentações dancísticas, sendo estes, resultados de muita prática e resistência física, mas acima de tudo, do conhecimento do próprio corpo e das possibilidades de movimentações que o mesmo propõe, permitindo-nos pensar e viabilizar uma construção-desconstrução-reconfiguração desse movimento em um viés da movimentação sonora que se estabelece a partir de sua matriz cultural em contato com variadas práticas corpóreo-vocais.

Trazemos como objetivo a investigação e conjunção desses elementos do Caboclo de Pena, que podem ser muito utilizadas nos processos de treinamento e criação atoral com a estrutura corpórea praticada e explorada por brincantes do Bumba meu Boi, ao ponto de propor não somente a pesquisadora e orientadora, mas também a qualquer artista interessado, experiências de preparação e práticas de criação a partir do estudo em desenvolvimento, verificando as possibilidades de desdobramentos na cena teatral contemporânea.

A presente pesquisa busca investigar as possibilidades do corpovoz-brincante como prática criativa para a construção cênica de um corpovoz sem fragmentações, tendo o objeto a ser estudado, localizado no lugar da prática. Será desenvolvido um trabalho que é enraizado e crescente, alicerçado na experiência, pois é ela a responsável pelas indagações e inquietações sobre o fazer teatral.

É partindo do pressuposto de afetação pela experiência, que acreditamos e defendemos essa pesquisa que busca explorar e desenvolver o corpovoz-brincante, imbuído de experiências adquiridas através da cultura maranhense, que certamente, irão sinalizar caminhos para encontrar o corpovoz-brincante em sua dinâmica mais plena de criação, proporcionando a utilização do material desta pesquisa por corpos abertos para novas possibilidades.

Portanto, buscamos inicialmente uma abordagem metodológica dentro da autoetnografia, como nos aponta Fortin (2009), destacando experiências pessoais e afirmando uma narrativa a partir do sensível, exigindo um contato direto da orientadora com a

pesquisadora, sendo ela uma das principais responsáveis na construção e elaboração dos dados, sendo a criadora/criação deste trabalho, gerindo pulsações para um processo de criação atoral.

No entanto, com o momento em que estamos vivendo de pandemia, por conta da COVID-19, alguns aspectos desse mergulho na prática e investigação tiveram que ceder a um lugar de resgate de experiências realizadas anteriormente para que, aí sim, fosse possível a sistematização de uma prática já realizada, mas o entendimento de práticas corpóreo-vocais ainda permanecesse vivo dentro deste trabalho.

A etnografia tampouco fica de fora, ela também sustenta esta pesquisa, pois “em antropologia ou, em qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é etnografia” Geertz (2008), a experiência do fazer está posta em cada escrito deste trabalho, tendo em vista que minha função além de observar e descrever, faz e é parte da vivência. Aí está inscrita a relevância autoetnográfica, dentro das metodologias adotadas para esta dissertação.

No primeiro capítulo discorro sobre o que é cultura, e reconheço que dentro da antropologia social conseguimos encontrar estudos que abraçam, de modo mais preciso, investigações sobre cultura. Por isso, ressalvo que não somos sociólogas, somos apenas artistas garimpeiras pelo conhecimento de sua própria cultura. Apresentamos a partir de quando o conceito de cultura veio sendo estudado na história e o que caracteriza a cultura do povo brasileiro no diálogo com autores dos quais encontro pontos de concordâncias sobre o tema.

Desenvolvo uma escrita sobre expressões culturais, especificamente o Bumba meu Boi do Maranhão, que são experiências transmitidas tradicionalmente de geração em geração e que constituem a cultura de um povo.

Nadando contra a corrente da negatividade na qual vivemos em pleno século XXI sobre o termo tradicional, percebemos em grande dimensão a importância de reafirmar a necessidade de entendimento do que é tradicional, do que vem a ser tradição, entendendo que sim, a tradicionalidade é benéfica à cultura, ela é necessária e é por conta dela que temos e somos cultura.

Portanto, este folguedo¹ representa uma das maiores manifestações populares do Maranhão, é uma brincadeira muito tradicional do nosso Estado. Neste capítulo, também

¹ “toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo”. (GARCIA apud BORRALHO, 2020, p. 16).

desenvolvo uma perspectiva dentro das minhas vivências a partir desta expressão cultural, onde entrego para o leitor suas principais características dentre os Sotaques do Bumba meu Boi existentes em seu enredo dramaturgico para desenvolver esta pesquisa do corpovoz-brincante, revelando suas características dancísticas, de indumentária, intensidade e individualidade que estrutura quem representa essa figura cênica durante a brincadeira.

No segundo capítulo, apresentamos de modo mais objetivo o corpovoz-brincante destacando a criação do termo e como ele se estrutura em diálogos com autores que respaldam o entendimento do fazer teatral sustentado pela unidade corpóreo-vocal de cada ator/atriz. Barba; Savarese (1995), Guzmán (2011), Grotowski (1981), entre outros.

Destacamos a necessidade de unidade entre os movimentos, o intelecto e a emoção para a gestação deste corpovoz-brincante, por isso vamos a fonte com Barroso (2013) que é o autor que cunha o termo ator brincante e a partir dele conseguimos transpor um pouco para que você leitor compreenda esse corpovoz-brincante que se estrutura a partir do encontro do *brincante*, com a *brincadeira* e com o *brincar*, tríade que também discorremos neste capítulo e que sustenta o corpovoz-brincante. Um corpo que precisa estar sensível e para relatar essa importância da dimensão sensível estabeleço um diálogo com Aleixo (2011).

Apresentamos assim, neste capítulo as múltiplas vozes do corpovoz-brincante, esse corpo em vida, um corpo do ator que precisa ser voz e não apenas um instrumento de execução automática de sonoridades. Trazemos a poética do corpovoz-brincante, que é dada a partir dos caminhos a serem percorridos pelo ator/atriz, ao qual discorremos neste momento sob a perspectiva da dinâmica de avanço e formação da liberdade do corpo vocal, da sua presença energética e, por fim, a prática do corpovoz- brincante.

No terceiro capítulo, desenvolvemos uma escrita dentro das experimentações do corpovoz-brincante. Apresentando em vídeos e áudios os experimentos realizados para esta pesquisa. Um trabalho de remanejo das movimentações, de comportamentos restaurados, termo cunhado por Schechner (2012) e que dialoga com esta pesquisa, com pontos específicos no uso das movimentações desta figura do Bumba meu Boi e de construção e movimentação corpóreo-vocal, na criação de dinâmicas das quais denominamos de *performance text/lamentos*, quando ainda não havia um texto estruturado e também com o uso de pequenos fragmentos de textos de William Shakespeare, Eurípedes e um autoral, elaborado a partir das práticas.

Dialogamos com autores que desenvolveram e desenvolvem um trabalho corpóreo-vocal, tais como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Thomas Holesgrove em sua observação ao Método Linklater de voz, sendo pessoas do teatro que trabalhavam e trabalham para entender a potência do ator em sua entrega e presença física. Trago as dificuldades encontradas e as tentativas de soluções no experimento desse corpovoz-brincante.

CAPÍTULO I – A cultura popular²: uma história da vida real

*Chegança*³

O saber deve ser como um rio, cujas águas doces, grossas, copiosas, transbordem do indivíduo, e se espraíem, estancando a sede dos outros. Sem um fim social, o saber será a maior das futilidades. - Gilberto Freyre.

Neste capítulo traçamos uma perspectiva mais específica em uma conversa com você leitor, e com autores que dentro dessa ciência conseguem aproximar-nos do nosso entendimento sobre o conceito de cultura, onde potencializam este nosso olhar acerca do saber cultural.

É de grande relevância perceber que a história da busca pelo encontro com a cultura, com a realidade da natureza de um povo, se deu pelo deslumbramento de se conseguir traçar um eixo, ao qual fosse possível manter viva as manifestações que correm o risco de seu desaparecimento. Neste momento, estabeleceu-se o interesse e apropriação de tudo aquilo que representa os costumes, superstições, ou seja, as práticas culturais de um povo.

A partir século XIX estudar sistematicamente a cultura, ganhou mais espaço no ambiente científico. Para entendermos o que é cultura popular, iniciamos com o significado da palavra cultura, que vem do latim colere, e significa cultivar. Ela é o conjunto de trabalho, experiências e convivências. Sendo a cultura um complexo que inclui conhecimento, moral, arte, costumes, hábitos individuais e/ou construídos a partir do convívio familiar e social.

Falar sobre cultura pode parecer algo comum, rotineiro. Em nosso ambiente artístico é quase um clichê. No entanto, para falar do Bumba meu Boi se torna inevitável entendermos os princípios que nos levaram a definição de cultura, pois é a partir deles que se torna possível o entendimento dessa manifestação popular como tal.

Seguindo o antropólogo Santos (1987, p. 10), em seu estudo sobre cultura, constatamos que cada cultura tem a sua história particular e características bem diferentes. Os processos de descobrimento e colonização também apresentam particularidades nas suas construções culturais, que são selecionadas pelo povo.

² Nesta pesquisa trago estas duas palavras sob a perspectiva de entendimento que cultura popular é a manifestação de tudo aquilo que é pelo povo e para o povo, que carrega em suas raízes características cruzadas de indígenas, negros e brancos.

³ A chegança, terminologia criada pela autora do texto inspirada na Chegada do Bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão. A chegada é a toada cantada como anúncio da brincadeira no terreiro (local da apresentação).

Compreender que há uma diversidade cultural interna no nosso país desmistifica a tentativa de divisão da nossa cultura, buscando eliminar preconceitos e perseguições a determinadas formas de expressões culturais. Mas jamais devemos esquecer dos princípios da beleza que enriquecem e que dão legitimidade à cultura a ser apresentada.

Ainda com Santos (1987, p. 20), entendemos e nos familiarizamos com a sua ideia de que “as culturas humanas são dinâmicas”, ou seja, elas estão diretamente relacionadas às mudanças e comportamentos sociais. É exatamente isso que mantém a cultura brasileira viva e atual, por exemplo, por adaptar-se a cada nova geração.

É comum que na América Latina as discussões sobre cultura se refiram a uma história de contribuições culturais de múltipla origem, as quais tem por polo de integração os processos que são dominantes no mundo ocidental no que concerne à produção econômica, à organização da sociedade, à estrutura da família, ao direito e às ideias, concepções e modos de conhecimento. (SANTOS, 1987, p. 28)

Estruturas essas que vem sendo conservadas e que demonstram a sua eficácia numa construção social e cultural, pois estão diretamente ligadas aos processos de transformação pelos quais passam as sociedades.

Quando pensamos em culturas populares, logo nos identificamos com a noção de que elas são expressões que integram, interagem e se apresentam a partir de um povo, no nosso caso o povo brasileiro. É aquela manifestação cultural que se encontra mais próxima de cada um de nós, é aquela que está próxima de você leitor e que assim como os exemplos de expressões culturais populares do Maranhão, onde nasci e ainda resido, você também conseguirá sublinhar destaques culturais que representam de modo mais intimista, a realidade da história de onde vive.

A cultura, nada mais é que: manifestações que perpassam por influências negras, indígenas, europeias, entre outras, dependendo de qual região estamos localizados no Brasil. Pensar nessa mistura de etnias, apenas nos coloca frente a nossa identidade brasileira.

Gilberto Freyre em seu trabalho intitulado Vida Social no Brasil nos Meados do Século XIX (2009), nos apresenta de modo muito singular e objetivo essa estruturação cultural da qual é reflexo do que é a identidade brasileira apresentando, pois, a mestiçagem como pontes “entre etnias e pontes entre culturas. Pontes que tornaram possíveis novas expressões inter-raciais e

vantajosas – para um sistema nacional, quer de convivência, quer de cultura – combinações interculturais.” (FREIRE, 2009, p.42).

Para entendermos melhor a nossa própria cultura, cultura brasileira, é de suma importância conhecermos a nossa história. Buscar por registros documentais de jornais, fotografias, relatos dos mais velhos, valorizando a oralidade, com isso teremos maior precisão no entendimento sobre o nosso passado, o legado que foi deixado e que veio sendo estruturado, transformando-nos culturalmente no que somos enquanto nação.

Assim, mergulhamos no que é tradicional/tradição para potencializar este trabalho de criação/composição corpóreo-vocal para a cena, desenvolvendo o que pode ser possível para o entendimento do corpovoz-brincante, um grande potencializador de escritas.

1.1 O reconhecimento das manifestações da cultura: saberes identitários.

Quando entendemos a dinâmica das nossas raízes culturais, que se realizam entre o índio, o negro e o branco, começamos a perceber que a nossa cultura está dotada de particularidades que constroem um saber, que tem como ponto de partida, o que já foi vivido, experienciado, entre lutas, resistências, mas também de querer e consentimentos.

Neste momento conseguimos identificar a sabedoria expressa dentro da história de um povo, nordestino, maranhense e genuinamente brasileiro, que dentro de suas lutas e narrativas sobrevive até os dias de hoje e perpetua sua existência, mesmo quando não mais de forma presencial em ritos ou bailados. A memória também é cultura, ela é existência.

Como já percorrido no início desta narrativa sobre cultura, ela vem sendo um conjunto de costumes individuais e compartilhados socialmente, um compilado dos traços de nossa herança indígena, africana, mas também portuguesa, por juntos constituírem o povo brasileiro, um povo mestiço e soberano em suas multiplicidades.

A formação cultural vem sendo transmitida tradicionalmente dentro do berço familiar, mas também vivente em sociedade. Neste ponto, existe uma força no saber que é transmitido a partir das experiências entre os povos. Um saber que tradicionalmente se perpetua.

[...] a experiência é o que me acontece e o que, ao me acontecer, me forma ou me transforma, me constitui, me faz como sou, marca a minha maneira de ser, configura minha pessoa e minha personalidade. (LARROSA, 2016, p. 48)

É a partir da experiência que encontramos respostas e conseguimos garimpar e reconhecer nossa cultura brasileira. É partindo do conhecimento dos costumes e vivências dos nossos antepassados que conseguimos reconhecer e identificar os modos que experienciamos nossa cultura, ao molde de como ela veio tradicionalmente sendo estruturada, essas experiências são grandes produtoras do saber.

Junto das manifestações culturais é possível entendermos muito da nossa história de lutas e de buscas por nosso lugar. Um saber que é passado na oralidade, onde o corpo se expressa tanto na palavra falada, quanto nas palavras figuradas que nossos corpos tendem a escrever diariamente e que revelam muito de nós, escrevem as linhas da nossa história.

Atualmente, o lugar do grande saber está conectado diretamente e principalmente no Brasil à universidade, porém o saber da história relatada pelos mais velhos, como já havíamos dito, percebendo o que é transmitido a partir dos gestos, ações é de suma importância para que entendamos a nossa formação cultural.

No desespero de se valorar a cultura popular como um todo, podemos cair no erro de catalogá-la apenas como uma peça de museu, que só tem valor se transpassada aos moldes acadêmicos da ciência universitária, quitando a sua liberdade e saber natural que é inerente a ela, não buscando nos relatos de vida/experiência o que a tradição vem escrevendo na história, caminhando deste modo, contra a necessidade de buscar a verdade disposta na simplicidade daqueles que fizeram e fazem a história cultural acontecer.

[...] uma imagem constante de uma natureza humana constante, independente do tempo, lugar, circunstância, de estudos e profissões, modas passageiras e opiniões temporárias, pode ser uma ilusão, que o que o homem é pode estar tão envolvido com onde ele está, quem ele é e no que ele acredita, que é inseparável deles. É precisamente o levar em conta tal possibilidade que deu margem ao surgimento do conceito de cultura e ao declínio da perspectiva uniforme do homem. (GEERTZ, 2008, p. 26)

A partir deste apontamento de Geertz, é bom que entendamos que a cultura e a variabilidade cultural não devem ser levadas em conta como uma concepção caprichosa e preconceituosa. A humanidade é muito variável na sua essência e expressões. Tentar buscar o nivelamento do conhecimento cultural pode ser um risco na construção do saber.

Christopher Dawson (2016), em seu livro Criação do Ocidente, nos aponta algo interessante quanto a percepção do saber e sua construção, pois nos esclarece que o esquema de organização das disciplinas especializadas, fragmenta a possibilidade de construção de um conhecimento mais sólido, melhor composto.

Para entendermos a nossa cultura e darmos valor a construção do nosso saber a partir das manifestações culturais, é necessário que saibamos que nada surge a partir de uma via unitária, mas sim de um complexo de contextualizações e por isso a importância de conhecermo-nos historicamente para, aí sim, tentarmos traçar a particularidade de uma manifestação específica.

1.2 Bumba meu Boi: o folguedo

Desde muitos anos, em civilizações antigas a figura do Boi cumpre papéis representativos de poder, força e sacrifício. Desde a era medieval ele vem construindo e reconstruindo simbologias entre gregos e romanos, na Índia, na África e entre muitas outras nações.

O culto ao boi pode ser identificado de duas formas com dissemelhanças muito sutis: culto ao animal vivo, objeto de adoração, considerado a própria divindade, ainda que por meio de incorporação; e culto ao animal metaforicamente associado às divindades, que, simbolizando o deus, é sacrificado numa espécie de teofagia ritual - comunhão sagrada com o deus que transfere sua força e poder àqueles que participam do rito. (IPHAN, 2011, p. 14)

No entanto, com o passar dos anos esse aspecto de divindade do Boi- num sentido de algo que está distante do homem-, veio tomando forma ainda mais festiva e celebrativa, sem perder o seu caráter ritualístico/religioso, justamente pelo fato da festividade fazer parte dessas manifestações.

O Bumba meu Boi, esse folguedo, pode também ser chamado de Bumba Boi, Bumba ou simplesmente Boi. É uma expressão popular presente em vários Estados brasileiros, porém tendo maior dimensão e força no Maranhão e região Norte do Brasil.

Os primeiros registros históricos desta ‘brincadeira’⁴ são de matérias de jornais, datadas em meados do século XIX, tendo o Maranhão como o primeiro anunciador destas boaidas⁵. Em seqüência cronológica, o Bumba-meu-boi tem seu primeiro registro publicado em pequena nota no jornal ‘Farol Maranhense’, no Maranhão, em 1829; seguido do jornal ‘O Carapuceiro’, em Pernambuco, no ano de 1840; dos periódicos “A Voz Paraense” e ‘O Velho Brado do Amazonas’, no Pará, em 1850; e dos livros “*Reise durch Nord-Brasilien im jahre 1859*”, do alemão Robert Avé-Lallemant, e “Águas passadas”, de José Boiteaux, com relatos de bumba-meu-boi em Manaus, em 1859 e Santa Catarina, em 1871, respectivamente. (IPHAN, 2011, p.18)

⁴ Modo como é chamada a manifestação popular do Bumba meu Boi.

⁵ Grupos de Bumba meu Boi.

Mas é importante ressaltar que esses registros foram feitos a partir, como cita Borralho (2006), de uma necessidade e interesse erudito pela cultura popular, ou seja, uma possibilidade de inserir um novo modo de transmissão desta brincadeira, tendo em vista que não houve alteração de relato sobre a mesma, em comparação com a transmissão natural primária que vinha sendo feita e que até hoje se mantém, por meio da oralidade.

No auto do Bumba meu Boi, ou como bem sinaliza Borralho (2020), na “matança, comédia ou palhaçada, de acordo com os sotaques e com as regiões”, é onde ocorre a encenação durante a brincadeira, que se caracteriza sob uma “forma circular [...] na qual atores (brincantes) atuam e se divertem concomitantemente” (BORRALHO (2020, p. 39).

Nesta encenação é contada a história que gira em torno da morte do boi, trazendo a mãe Catirina, mulher grávida e esposa de um empregado da fazenda, o Pai Francisco, que deseja comer a língua do boi, do boi Mimoso, o boi mais amado do Patrão, dono da fazenda. Pai Francisco realiza o assassinato do boi para satisfazer o desejo de sua esposa. Porém, o patrão descobre o feito e manda seus capatazes e índios, conhecedores da mata, irem atrás do Pai Francisco para puni-lo, é aí então que para não pagar o preço da morte do boi com seu próprio sangue, pai Francisco ou Chico, pede ajuda aos seres espirituais da floresta, padres e pajés, e faz uma promessa a São João, pedindo que ele o ajude a trazer vida ao Boi e livrá-lo da morte. O Santo concede o pedido e por milagre o Boi ressuscita, assim uma festa na fazenda é realizada e o pai Francisco é perdoado pelo patrão.

Esta é uma das versões do Boi, pois a depender da localidade algumas particularidades são inseridas na narrativa. Essa é uma versão que conhecemos pela vivência como brincantes do Bumba meu Boi e que nos remete aos tempos de criança.

O Bumba meu Boi é dotado de riqueza cultural decorrente da junção de elementos característicos do índio, do negro e do branco. Uma característica que apenas reafirma a identidade brasileira que parte da miscigenação das raças.

Essa manifestação popular nos remete a uma história de resistência, que por volta dos anos 1890 a 1920, os brincantes, por muitas vezes eram impedidos de realizarem suas brincadeiras nas ruas. Parte da população maranhense, com maior valor econômico, via nessa brincadeira e em seus brincantes um símbolo de desordem e atentado aos “bons costumes”.

Essa perseguição oriunda da separação econômica, tendo em vista que a força do Bumba meu Boi teve sua origem no interior do Estado, reafirmava os “conceitos de centro e periferia” e assim se estabelecia a ideia do que era bem-vindo ou não para a elite e o que era de

cunho popular⁶. Em reportagens da época, conseguimos observar bem a visão elitizada acerca dessa manifestação:

Percorreu este ano, as principais ruas da capital, naquela algazarra infernal, que faz as delícias da garotagem (sic), o boi, o bumba-meu-boi escandalizando a nossa civilização e perturbando o sossego público, há tempos essa brincadeira foi relegada para os pontos afastados da urbe, mas agora o boi investiu contra a cidade e veio a praça João Lisboa, nosso principal salão público. (Jornal *A Tarde*, 30 jun.1915, p.1. apud SILVA; MORENO; MONTEIRO. 2010, p. 2)

A delimitação espacial era e ainda é um indicativo de poder social em São Luís do Maranhão, porém o Centro Histórico, que antes pertencia, no ideário da elite ao seu próprio ambiente social ludovicense, hoje é acentuado justamente pelo batuque de matracas e pandeirões do Bumba meu Boi e dos tambores das rodas de tambor de crioula e de mina, ambas manifestações da cultura maranhense, que resistiram e resistem até os dias de hoje.

Assim, na década de 1960 houve um convite, “do então governador José Sarney”, para que ocorresse uma “apresentação de um grupo de Bumba-meu-Boi do sotaque de Zabumba no Palácio dos Leões” Cerqueira (2016, p. 85). Com o passar dos anos após a discriminação veio o reconhecimento, ocorrido a partir de 1975, por meio de uma política cultural elaborada pelo Estado, para valorização dos folguedos, durante a gestão de Domingos Vieira Filho frente à Fundação Cultural do Maranhão.

Essa valorização que vem se estruturando cada vez mais, teve um grande passo firmado no dia 30 de agosto de 2011, onde o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural aprovou, o Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão como Patrimônio Cultural do Brasil, viabilizando um aumento de editais e incentivos para que as brincadeiras fossem às ruas durante o período junino.

Essa luta pela existência nos possibilita perceber durante a história picos de acolhimento e rechaço de uma manifestação instituída no Brasil, sendo esta genuinamente brasileira. É sempre importante fazermos o resgate de sua história para nos impulsionarmos cada vez mais a transmitir esse folguedo.

⁶ Aqui pelo contexto o termo “popular” trazia em si um discurso discriminatório em relação às manifestações do Bumba meu Boi.

A união entre os brincantes, em uma luta de resistência, precisou acontecer por quase um século para a brincadeira ser o que é hoje, tendo recebido, São Luís do Maranhão, o título de Capital Nacional do Bumba meu Boi⁷, no dia 05 de julho de 2019, uma história que resiste para poder existir, e é passada de geração em geração no seio das famílias, principalmente daquelas em que todos os membros, familiares integram diretamente as comunidades (os bairros) das brincadeiras tradicionais.

E no dia 11 de dezembro do ano de 2019, o Bumba meu Boi recebeu o grandioso título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade⁸, símbolo e resultado das lutas dos brincantes que tiveram suas vidas colocadas em risco para que a brincadeira continuasse, pois para isso pessoas se doaram a essa expressão da cultura popular, para mantê-la viva e para apresentar ao mundo a beleza e o vigor de um povo.

1.3 Brincando com o Bumba meu Boi do Maranhão.

O Bumba meu Boi faz parte da minha vida, enquanto maranhense, desde muito nova, quando frequentava os arraiais de São Luís no período junino, e também em brincadeiras durante o período escolar e adentrou um pouco na vida da prof.^a Dr.^a Dirce Helena, com quem sempre compartilhei meus anseios e propostas. Ele sempre esteve presente na minha história desde quando eu o seguia sendo uma mutuca⁹ meio brincante, pois não participava diretamente dos Bois, mas estava nos arraiais, sempre me misturando no meio das brincadeiras e me envolvendo nos bailados.

Apenas em 2016, pude adentrar neste universo cultural, como uma brincante, em companhias mais jovens¹⁰, que fazem leituras e criações a partir dos enredos culturais do Maranhão, e trazem suas indumentárias ou criações inspiradas nos grandes batalhões¹¹ da Ilha de São Luís ou no artesanato local, sendo classificadas como grupos alternativos, referindo-se a “uma categoria criada pela Secretaria de Estado da Cultura para enquadrar, no Cadastro de

⁷ Reconhecimento que veio após a sanção da Lei nº 13.851 pelo presidente Jair Bolsonaro.

⁸ O título foi concedido durante a 14ª Reunião do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

⁹ Amante, acompanhante do Boi.

¹⁰ A terminologia jovem se refere às brincadeiras com menos de 40 anos de vida, sendo a Companhia Barrica do Maranhão a primeira manifestação popular do Maranhão a desenvolver e apresentar sua dança em um mix de sotaques e tipos de manifestações que se encontram tanto na capital do Estado do Maranhão, bem como no interior do Estado, tendo atualmente 35 anos de existência.

¹¹ Como são chamados os grupos de Bumba-meu-Boi.

Grupos Folclóricos da Secma, as manifestações culturais que não apresentam características dos grupos considerados tradicionais pelo órgão, mas que são inspirados no Bumba-meu-boi”. (IPHAN, 2011, p. 73).

A Companhia Encantar de Arte e Cultura foi a primeira a possibilitar a vivência dentro da cultura popular enquanto brincante, em 2016. Esta é autodenominada parafolclórica, segundo Carol Aragão. Em uma breve entrevista à autora, Carol, cantora e integrante da direção da companhia, afirma:

A vertente junina da Companhia Encantar de Arte e Cultura (que também tem trabalhos em outros segmentos), tem como propósito trazer para o formato de espetáculo, as vivências das manifestações populares, a partir de uma releitura dos grupos tradicionais. Por isso, nos reconhecemos como um grupo parafolclórico, voltado para o resgate das danças e ritmos de nossa terra, buscando inserir cada vez mais pessoas nesse contexto de identidade cultural, seja enquanto participantes ativos (dançarinos, músicos, produtores), ou passivos (público, nativos ou visitantes).¹²

Assim com uma indumentária única, criada a partir da releitura de grupos tradicionais, as misturas de ritmos se fazem presentes, nas estruturas dos espetáculos dessa companhia.

A seguir, fotos de dois momentos específicos do espetáculo de 2016, na foto a sua esquerda registro feito no momento da dança do Divino Espírito Santo e na foto a sua direita, na dança do coco:



Figura 1
Fonte: Companhia Encantar
Foto: Jamesson Jota.
Acervo da autora.



Figura 2
Fonte: Companhia Encantar
Foto: Jamesson Jota
Acervo da autora.

¹² Entrevista concedida à autora, por Ana Carolina Aragão (Carol Aragão), cantora e integrante da direção da Companhia Encantar de Arte e Cultura, em 10 de junho de 2020, realizada via aplicativo WhatsApp.

Neste grupo desenvolvi minhas habilidades enquanto brincante de danças maranhenses. Ela tem por característica a leitura das manifestações populares do Maranhão, onde trabalhávamos o Bumba Boi nos seus muitos sotaques: Matraca (Ilha), Zabumba, Pindaré e Orquestra, e danças como: Coco e quadrilha.

Em 2017, participei da seleção e entrei para a Companhia Barrica do Maranhão, onde venho aperfeiçoando mais meu olhar dentro da cultura do Maranhão. Esse grupo tem 35 (trinta e cinco) anos de história e experiências com a cultura, na singularidade das misturas das danças maranhenses. Porém o termo parafolclórico não é bem quisto pelo fundador, Zé Pereira, que em entrevista concedida a autora diz:

É uma palavra que chega para nós, à nível de culturas populares, Latino América, vamos dizer assim, brasileiras, maranhenses, que a partir dessa terminologia criaram uma distinção entre o que é classificado, o que é mapeado dentro dessa palavra para sintetizar um conhecimento existencial dessas manifestações e num determinado momento, quando se compreende, se percebe, se estuda, se verifica, se constata que esse movimento de cultura popular brasileira, regionalizadas, nordestinas[...] aqui, especialmente aqui, nessa nossa riqueza, nessa nossa mina de manifestações populares culturais atreladas a várias referências históricas, festivas, religiosas, sociais, artísticas, percebe-se que a terminologia, ela foi até se deteriorando, se colocando até como uso de uma palavra pejorativa.¹³

Diferentemente da classificação dada pela cantora e integrante da direção da Companhia Encantar, Carol Aragão, quando afirma ser um grupo parafolclórico, José Pereira, diretor e fundador da Companhia Barrica, em entrevista, se opõe a tal terminologia, afirmando os comprometimentos que decorrem das manifestações da cultura maranhense, além do Bumba meu Boi, destacando o fazer artístico-cultural do Barrica como uma brincadeira que carrega sua identidade genuinamente maranhense, preservando e exaltando a cultura maranhense em geral.

Dentro dessa perspectiva, observamos que a Companhia Barrica desenvolve um trabalho onde “o conjunto de criação dos trabalhos desenvolvidos tem como base e inspiração as formas artísticas da cultura popular maranhense” (PEREIRA, 2000, p. 125), ou seja, as reproduções e criações do grupo sofrem influências diretas da cultura tradicional, que como ressalta o fundador da companhia, não deixa de ser uma manifestação autêntica da cultura do Maranhão, pois a Companhia tem a sua história e seu pioneirismo dentro dos terreiros por onde apresenta seu bailado.

¹³ Entrevista concedida a autora por José Ribamar Pereira Godão (Zé Pereira), fundador e diretor da Companhia Barrica do Maranhão, em 09 de junho de 2020, realizada via ligação telefônica.



Figura 3
 Fonte: Companhia Barrica.
 Foto: Ezequias Costa.
 Acervo da autora.



Figura 4
 Fonte: Companhia Barrica
 Foto: Paula Alcoforado.
 Acervo da autora



Figura 5
 Fonte: Companhia Barrica.
 Foto: Ezequias Costa
 Acervo da autora.



Figura 6
 Fonte: Companhia Barrica
 Foto: Marcio Carvalho
 Acervo da autora.

Nesta companhia tenho a experiência dancística dentro dos sotaques do Bumba-meu-Boi (Matraca, Zabumba, Pindaré, Costa de mão e Orquestra), Cacuriá, Coco, Lelê- que também é conhecida como Péla Porco-, que “é uma dança de salão de origem europeia, provavelmente francesa, com traços ibéricos, presente nos municípios de Rosário (no povoado de São Simão) e Axixá desde o século XIX”¹⁴, e Divino, que é uma dança elaborada sob a inspiração do bailado das caixeiros durante a Festa do Divino Espírito Santo, que ocorre durante o mês de maio, no município de Alcântara- MA.

Foi nesta companhia onde comecei a buscar aperfeiçoar-me mais no contato com os grupos tradicionais de Boi e a perceber que minha admiração pelo Caboclo de Pena era maior do que qualquer outra figura cênica deste folguedo.

O Bumba meu Boi, dentre alguns autores e popularmente, é conhecido sob a divisão de cinco sotaques, como já puderam ver no corpo deste texto até aqui, ou seja, cinco estilos que contemplam características sonoras, dancísticas, de indumentárias e também a origem das brincadeiras e permanência das mesmas em determinados municípios do Estado do Maranhão, sendo estes os detalhes que acentuam essa divisão estilística dos sotaques.

As brincadeiras são conhecidas dentre os sotaques de Matraca ou Ilha, Orquestra, Baixada, Costa de Mão e Zabumba.

Embora a classificação em sotaques seja útil para o direcionamento de estudos e pesquisas e para a execução de ações dos poderes públicos estadual e municipal no campo da cultura popular relativas ao Bumba-meu-boi, uma incursão pelos municípios do Maranhão demonstra que essa categorização não abarca a diversidade dessa manifestação cultural popular maranhense. Nas diversas regiões do Estado encontram-se formas distintas de expressão do Bumba-meu-boi, respondendo às necessidades inerentes a cada local com a utilização de recursos disponíveis nos seus respectivos municípios, dando diferentes configurações a uma mesma brincadeira. (IPHAN, 2011, p.25)

Essa divisão ainda é muito questionada academicamente, tomo por exemplo, a visão do folclorista Américo Azevedo Neto (2019), que faz uma nova conceitualização para a divisão do Boi, onde defende que esta deva ser feita em “grupos, subgrupos e sotaques”. Percebamos que sotaque para o autor é o “estilo individual de cada conjunto” (NETO, 2019, p. 18) e que por esta razão, para ele, o termo não engloba todos os grupos existentes e já entendidos dentro das características dos cinco sotaques, o que me parece de uma sensibilidade muito honesta às mais pequenas diferenças, porém na sua análise o autor cria uma divisão para as manifestações

¹⁴ Histórico encontrado no arquivo Danças Maranhenses em: <http://www.ufma.br/arquivos/1073>, data de acesso 10 de junho de 2020.

do Boi por raças: grupo africano, indígena e o branco¹⁵, o que para mim é impossível tamanha separação, tendo em vista a própria história cultural do Brasil e a miscigenação presente em todos nós, incluindo é claro, os maranhenses.

Assim, encontro no pesquisador Prof. Dr. Tácito Borralho, que foi meu professor na Universidade Federal do Maranhão, onde ainda segue como membro do corpo docente do curso de Licenciatura em Teatro, a mútua concordância por preferir a classificação dos cinco sotaques e por esta razão destaco aqui a divisão apresentada por ele do Bumba meu Boi, que segundo o mesmo “é um traço de contemporaneidade”. O autor reconhece determinadas particularidades de alguns grupos e por isso salienta a existência de grupos “sem-sotaque”, e não enrijece sua observação numa divisão racial, por isso meu diálogo com este autor é mais compatível e apresentarei na íntegra o que ele expressa como a identificação dos sotaques pela localização geográfica:

Sotaque da Baixada: nos municípios de Viana, Penalva, Matinha, Olinda Nova do Maranhão, Pindaré, São Vicente, São João Batista, Bequimão, Alcântara etc.

Sotaque de Zabumba: nos municípios de Cururupu, Guimarães, Cedral, Porto Rico do Maranhão, Central, Mirinzal, Santa Helena.

Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão: nos municípios de Cururupu, Serrano do Maranhão e Bacuri.

Sotaque de Orquestra: nos municípios da Região do Munim: Axixá, Morros, Presidente Juscelino, Cachoeira Grande, São Simão de Rosário e Rosário.

Sotaque de Matraca (ou Boi da Ilha): nos municípios de São Luís, Icatu, São José de Ribamar, Paço do Lumiar, Iguaíba, Raposa. (BORRALHO, 2012, p.29)

Os sotaques carregam características específicas, como já afirmado anteriormente, sendo que os instrumentos utilizados e os personagens são elementos que distinguem bem, qual o sotaque de cada grupo.

Destacarei a seguir os instrumentos utilizados pelos 5 sotaques, ao modo como bem estruturou Borralho (2020, p.47-49):

Sotaque da Baixada: Pandeirões de três tons, matraca de cordel.

Sotaque de Zabumba: Pandeirinhos (ou repinique) e Zabumba.

Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão: Pandeiros de Costa-de-Mão, com ou sem platinelas.

Sotaque de Orquestra: instrumento de corda, de sopro e bumbo.

Sotaque de Matraca (ou Boi da Ilha): Lira (maracá grande em forma de estrela ou redondo), matracas grandes, tinideiras (ou pandeirões).

¹⁵ Sugiro a leitura da obra: NETO, Américo Azevedo. O Bumba meu Boi no Maranhão. São Luís: Pindoba, 2019.

Como observamos acima, os grupos apresentam uma diversidade de instrumentos que são os responsáveis por instituir a diferenciação rítmica entre as brincadeiras e, assim, estruturar o bailado de cada figura cênica. Os grupos, em sua maioria, adotam os movimentos que estimulam um vigor mais ancestral, ou seja, um vigor que mantém as movimentações mais firmes, com os pés espalmados no chão, onde existe um contato firmado do nosso centro de gravidade, que “fica aproximadamente anterior à segunda vértebra sacral”¹⁶.

No entanto, os grupos do Sotaque de Orquestra, diferentemente dos demais, tem instrumentos de sopro (trompete, trombone, saxofone) o que lhes confere um bailado com movimentações mais suaves, menos vigorosas, pés em sua maioria, em contato com o chão apenas com as falanges e metatarso.

Assim como existe uma distinção entre os instrumentos que influenciam diretamente os sotaques, temos a distinção e/ou repetição dos personagens da matança, palhaçada ou comédia, como é popularmente conhecido o auto dessas brincadeiras, continuo trazendo a estrutura de catalogação de Borralho (2020, p. 50-54) e a cada intervalo dos sotaques destaco com figuras cada personagem¹⁷:

Sotaque da Baixada:

Brincantes do cordão e cabeceiras (patrões ou amos) – Capacete (chapéu de fita, testeira alta e rebordada com pingentes de canutilhos, espaldado com um cocar de penas de ema). Gola pelerine de veludo preto rebordado de lantejoulas, miçanga, canutilhos e pedrarias; camisa de seda, calça de seda ou gabardine; polainas opcionais; tangas (saiote de veludo preto rebordado, portando uma basta franja de canutilhos tecido em rede) sobre a calça.

Índias – Cocar, saiote, peitoral, braçadeiras e caneleiras, de pena de ema em tom avermelhado.

Índios – cocar (à tuxaua, à Sioux americano) descobertos da cintura para cima, portando cordões de contas graúdas cruzados sobre o peito e as costas.

Cazumbas: Máscaras zoomorfas ou fantásticas encimadas por basta cabeleira ou torres gigantescas, túnica trapezoidal com quadris avantajados e recheados de artefato produtor de barulho chocalhento.

Homem da Burrinha e Vaqueiros: Vestimentas iguais a dos cabeceiras e dos brincantes do cordão. Muda o chapéu para menor tamanho, recoberto em copa e aba por veludo bordado. Não traz penas.

¹⁶ Ver em: <http://underpop.online.fr/b/biomecanica-da-musculacao/centro-de-gravidade-no-corpo-humano.htm>, data de acesso, 05 de outubro de 2020.

¹⁷ Em momentos específicos de referência direta a figura cênica do Caboclo de Pena inserido no contexto da manifestação popular, manteremos no corpo do texto sua característica de personagem, por ser popularmente conhecido assim, portanto, nas imagens constarão esse termo personagem, ao invés de figura cênica.



Figura 7
 Personagem: Rajado
 Fonte: Boi de Santa Fé
 Foto e acervo: Centro Cultural Vale Maranhão



Figura 8
 Personagem: Índia
 Fonte: Boi de Santa Fé
 Foto e acervo: Centro Cultural Vale Maranhão



Figura 9
 Personagem: Índios
 Fonte: Boi de Santa Fé
 Foto: Djalma Raposo
 Acervo: Boi de Santa Fé



Figura 10
 Personagem: Cazumba
 Fonte: Boi de Santa Fé
 Foto e acervo: Centro Cultural Vale Maranhão



Figura 11
 Personagem: Homem de Burrinha
 Fonte: Boi de Pindaré
 Foto e acervo: Boi de Pindaré

Sotaque de Zabumba:

Brincantes do Cordão e Amos: Golas de pelerine e tangas (saiotes) de veludo marrom, vermelho ou preto, rebordados ou ainda saiotes de lenços (utilizado como enfeite e para secar o suor do rosto); camisas claras de seda. Calções vermelhos sobre ceroulas brancas (ou calças compridas com polainas brancas).

Meninos/Rapazes/Vaqueiros: Chapéu de aba curta, coberto de veludo preto e rebordado com franja de canutilho curta. Calça e camisa (e ceroula ou polaina) como de todo o grupo.

Tapuias: Capacete africano (em lugar do cocar), peruca de nylon ou ráfia; roupa totalmente de tecido bordado. Nenhuma pena.



Figura 12
 Personagem: Meninos/Rapazes/Vaqueiros
 Fonte: Boi de Leonardo
 Foto: Nelson Magela
 Acervo: Clica São João



Figura 13
 Personagem: Tapuia
 Fonte: Boi de Leonardo
 Foto: Nelson Magela
 Acervo: Clica São João

Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão:

Brincantes do cordão (baiantes) e Amos: calças (como bermudões colados abaixo dos joelhos, estilo toureiro) e blusas justas de manga compridas, tudo em veludo geralmente vermelho, rebordado de paetês, canutilhos e missangas.

Chapéus-de-fita: imitando a grinalda do Boi de Zabumba, diferenciando da copa que é alta e de cone mais fino, encimado por uma “coroa” de penas confeccionadas em tecido bordado.

Índias: com tradicional traje de penas, estilizado a cada ano.



Figura 14
 Personagem: Chapéus de Fita
 Fonte: Bumba Boi do Rama Santa
 Foto e acervo: Bumba Boi do Rama Santa



Figura 15
 Personagem: Índia
 Fonte: Bumba Boi do Rama Santa
 Foto e acervo: Bumba Boi do Rama Santa

Sotaque de Orquestra:

Amos: Chapéus-gaiolas, coletes de veludo rebordado, calça de veludo com polainas.

Brincantes do cordão: Chapéus de testeira em “capelas”, camisas e calças de seda com peitoral e tanga (saiote) em veludo rebordado (geralmente portam maracás pequenos ou pequenas varas-de-ferrão que lhes ampliam os gestos coreográficos).

Vaqueiros e rapazes: Chapéus de feltro a *lapeão*-de-rodeio rebordado e com franjas curtas de canutilhos. Traje igual ao dos brincantes do cordão, substituindo o peitoral por colete rebordado.

Índias: Saiote peitoral, cocar, braçadeiras e perneiras com penas e plumagens.



Figura 16
Personagem: Chapéus de Fita
Fonte: Boi de Axixá
Foto e acervo: Clica São João



Figura 17
Personagem: Índia
Fonte: Boi de Axixá
Foto e acervo: Clica São João

Trouxe nessas citações quatro sotaques, sendo o sotaque de orquestra o mais novo, surgido no início do século XX, na região do Rio Munim- MA, mais especificamente nos municípios de Rosário e Axixá. Para esta pesquisa destacarei exclusivamente o sotaque de Matraca ou Ilha, por ser presente neste sotaque a figura cênica que trago como objeto de estudo: o Caboclo de Pena, ao qual destacarei suas características na sequência.

O sotaque de Matraca, é regido aos sons das matracas, pandeirões, maracá, tambor onça, apito, sendo este de uso exclusivo do cantador que delimita o início e fim de cada toada¹⁸, o batuque deste sotaque é composto, carregado de energia e vigor, que naturalmente possibilitam a caracterização do bailado dos personagens que compõem esse sotaque onde:

[...] a entrada acontece, geralmente, com precedência das índias, seguidas dos caboclos-de-pena, dos vaqueiros de fita, do boi e do vaqueiro, da burrinha e do Pai Francisco. Formam uma linha horizontal por eles denominada de trincheira e, nesse posicionamento, dançam até o “Lá vai”. A partir daí, formando três círculos: as índias se posicionam no centro, os caboclos-de-pena formam um círculo intermediário e os vaqueiros de fita demarcam o círculo de fora. No centro ficam o boi, o vaqueiro, a burrinha, o Pai Francisco e a Catirina, quando há. (IPHAN, 2011, p. 180)

¹⁸ Como é chamado o canto, a canção, proferida durante a brincadeira.

Esses são os personagens que se apresentam e que dão as características para esta manifestação do Bumba meu Boi, sotaque da Ilha. A seguir, alguns desses personagens, sendo que os Caboclos de Pena destacarei no próximo subcapítulo:



Figura 18
Personagens: Pai Francisco e Boi
Fonte: Boi da Maioba
Foto e acervo: Clica São João



Figura 19
Personagem: Vaqueiro de Fita
Fonte: Boi da Maioba
Foto e acervo: Boi da Maioba Oficial



Figura 20
Personagem: Pai Francisco e Catirina
Fonte: Boi da Maioba
Foto e acervo: Leandro Paulo



Figura 21
Personagem: Home de Burrinha
Fonte: Boi da Maioba
Foto e acervo: Boi da Maioba Oficial

1.4 Caboclo de Pena: uma seleção natural para a experimentação.

Após a imersão dancística dentre os personagens do sotaque de Matraca ou Ilha, vimos uma grande curiosidade em questionar até que ponto a nossa experiência, o nosso saber, também poderia ser ciência, por isso o interesse em pesquisar aquilo que de certa forma já estava intrínseco em nosso fazer artística e, a partir destas considerações, surgiu o recorte da própria cultura¹⁹ do Bumba Boi.

Acreditamos que o principal meio para identificar e reconhecer o homem, sendo ele rico ou pobre, artista, empresário, é o seu próprio corpo, dotado de todos os registros que o formaram e o formam até os dias de hoje. Carregamos memórias desde a nossa infância, registros que foram estruturados, definidos e marcados em nós. Nosso corpo, que é memória em matéria, transborda intensidade, volume e expressão preenchendo todo o espaço ao qual habita, permitindo-se também preencher-se.

Apresentamos aqui pontos fundamentais de destaque do Caboclo de Pena, a robusteza no seu bailado, a sua identidade que é manifestada não apenas partindo do enredo da história do Boi, que o dispõe com força e vigor oriundos das suas movimentações durante a brincadeira, mas que são fundidos com as características de cada brincante que configura o bailado desta figura cênica: corpos que brincam.

Nas figuras a seguir, podemos ver um pouco da indumentária, suas penas e capacete (indumentária de penas utilizada na cabeça), que dão a singularidade em cada movimentação realizada por este personagem no momento da dança. Podemos perceber que apesar de ser chamado Caboclo, ele não é restrito aos brincantes do sexo masculino, as mulheres também brincam através dele, como vemos nas figuras abaixo e também como veremos mais à frente, em vídeo.

A energia da dança (movimentação) dessa figura é forte, levando em consideração a sua natureza masculina, mas sem restringir o bailado aos homens.

¹⁹ Silva afirma que “o tecido cultural brasileiro um resultado dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos africanos, europeus e indígenas.” (SILVA, 2018, p. 42).



Figura 22 e 23
Personagem: Caboclo de Pena
Fonte: Boi da Maioba
Fotografia: Nelson Magela.
Acervo: Clica São João.



Figura 24
Personagem: Caboclo de Pena
Fonte: Boi da Maioba
Foto: Nelson Magela.
Acervo: Clica São João.

O caboclo de pena também “[...] chamado Caboclo Real, personagem da estirpe indígena do Boi de Matraca” (BORRALHO, 2012, p. 122), ou Boi da Ilha, traz em sua corporalidade, critérios que podem auxiliar atores a dialogar com as percepções do seu próprio corpovoz-brincante²⁰, ao ponto que entendemos que “voz é movimento” (SILVA; FALCÃO, 2015, p. 110).

A matriz corporal do Caboclo Real se compõe a partir do imaginário popular sobre o ‘índio guerreiro’ e sua expressividade se desenvolve com o emprego de grande força física que auxilia em seu potencial dramático. Essa força, essa energia adquirida a partir de um incansável treinamento físico, intenso e ininterrupto entre os brincantes-dançarinos durante treinos e ensaios, mesmo que estes não possuam regras formais, o que deixa transparecer que ‘essa energia difere de uma pessoa para outra’. (RIBEIRO, In: IPHAN, 2011, apud BORRALHO, p.117)

Seus movimentos são resultados de muitas práticas para o alcance da resistência física, mas acima de tudo do conhecimento do próprio corpo e das possibilidades de movimentação que o mesmo propõe. Ele é o corpo que é experiência e estímulo criador, um corpo que fala desde seus silêncios, gritos (Equiô!) e sons ininteligíveis soltos durante as brincadas. Seus mínimos movimentos repercutem narrativas históricas de resistências e festividades. Um corpo que se materializa na impalpabilidade das sonoridades das matracas e pandeirões.

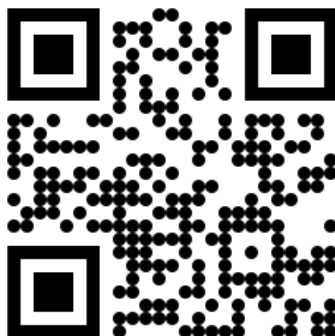
Suas movimentações, que já foram, mesmo que de modo simplificado, apresentadas por Tácito Borralho em sua tese, onde é feito estudos motriciais do ator bailarino, é importante ressaltar que há nessas movimentações do Caboclo, particularidades de expressões que são criadas e difundidas ou criadas e executadas apenas por aquele brincante que a gerou, o que ocorre de modo muito similar dentro do fazer teatral de cada ator, pois a mesma figura cênica, assim como no Bumba Boi, ganhará vida de formas distintas, mesmo respeitando uma matriz de movimentos, ou melhor, das marcações cênicas.

É por esta razão que apresento no vídeo²¹ a seguir o brincante Urubatan, do Boi de Iguaíba, do município do Paço do Lumiar, que se apresenta de modo único dentre os demais brincantes, mesmo estando inserido em um coletivo que é regido pela mesma matriz de movimentações, mas a grandiosidade desta manifestação é estabelecida a partir das diferenças

²⁰ Terminologia que aprofundaremos no segundo capítulo. Mas desde já expomos que faz referência a unidade de dança e teatro do Bumba meu Boi, um corpo que dança, atua durante o auto do Boi. Uma unidade corpóreo-vocal que brinca numa construção de narrativas para a cena teatral.

²¹ Alguns dos vídeos utilizados para apresentar as movimentações e relatos de brincantes do Bumba meu Boi, na figura do Caboclo de Pena, integram uma série de vídeos “Danças Maranhenses” do Centro Cultural Vale Maranhão, que estão disponibilizados abertamente na plataforma YouTube, portanto me possibilitando a veiculação do mesmo, ao ponto de destacar sua real autoria.

que são construídas com o envolvimento do brincante com as toadas e com os demais brincantes ao seu redor. Cada brincante/bailarino carrega consigo uma ginga²², um gingado diferenciado, o que faz cada Caboclo ter um bailado único:



Neste vídeo além de contemplarmos este grande brincante, temos uma breve consideração, de quem entende do assunto, sobre a importância e irreverência desse personagem para o sotaque da Ilha, como é mencionado no vídeo, ou matraca, como venho discorrendo no corpo desta dissertação, movimentos no plano baixo, ao qual chamamos de sapateados, podem ser observados no decorrer do vídeo, onde tanto o Urubatan, quando os demais brincantes o executam, bem como giros, saltos, postura, quando estão parados, porém presentes.

Tácito Borralho, em sua tese, sobre o Teatro do Boi do Maranhão, discorre com muita maestria as características desse folguedo e apresenta mesmo que de modo muito pontual as características das personagens do Bumba Boi, sendo ele o primeiro a apresentar o Boi em sua similaridade com o teatro, apresentando seu enredo, sua construção dramática, sua comédia.

Partindo da observação e nomeação dos movimentos do Caboclo de Pena apresentado por Borralho (2012, p. 182-183), a saber, posturas, saltos, giros, sapateados, deslizamentos, roladas, balanço, trupiadas e meneio de cabeça, características dessa figura cênica que foi eleito por nós como objeto de estudo desta pesquisa, observamos que sua expressividade se constitui desde a respiração dos seus brincantes, que pode ser, inicialmente, considerada o eixo pré-expressivo do corpovoz-brincante, até as sonoridades que são uma resposta desses corpos no decorrer da brincadeira.

²²Molejo, característica individual e intransferível de quem dança, jeito único de se dançar.

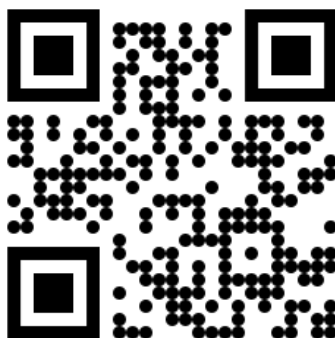
Cada gesto, movimento e estado em pausa dessa figura cênica reverbera uma energia de presença no aqui e agora da brincadeira, do qual me arrisco a descrever como o momento de transe dos brincantes, pois alguns pela entrega e movimentação em repetição executada no bailado, reproduzem essa energia de dilatação corpórea, que associada a religiosidade da manifestação do Bumba meu Boi, geram este estado de dilatação contínua, estimulando a execução de movimentos, que são especificamente gerados a partir do brincar de desequilibrar-se em seu próprio eixo:

Os movimentos do Caboclo Real são calcados numa sequência de passos complicados que partem e dão continuidade a um equilíbrio precário que envolve a execução de saltos, corridas, giros, sapateados, deslizamentos e balanço pendular. A transferência constante do eixo, como se quisesse amparar uma possível queda do cocar, apresenta um precioso meneio de cabeça que deixa patente os apoios coxo-femorais e pélvicos desse eixo, partido do quadril para as extremidades do corpo, firmados pela flexão de pernas e pés, o que demonstra seu nível eucinéutico completo, dentro do movimento coreológico, que se dá durante a expansão dos passos na fluência livre por todo o espaço do centro da roda. (BORRALHO, 2012, p. 123)

É o equilíbrio precário que permite a dinâmica das movimentações, que variam e apesar de haver tido a preocupação pelo estudo e nomeação dos movimentos desta figura cênica, naturalmente em sua prática não se segue uma fórmula enrijecida para o movimento, o Caboclo dança conforme o seu desejo e adaptações a partir do corpo de quem baila, cada indivíduo é único e representa esta figura cênica conforme a sua experiência ou preferência dialogada com as características de cada brincadeira. A ginga é livre. Cada grupo, mesmo que do mesmo sotaque, da Ilha, desenvolve este personagem de modo mais cadenciado ou mais energético.

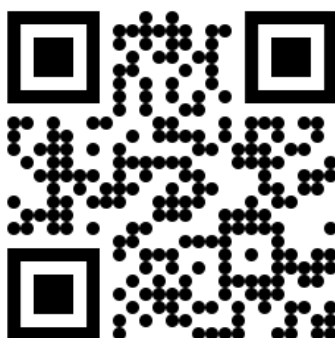
Para exemplificação do que foi dito acima, no próximo vídeo, apresentamos o gingado do Caboclo de Pena a partir de um corpo feminino, sua força e vigor se mantém, cada detalhe com sua particularidade.

A brincante Celly, do Boi da Pindoba, do município do Paço do Lumiar representa bem essas características no seu bailado, individual e intransferível. A indumentária da qual faz uso consiste em “saio, peitoral, perneira, tornozela, bracelete e cocar feitos de penas de ema tingidas em cores variadas. O cocar, também chamado capacete, chega a ter mais de um metro de diâmetro.” (IPHAN 2011, p.105). Vejamos:



Na segunda música que a brincante Celly dança vídeo acima, “Garota, corre na janela, espia meu Boi já chegou...” conseguimos observar, de modo bem claro os movimentos de balanço, saltos, giros dos quais ela faz uso de modo muito particular e dinâmico.

No vídeo a seguir, é possível observar o brincante Robson, do Boi da Madre Deus, de São Luís, vestir-se com a indumentária, que são confeccionadas por outros participantes do grupo, responsáveis por esta produção:



Percebemos dentro desta estrutura específica do Caboclo de Pena, que vai desde a preparação da indumentária, realizada por outro brincante responsável pela confecção e bordados, até o momento das *brincadas*²³, um ritual de entrega e de expansão de energia que

²³“[...] momento que representa o espaço- tempo existente entre o “batizado” e a “morte”, é o tempo ritualístico de apresentação da “prenda” (da oferenda) a todas as pessoas, num caráter festivo, lúdico, alegre, momentos em que a “oferenda” brinca, se diverte e diverte o público.” BORRALHO, 2012, p. 41

vibra desde as entranhas dos brincantes até chegar à explosão do bailado nos saltos, giros e improvisações individuais, em duplas ou como preferirem os brincantes/bailarinos.

Assim, observando essa estrutura energética e percebendo que o ator desenvolve esse mesmo caminho quando se trata de treinamento e expansão do seu corpo, constatamos nesta figura cênica a similaridade da sua constituição de preparativa e de presença, equivalente ao preparo do corpovoz do ator até a sua apresentação, um corpo que também brinca na cena teatral, que conta a sua narrativa a partir do seu corpo, como um todo.

O Caboclo de Pena, e quem o dá a vida enquanto brincante, na perspectiva imagética de criação e formação do ator, nos faz notar que em ambos há uma preparação para a liberdade de um corpovoz-brincante, que é criador a partir de suas próprias matrizes, que se expandem na brincadeira popular ou cênica-teatral, possibilitando o fortalecimento da necessidade de criação cênica.

Com isto, constatamos que esta figura cênica traz uma corporalidade específica de possibilidades múltiplas a partir da desconstrução ou mesmo da incorporação de suas movimentações tradicionais, apresentando assim, possibilidades para a exploração de sonoridades, bem como as questões de corporalidades e do jogo cênico no trabalho do ator.

CAPÍTULO II- Corpovoz-brincante

Equiô²⁴

Deve-se dar especial atenção à capacidade de condução da voz de tal maneira que o espectador não só ouça a voz do ator perfeitamente, mas que se sinta penetrado por ela como se fosse estereofônica. (GROTOWSKI, 1981)

No decorrer desta pesquisa fez-se necessária a inserção deste capítulo intitulado Corpovoz-brincante, para discorrer sobre o surgimento de tal terminologia, bem como apresentar as suas estruturas-base, para podermos no Capítulo III trazermos as discussões acerca de suas relações em processos de criação com a figura cênica do Caboclo Real/Caboclo de Pena do Bumba meu Boi do Maranhão, campo de estudo de nossa pesquisa.

Para que haja fluidez e consonância de ideias, trazemos nossos primeiros intentos em definir o que vem a ser o corpovoz-brincante, quais as suas principais características e o porquê da necessidade em cunhar este termo. Chamamos de tentativa por entendermos a amplitude trazida na terminologia Corpovoz-brincante, a saber, o corpo criador, o corpo sonoro e o brincante.

2.1 O surgimento do corpovoz-brincante.

Dentro de uma dinâmica de materialização da presença do ator/atriz em um processo de criação para a elaboração do seu material cênico, é estabelecido a presentificação e aproveitamento daquilo que já foi experienciado em outros processos, aulas, oficinas de teatro, workshop, dentre outros. Ninguém vai cru para a sala de ensaio. Ninguém vive cotidianamente sem absorver ou entregar um pouco do outro e de si ao mundo.

Carregamos experiências em memórias fixadas em nossa lembrança física-sensorial, definidas e marcadas no nosso corpo. É essa presença em estado de registo material que apresenta esse corpo como um potencial de produção não maquinário, que se estabelece para

²⁴ Grito eufórico dos Caboclos de Pena durante as apresentações.

elaboração de materialidades corpóreas. Este corpo é movimento visível e invisível, quando estimulado sonoramente, nos diz Barba (1991), e é isso o que caracteriza as memórias que são estruturadas em forma de material criativo, quando acionadas nos laboratórios, durante as práticas, sendo percebido e destacado através dos comentários feitos nas partilhas e estudo sobre o que era realizado em cada experimento, em cada tentativa de permitir que o corpo fosse a própria voz.

Essa dinâmica múltipla do corpo é estabelecido a partir das relações, e é possível ser encontrada durante a exibição do bailado do Caboclo de Pena, das suas expressões dancísticas características, que somam-se às vivências de cada brincante, trazendo aqui o que Oswaldo Barroso (2013) denomina de “brincante popular”, tendo um corpo que reúne “no mesmo artista, as qualidades de ator, dançarino, cantor, acrobata e (algumas vezes) instrumentista” contemplando assim um conjunto que auxilia na definição do nosso corpovoz-brincante.

Um corpo que dialoga com a sua completude física pelos movimentos, voz, intelecto e emoção e que transita com estes elementos buscando equilíbrio, contribui para que haja unidade psicofísica e validação na composição de um corpovoz-brincante.

Somos uma estrutura que trabalha neste associado de quatro elementos, bem como nos apresenta Guzmán (2013, p. 19) sobre o método Linklater de voz ao dar nomes ao quarteto que equilibra a nossa comunicação: “emoção, intelecto, corpo e voz”, dos quais me identifiquei e reestruturei como *soltura-energia-dilatação*, que correspondem a estrutura matriz daquilo que observamos ao vivenciar e experimentar nos movimentos do Caboclo de Pena. Guzmán (2013) nos aponta que a emoção não é eficaz, a partir dela mesma e isso ocorre também com o intelecto, que por exemplo, se tivermos apenas clareza no desenho da partitura de movimentação cênica, caso isso seja meramente intelectual, apenas calculado, sem emoção, o corpo não será totalmente entregue e a voz tampouco expressará verdade na ação. Portanto, encaixo os quatro pontos dentro dessa tríade que na *soltura* se estabelece à dinâmica criadora do corpovoz-brincante; na *energia*, se presentifica o corpo em toda a sua ciência psicofísica e na *dilatação*, se expande e alcança o público, colaborando com a ação cênica.

Desenvolver um experimento ou uma cena, sem uma unidade psicofísica acabará por evidenciar apenas a movimentação, a voz ou apenas a beleza corporal do ator, por isso a importância do todo, do diálogo a ser estabelecido entre os componentes que integram o quarteto e a tríade, constituintes da presença do corpovoz-brincante, que veremos mais à frente.

Partindo do olhar delicado e assertivo de Barroso (2013), que nos apresentou o termo ator brincante, onde faz referência ao brincante popular de Bois e Reisados no intuito de aproximar o leitor à complexa performance desses brincantes, que para ele é um ator “capaz de imitar e de metamorfosear-se” (BARROSO, 2013, I, p. 8507), tive a segurança em buscar neste corpovoz-brincante permissão para penetrar seu mundo e invadir as territorialidades cênicas, a partir da brincadeira do Bumba meu Boi, na perspectiva investigativa do Caboclo de Pena, pois para se chegar ao corpovoz-brincante faz-se necessário uma transformação metamórfica que se estrutura no singular de cada ator em um resgate de experiências para a garantia de sua presença energética.

2.2 O brincante, a brincadeira e o brincar: estruturação do corpovoz-brincante.

O encontro entre *o brincante*, *a brincadeira* e *o brincar*, são os três pontos que caracterizam a estruturação do corpovoz-brincante. São esses três pontos que retroalimentam a dinâmica estrutural e criadora do ator que cria sua cena, em uma rotação contínua, ininterrupta, sendo o ator, portador de um corpo complexo, mas por vezes não totalmente aproveitado, que busca através do contato com o Caboclo de Pena, aberturas para inundar-se e reavivar-se dentro do plano cênico-criador.

Cada momento apresentado na figura vinte e cinco é vivenciado para que o corpo do ator/atriz realize a sua metamorfose para construção do corpovoz-brincante. Cada ponto tem seu significado que dialoga com esta pesquisa, fazendo uma referência, tanto aos três B's (*Brincante- Brincadeira- Brincar*) encontrados nas manifestações populares, tendo em vista que na manifestação popular faz-se necessária a performance (como comumente são chamados as execuções dos bailados) do *brincante*, na dinâmica do *brincar* a partir das movimentações características do Caboclo de Pena, desenvolvendo as suas particularidades e ginga próprias, dentro da *brincadeira*, que é o desenlace de todo o conjunto da manifestação popular do Bumba Boi, é onde a festança acontece.

No esquema a seguir, conseguimos observar essa dinâmica de junções e entrelaçamentos que nos permitem estar sob um estado contínuo de rotação e crescimento atoral e em seguida, abordamos de modo específico o conceito dos três B's, especificamente:

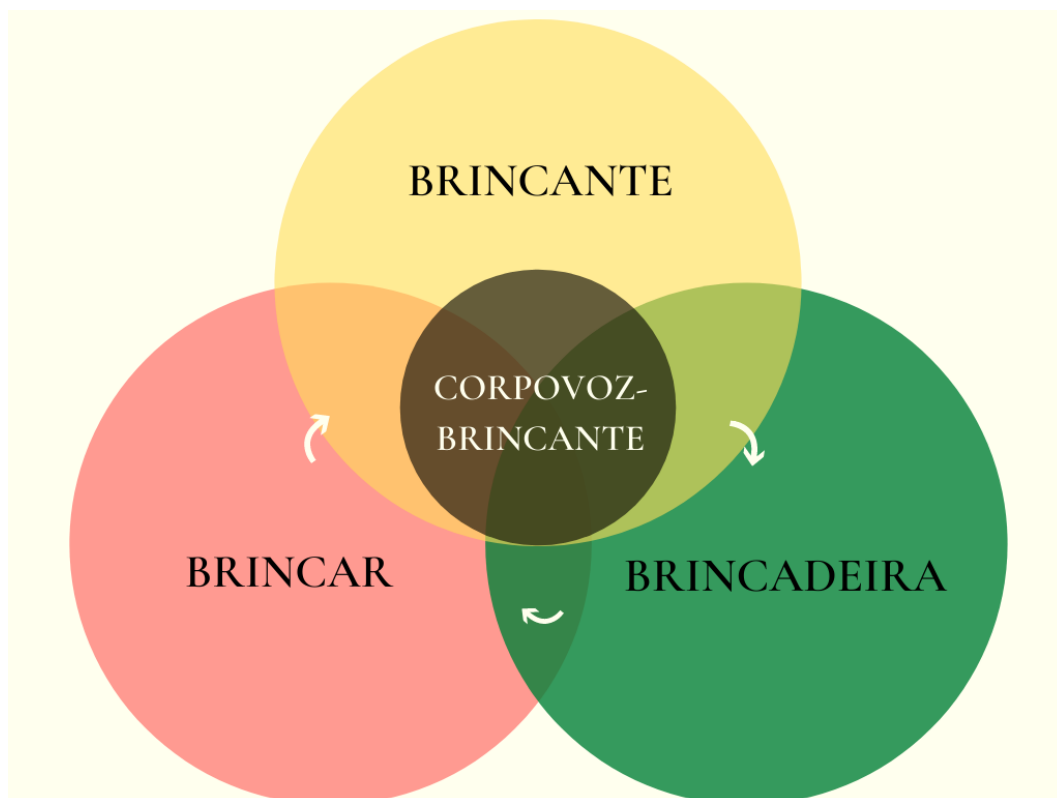


Figura 25- Três B's: composição do corpovoz-brincante. Imagem criada pela autora, no aplicativo Canva.

O *brincante* é o ator que disponibiliza todo o seu corpo dentro do processo, que “evidencia a possibilidade da metamorfose, mostra a natureza inesgotável da vida e de seus múltiplos rostos, ressalta a relatividade da identidade e nega o sentido único, a imutabilidade” (BARROSO, 2013). É o ator/atriz que se encontra disponível para novas experiências e que entende que a criação a ser realizada será contínua, e, portanto, sofrerá alterações que atenderão às necessidades da própria cena, para além do desejo solitário do artista;

A *brincadeira* é aquilo que se experimenta em sala de ensaio, de modo sereno, porém leve para que a criação esteja e seja sempre ilimitada, esta não segue uma fórmula mágica, mas é desenvolvida a partir da necessidade e especificidades de cada processo criativo, sendo estimulada por improvisações e jogos teatrais que auxiliem na liberdade do artista na cena;

O *brincar*, é o atuar dentro da estrutura estabelecida e ensaiada, ou seja, o momento de compartilhamento das ações criadas e/ou da performance-text²⁵, que foi trabalhada em sala de ensaio, agora exibida para o público em uma apresentação. Ele é o diálogo que ocorre entre o artista e o público. São as sensações, reflexões e questionamentos lançados à plateia.

Assim, se sustenta o corpovoz-brincante, na *soltura-energia-dilatação*, características das dinâmicas do Caboclo de Pena, percebidas e destacadas em sala de ensaio, durante um *brincar* que se estabeleceu com a presença da nudez psicofísica, que gerou a permissão de correr os riscos de acertar ou errar *brincando* e transformando-se em um novo ser cênico, que não é apenas a mente ou apenas o corpo, é a estrutura composta, variante, mutável em um processo de criação.

Ao trabalharmos o Caboclo de Pena, conseguimos observar que há uma presença em dilatação no exato momento em que ocorre a dança em unidade com a outra tríade: *soltura-energia-dilatação*. É a energia, que gera o equilíbrio na performance artística e que todo ator precisa comunicar na cena. A energia é o primeiro atrito no início das práticas de jogo com o corpovoz-brincante. A energia gera presença e estar presente é expandir as vibrações corpóreo-vocais, materializando-as no seu fazer cênico.

Despertar o corpo e estar atento ao aqui e agora, favorece a percepção e a consciência sobre as potencialidades do corpo. Aleixo (2016) no seu livro Corpo-voz: revisitando temas, revisando conceitos, especificamente no segundo capítulo, Materialidade da voz e conexões sensíveis, chama de “dimensão sensível” um momento específico de manifestação poética da voz, pois descreve-o como o primeiro impulso, o primeiro saber dinâmico onde é estabelecido “condições corporais favoráveis” para a voz ser emanada do corpo, o que corresponde, dentro desta pesquisa, a estrutura do corpovoz-brincante.

A gestação deste corpo ocorre desde o primeiro contato com as movimentações (dança) dessa figura cênica, objetivando sustentar a tríade *soltura-energia-dilatação*, correspondendo as dinâmicas estruturais: *brincante, brincadeira e brincar*.

Em muitas performances teatrais espalhadas pelo mundo, a movimentação do ator na cena é destacada como uma dança, pois cada movimento é minimamente pensado e entregue ao público imbuído de verdade e espontaneidade, ainda que previamente coreografado. Com o

²⁵ Texto elaborado simultaneamente ao processo criativo cênico, nos experimentos. É o texto do ator em sua completude corpóreo-vocal. Discorreremos de modo mais específico no Capítulo III.

corpovoz-brincante não é diferente, pois o ator tem a experiência com o Caboclo de Pena construindo a sua estrutura, em seguida desconstruindo as suas movimentações até o momento em que transforma-os em narrativas poéticas cênicas dentro de sua estruturação contínua, mantendo aquilo que Barba (1995) nos coloca como um “corpo-em-vida”, ao fazer referência a presença do ator que materializa-se em um estado de ser em seu corpo, mas que não significa apenas estar presente, mas bem, estar em constante movimento e renovação, em uma dilatação expressiva e criadora, se metamorfoseando para aquilo que ele também estabelece como corpo dilatado, que melhor se expande pelos espaços que habita.

2.3 Múltiplas vozes: corpovoz-brincante.

No enfoque desta pesquisa, o corpovoz é o elemento mais expressivo nas artes da cena, mas a materialização e presença da voz do ator segue sendo um obstáculo para que se entenda e experiencie um material cênico dentro deste corpovoz-brincante. Acreditamos na necessidade da prática/treinamento e nas inúmeras qualificações do artista para aguçar a sensibilidade corpórea para que a voz corporal, ganhe mais extensão e liberdade no espaço cênico. Quanto mais exigimos do que somos, corpo/movimento, mais podemos **ser** em cena, em um processo de criação, porque entenderemos as respostas possíveis e até mesmo as possibilidades de ir além do que imaginávamos conseguir.

Para identificar referências que qualificam o corpovoz-brincante, como tal, em meio a uma rede de compartilhamentos e necessidades de encontro com a liberdade do ator no seu processo formativo e criador, é necessário que os bloqueios que dificultam a *brincadeira* (jogo cênico) nos sejam identificados no decorrer do processo laboral.

Um corpo livre, corresponde a um corpo que aceita correr riscos, descobrir novos caminhos, desvendar seus mistérios, romper com as suas limitações. Uma prática que parte de uma estrutura de movimentações, que carregam em suas características a fluidez e identidade de cada indivíduo, são estímulos para que o corpo comece a sentir necessidade de aplicar seus traços e registrar a sua assinatura, com improvisações que reestruturem seu fazer cênico. Esses estímulos só são possíveis quando o ator/atriz tem a consciência do seu corpovoz-brincante, um corpo sem bloqueios e livre para criar.

Grotowski (1981), bem como teóricos mais contemporâneos, como: Berry (2011), Holesgrove (2014) e Guzmán (2013) registram em seus estudos, sobre preparação e práticas de voz para atores, a importância de reconhecer os bloqueios e eliminá-los a cada prática:

O ator deve descobrir as resistências e os obstáculos que o impedem de chegar a uma produção criativa. Os exercícios são um meio de ultrapassar os impedimentos pessoais. O ator deve perguntar-se agora: Como devo fazer isso? senão, saber o que tem que fazer, o que é para ele um obstáculo. Tem que adaptar-se pessoalmente aos exercícios para encontrar uma solução que elimine os obstáculos que em cada ator são distintos. (GROTOWSKI, 1981, p. 94. tradução nossa)²⁶

Devemos então absorver e praticar os métodos ou mesmo as movimentações do Caboclo de Pena, não como uma estrutura única e imutável de criação, mas como um estimulador para caminharmos na via negativa, sendo esta, o percurso feito pelo ator para encontrar-se com a sua liberdade cênica, aprendendo a observar seus impulsos internos e externalizá-los sempre que necessário na criação, da qual nos aconselha Grotowski (1981), pois é nela que estaremos atentos aos obstáculos e prontos para eliminá-los, permitindo que o corpo transite pelo processo de criação livremente.

O corpovoz-brincante é estruturado dentro dessa perspectiva de busca pela liberdade corpóreo-vocal e criadora. Em seus estudos sobre a relação entre A voz e o ator, Berry (2011), destaca especificamente a importância de que o ator deve **ser** - até pelo fato da voz ser única e pessoal, evitando, portanto, exibicionismos, quando nos diz:

As tensões e limitações provêm sempre de uma falta de confiança em ti mesmo; ou estás demasiado impaciente por transmitir ou dar uma imagem, ou bem queres convencer o público de algo teu.” (BERRY, 2011. p. 27-28, tradução nossa.)²⁷

É sempre bom lembrar aos atores que a presença do público não se dá para que possam apenas constatar a beleza puramente estética da cena, mas está ali para, além de coabitarem o mesmo espaço, criarem uma unidade com o artista da cena, permitindo-se transcender a partir da verdade exposta corpóreo-vocalmente pelos artistas da cena, que se entregam livremente em suas interpretações/criações.

²⁶Texto original: El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobre pasarlos impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿Cómo debo hacer esto? sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. (GROTOWSKI, 1981, p. 94).

²⁷ Texto original: Las tensiones y limitaciones provienen siempre de una falta de confianza en ti mismo; o bien estás demasiado impaciente por transmitir o dar una imagen, o bien quieres convencer el público de algo tuyo. (BERRY, 2011. p. 27-28).

No trabalho com o corpovoz-brincante prioriza-se a liberdade que surge a partir do jogo de movimentações e improvisações com a estrutura do Caboclo de Pena, onde apresentarei no terceiro capítulo não sendo uma liberdade desregrada, pois após muitas práticas busca-se um aprimoramento, bem como Berry (2011) trabalhava em suas dinâmicas de trabalho vocal, objetivando a partir da voz plena e presente, o resultado de uma consciência de voz em unidade corporal. Assim é importante que o processo de emissão do som seja:

[...] tão consciente como seja possível da relação entre o caráter físico da tua voz e teu corpo conforme abres a expiração na base das costelas, o diafragma e o estômago, para que sejas capaz de sentir onde começa o som, e possas, por decidir-se assim, enraizá-lo de modo que toda a estrutura corporal se involucre e participe do som.²⁸ (BERRY, 2011. p. 35, tradução nossa.)

Portanto, para o ator, a voz deve ser uma extensão e não um instrumento a ser trabalhado, desenvolvido e utilizado separadamente da sua estrutura corporal. Neste aspecto, o trabalho com imagens é importante para estabelecer o encontro do *brincante* com a *brincadeira* e o *brincar*. A repetição e aprimoramento na construção e ressignificação das movimentações: saltos, giros, trupiadas, dentre outros do Caboclo de Pena, apenas reafirmam o que já dizia (CRAIG, 2011, p. 68) que não acreditava que fosse indispensável “apontar que toda arte tem necessariamente a ver com o cálculo e que o homem que ignora isto é um ator medíocre”²⁹, pois para que a tríade esteja sempre ativa na cena- *soltura-energia-dilatação*- há de haver repetições, ensaios/treinos/práticas, ou seja, momentos de cálculos para que o jogo cênico aconteça em total liberdade.

A necessidade de adaptar o corpo a uma partitura corpóreo-vocal pede involuntariamente que se proponham práticas/ensaios/repetições para se chegar a uma proposta de assimilação e execução orgânicas. Manter uma estrutura não significa estar preso, mas bem, estar livre para a experiência do fazer cênico.

Ainda sobre o encontro com essas múltiplas vozes que são, além da consciência corporal no trabalho criativo-sonoro do ator, estruturas dentro da liberdade consciente de todo o trabalho experimentado nas práticas corpóreo-vocais, que Holesgrove (2014, p. 14) portanto

²⁸ Texto original: “[...] tan consciente como sea posible de la relación entre el carácter físico de tu voz y tu cuerpo conforme abres la espiración en la base de las costillas, el diafragma y el estómago, para que seas capaz de sentir donde comienza el sonido, y puedas, por decirlo así, arraigarlo de modo que todo el armazón del cuerpo se involucre y participe del sonido.” (BERRY, 2011. p. 35).

²⁹ Texto original: “que todo arte tiene necesariamente que ver con el cálculo y que el hombre que ignora esto es un actor mediocre.”

relata em sua tese a importância de estar inteiro e livre dentro do seu próprio corpo, e que através do contato com o método Linklater de voz, o autor conseguiu desenvolver de modo mais natural a sua apropriação do português, ele nos diz que é “necessário superar obstáculos psicológicos também; o medo e a insegurança de dizer qualquer coisa”, pois esses bloqueios podem paralisar a nossa ação/criação, tanto na vida quanto na arte.

Libertar a psique significa libertar os sentidos, abrir os olhos internos de percepção dos caminhos que o nosso corpo faz para liberar o som e comunicar, assim ao alcançar este desbloqueio o corpo inicia a fala a partir da movimentação interna dos órgãos e ganha dimensão através da respiração que se expande para além da fisicalidade.

Guzmán (2013, p. 23) em seu livro sobre o método Linklater nos deixa clara essa necessidade acerca da voz em perceber o movimento que vem de dentro:

Ainda que existam incontáveis estímulos externos, nossa expressão vocal sempre se inicia graças a impulsos de sentimentos gerados por nossa necessidade e nosso desejo de comunicar-nos, os quais despertam a energia dos músculos da respiração e da fala.³⁰

O interesse em entender o ator como um corpo que, no caso o corpovoz-brincante, nos leva para um caminhar poético, que não se configura em um caminho segmentado, direto e previsível, mas que nos possibilita seguir em frente, buscando encontrarmo-nos conosco e com as propostas cênicas a serem experienciadas, em um movimento criador que gira em torno e ao redor do ator/artista da cena.

Na figura a seguir, podemos perceber que há um foco, uma direção que nos conduz ao avanço para o ser poético, porém o movimento dinâmico para se chegar ao objetivo da poética do corpovoz-brincante é dado a partir de movimentos circulares sobre o eixo corporal que se alimenta do corpo que se propõe a experimentar e a desenvolver novas perspectivas criadoras e do ambiente ao redor onde esse corpo se encontra disponível e presente.

Elucidaremos abaixo, os elementos presentes na imagem, o que os constituem, para que tenhamos de modo claro o fluxo que nos conduz ao encontro da poética corpóreo-vocal para a composição do corpovoz-brincante.

³⁰ Texto original: “Aunque existan uns innúmeros de estímulos externos, nuestra expresión vocal siempre se inicia gracias a impulsos sentipensantes generados por nuestra necesidad y nuestro deseo de comunicarnos, los cuales despiertan la energía de los músculos de la respiración y del habla.”.

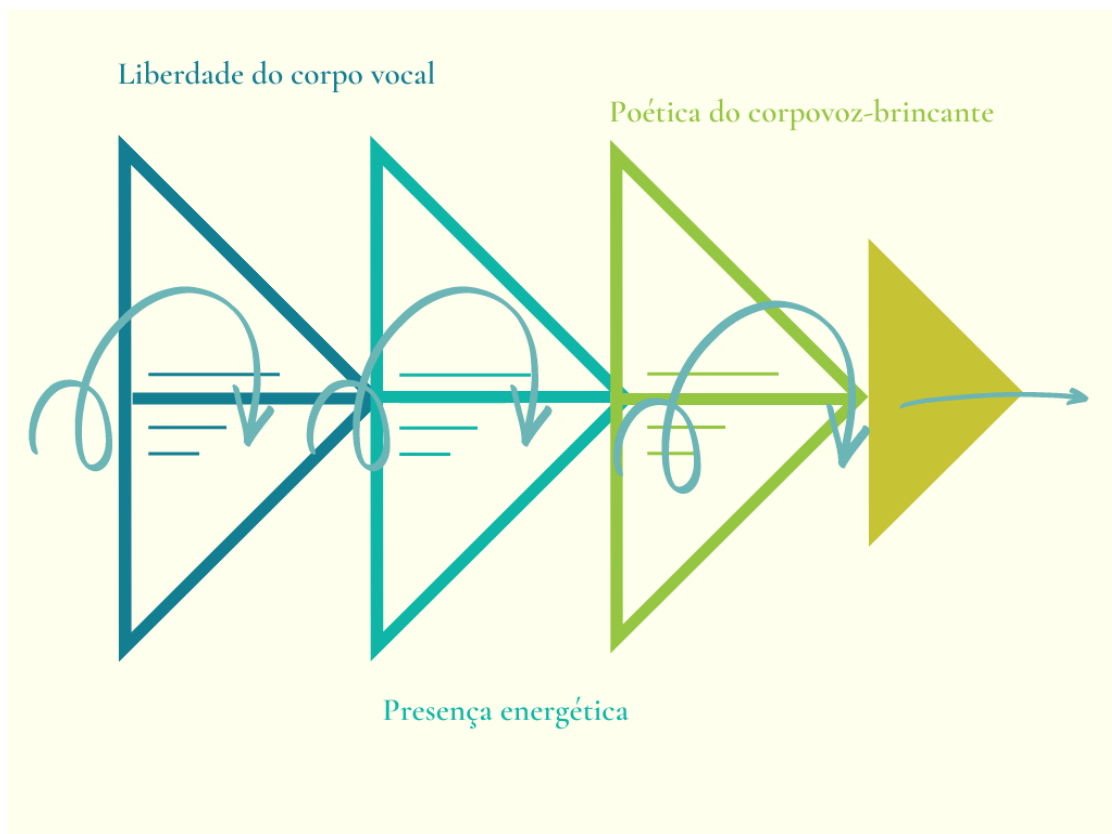


Figura 26- Fluxo para a poética corpóreo-vocal. Imagem criada pela autora, no aplicativo Canva.

Liberdade do corpo vocal - momento em que jogos livres são elaborados, onde o ator, ser sensível, que de modo solitário (dentro da sua estrutura corpóreo-vocal, pois estar acompanhado na sala de ensaio é um grande auxílio que estimula o momento de criação, sendo o que ocorreu dentro desta pesquisa) e atento, transitando no espaço, busca os primeiros registros da sua performance *text/lamento* (do qual entrarei em detalhes no próximo capítulo) pessoal e intransferível, ainda sem uma preocupação em relação a uma maestria técnica, mas numa busca minuciosa em relação às suas possibilidades de criações corpóreo-vocais se debruça numa investigação e busca por soluções para a criação ou composição de uma cena.

A prática de uma experiência sensível capaz de promover o desenvolvimento do saber do corpo é essencial no trabalho vocal do ator. A formação que envolve a sensibilidade corpórea possibilita o comprometimento pleno do ator no ato da criação, pois redimensiona suas capacidades de agir vocalmente de modo sinestésico e poético. (ALEIXO, 2016, p.38)

Dentro desta pesquisa, o corpovoz-brincante desenvolve a prática de uma experiência sensível, o que sempre implicará em um trabalho de dentro para fora, assimilando o saber do corpo e estendendo-o de modo poético criativo-sonoro para o ambiente ao qual ocupa.

É neste momento que é feita a primeira experiência com o Caboclo de Pena, gerando no corpo (maranhense ou não) um estranhamento que poderá abrir o universo criador do artista que se propõe a entregar seu corpo às movimentações e possibilidades dancísticas desse personagem popular.

Para se realizar qualquer tipo de entrega, é necessário conhecer e confiar, seja no caminho que se faz todos os dias de casa até o trabalho, na pessoa que estamos nos apaixonando ou no nosso corpo que será explorado minuciosamente, pois para que seja possível essa liberdade, é necessário que entendamos e consigamos visualizar, inicialmente de modo lúdico, toda a nossa estrutura corporal para emissão do som da nossa voz, desde o ato de inspirar, até o retorno do ar que passando pela laringe gerando a vibração das pregas vocais, realizando assim a emissão do som.

Após esse momento lúdico e desde já, de trabalho cênico, na prática de formação de imagens para proporcionar a visualização da movimentação do ar e em consequência de todos os órgãos do corpo responsáveis pela fala, é necessário um conhecimento do aparelho fonador, para que seja percebido ativamente o percurso que é feito pelo corpo para produzir a voz. Percebamos com isso, o quão complexo é o trabalho do corpo para o seu alcance sonoro. Assim, destaco o segundo passo dado em direção a poética do corpovoz-brincante:

Presença energética- pode até parecer um ponto já solucionado dentro das práticas e dos processos criativos ou de formação de atores, porém pouco se consegue sentir, isso mesmo, sentir, de presença energética dos atores no palco quando estamos na posição de público, vendo os espetáculos que vêm sendo criados e apresentados por aí, pela imensidão desse nosso Brasil. E qual seria o porquê disso?

Recordo-me, como se tivesse visto no mês passado a obra Citerea, escrita sob encomenda para a Turma 2011-2015, dirigida por Luis de Távira³¹. O impacto que tive enquanto público ao ver meus companheiros de faculdade, veteranos, se apresentando no foro do Centro Universitario de Teatro, da UNAM, onde estudei no México, me chocou, pois a

³¹Luis Fernando de Távira Noriega, dramaturgo, diretor de teatro, ensaísta e pedagogo. Foi cofundador do Centro Universitario de Teatro, da UNAM, escola de atuação onde eu estudei por dois semestres, nos anos de 2015-2016.

presença daqueles atores e a energia que emanava, chegava a embriagar a todos os que prestigiavam aquele espetáculo.

Cada ator tinha, sentia e mostrava a sua Kinesfera, ao modo como nos apresenta Laban (1978) em seus estudos sobre o movimento, quando nos apresenta a Kinesfera ou Cinesfera como uma extensão pela qual o corpo consegue alcançar/chegar com todas as suas partes, ela é um delimitador do limite natural do espaço ocupado pelo corpo do ator-bailarino, com essa ativação os atores constituíam a sua presença ativa no palco, com gestual limpo e nada se colocava em movimento se não houvesse um sentido inerente em cada ação cênica.

Barba (1995, p. 74) quando fala sobre a energia do ator, deixa muito claro como é importante conseguirmos transparecer e identificar que a energia “é sua potência nervosa e muscular”, que ela deve ser uma energia que se transforma e se adequa a cada novo experimento, encontrando novas formas de se modelar e educar, para assim apresentar seu corpo em uma perspectiva de presença que transcende a própria imagem do ator/atriz, dando permissão para que apenas essa figura cênica se faça presente frente ao público.

O corpovoz-brincante já carrega na sua estrutura, após o contato com as movimentações do Caboclo de Pena, uma presença energética que, se trabalhada atentamente, poderá ganhar e ocupar pouco a pouco os espaços estabelecidos para o jogo/cena. Nesta etapa, faz-se necessário que o corpo avance além dos seus movimentos interiores e vibre cada vez mais para fora, possibilitando a formação de um corpo dilatado, que Eugenio Barba, nos apresenta:

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separaram-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido. (BARBA, 1995. p. 54)

Foi esse tipo de corpo que me impactou enquanto público em 2015 e é este corpo que consegue ganhar mais presença cênica com as práticas dancísticas e de ressignificação dos movimentos do Caboclo de Pena. A ginga que surge a partir das práticas desse corpovoz-brincante que se sustenta na tríade do *brincante-brincadeira-brincar* começa a emitir com todo o seu corpo vozes que ganham o espaço, a partir da sua matéria sonora.

A energia é a responsável por manter o corpo-em-vida, através dos gestos, do tônus muscular, sendo assim o ângulo por onde observamos e sentimos o trabalho do ator em sua presença expressiva. Nas imagens abaixo destaco em registro fotográfico um corpo que conta uma história, um corpo que pratica o seu fazer cênico a partir do seu corpovoz-brincante.



Figuras 27 e 28
Personagem: Contadora de histórias
Foto: Rayssa Serra
Acervo da autora.

As imagens acima são registros de uma contação de história apresentada em novembro de 2020, na praça do Pantheon em São Luís- MA. Nestas imagens conseguimos visualizar um corpovoz-brincante em atividade cênica, onde torna-se possível apreciar a partir da fotografia uma das múltiplas vozes que destaco neste subcapítulo, a voz corpórea, um corpo que possui *presença energética*, e que por essa razão consegue comunicar suas vozes também com suas formas corpóreas desenvolvidas para a cena.

Nestas mesmas imagens, podemos visualizar um corpovoz-brincante, sob a perspectiva que destacamos neste capítulo como *dilatação*, onde a cena chega ao público não apenas pela potência vocal, mas pela expansão de movimentos concentrados em um tônus que potencializa a presença do artista. Os movimentos que antes compartilhavam a energia do brincante na execução de gestos ágeis e vigorosos, após um trabalho de construção de personagens, do *brincante* na *brincadeira*, onde o ator é o sujeito criador-criatura, há uma

compactação energética que pulsa desde o agir interno-intenso, ágil, vigoroso-, ao movimento externo-contido, variável, vigoroso-, estabelecendo o *brincar* desse corpovoz-brincante.

A consciência da kinesfera também favorece o corpovoz-brincante no seu processo do *brincar*, pois torna as movimentações ainda mais intensas, mesmo sendo realizadas com gestos sutis e mais delicados. Trabalhar com o corpovoz-brincante, como nas figuras 27 e 28, requer uma pré-disposição a ocupar espaços, sejam eles internos, externos ou objetificados.

O *brincar*, como já citado anteriormente se dá a partir das estruturas estabelecidas nas práticas dos ensaios, o que virá a corresponder ao encontro com a *liberdade do corpo vocal*, uma liberdade que favorece o ator/atriz a permitir que a sua criação não transite em meio as dúvidas e receios que podem ocasionar engessamentos criativos ou tensões que atinjam diretamente o fazer e o falar na cena, pois caso esta etapa seja bem vivenciada pelo corpovoz-brincante a sua *presença energética* pode ser instaurada em qualquer ambiente, mesmo sendo este uma imagem fotografada.

Em ambos os momentos é perceptível que uma presença existe e se dilata nesse corpovoz-brincante e seu estado de **ser** é uma das principais fontes da criação que me possibilita entender melhor o processo temporal de estado do corpo como proprietário-objeto do sujeito-rapsódico, ao modo que é apresentado por Sarraçac (2013), um sujeito que tem em sua existência cênica a necessidade de fazer pulsar ações na dramaturgia contemporânea. Este corpo cênico se dispõe em uma presença que deve compor o **entre** do ser e do não ser, do agente ativo, para que a natureza poética prevaleça na cena. Sigo nesta proposta poética, esclarecendo-a dentro do corpovoz-brincante:

Poética do corpovoz-brincante- nesta etapa de contínua duração e reorganizações, faz-se necessário compreender que acertos são desejados, mas que os erros sempre devem ser bem-vindos. A dinâmica de encontro com a poética do corpovoz-brincante é estimulada principalmente quando encontramos dificuldades em descobrir o novo dentro do nosso processo de criação. Mas ao fim, o novo existe de fato?

É interessante ressaltar que muito do que fazemos é apenas uma reorganização do que um dia foi apenas um intento ou registros corporais sutis de períodos que vivenciamos. Durante o momento de qualificação foi-nos destacado o conceito do comportamento restaurado, apresentado por Schechner (2012) por este dialogar com a nossa pesquisa no que diz respeito a

proposta de reorganização de movimentos, mas que nós não havíamos percebido de modo tão claro.

O comportamento restaurado apresentado por Richard Schechner no capítulo intitulado Ritual, onde discorre acerca de ritual, jogo e performance, nos direciona para a observação desses registros que estão marcados em nós e que selecionamos alguns para nomearmos de rituais (Missa, Morte do Boi, Festa do Divino Espírito Santo, entre outros), sendo estes “mais do que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer” e que o nosso corpovoz-brincante resgata durante as práticas em sala de ensaio.

Assim, iniciamos o processo poético de criação, entregando e dando o corpo como material criador e rompendo ainda com o textocentrismo, não que o texto já pré-definido deva ser desprezado, mas é necessário desconstruirmos a via de mão única do texto, pois somos artistas e, portanto, somos o corpo que é sujeito da sua história, do seu processo, da cena em transição, do texto em criação. Um corpo que escreve seu texto de dentro para fora.

Para proporcionar a presença da poética do corpovoz-brincante na cena, é importante que estruturemos ainda mais fundo sua dinâmica, pois para perceber a transição desses movimentos de reconhecimento até o momento da emissão corporal do som, deve-se permitir ao ator desenvolver um vínculo ainda maior com as suas responsabilidades de emissões e deslocamentos sonoros desse corpo vocal:

2.4 Corpovoz-brincante em: soltura-energia-dilatação.

É importante que cada ator/atriz, ao ler esta dissertação esteja consciente de que é necessário antes de tudo, perceber-se, ter os olhos espiando o que se passa por dentro, experimentando. Dario Fo (2012, p. 273) nos diz que cada ator em suas práticas “deveria experimentar com atenção até encontrar-se com a técnica que é para ele mais idónea e vantajosa”, ou seja, não buscando uma muleta a que se sustentar, mas por inúmeras vezes chegar até a selecionar pontualmente especificidades de cada técnica corpórea-vocal.

Perceber o que naturalmente realizamos, neste caso respirar, com facilidade e a partir daí trabalharmos em um melhor aproveitamento do que já é orgânico, nos dá a garantia de não precisarmos utilizar apenas uma linha de trabalho corpóreo-vocal. Guzmán (2013, p. 47) ao falar sobre a consciência da respiração reitera:

Non existe regras para una respiración correcta. Non existe una maneira correcta de respirar que sirva todos os propósitos. Embora a respiración seja um processo involuntario, é possível manipulá-lo para responder a diferentes necesidades. As demandas que un nadador faz aos seus pulmões são diferentes das que faz un cantor de ópera ou un practicante de yoga. O mecanismo respiratorio desenvolvido para a natación, o canto lírico e a yoga não são convenientes para un actor, requiren um control consciente da respiración, en parte para evitar impulsos primarios, en especial impulsos de emoción libre, interferen con los ritmos respiratorios necesarios para la actividad a realizar.³²

Com isso, fica-nos clara a necessidade de não nos engessarmos em métodos que não foram pensados e estruturados para o fazer do ator, tendo em vista que para bem trabalharmos a voz na cena, na unidade do corpovoz-brincante é importante para a consciência do ator/atriz permitir que sua espontaneidade não seja bloqueada, trabalhando o olhar interno ativo no passo-a-passo da respiração.

Neste aspecto Grotowski (1981) nos apresenta a busca pela respiração perfeita e destaca três tipos: a respiração da parte alta do tórax ou peitoral; a respiração da parte baixa do abdome e a respiração total da qual o próprio autor é adepto e nós, nesta pesquisa enquanto artistas e atrizes percebemos maior dinâmica na respiração a partir do relaxamento dentro da naturalidade específica dos nossos corpos, pois caso a respiração seja trabalhada ao ponto de

³² Texto original: “No existen reglas para una respiración correcta. No existe una manera correcta de respirar que sirva todos los propósitos. Aunque la respiración es un proceso involuntario, es posible manipularla para responder a diferentes necesidades. Las demandas que un nadador le hace a sus pulmones son muy diferentes a las que le hace un cantante de ópera o un practicante de yoga. El mecanismo respiratorio desarrollado para la natación, el canto lírico o el yoga no son convenientes para un actor; requieren un control consciente de la respiración, en parte para evitar que impulsos primarios, en especial impulsos de emoción libre, interfieran con los ritmos respiratorios necesarios para la actividad a realizar.”

querermos reestruturá-la sem respeitar a organicidade do corpo, perdemos a *soltura-energia-dilatação* e criamos bloqueios que só dificultam o nosso envolvimento criativo.

Restabelecer a naturalidade da voz significa, iniciar o processo de emissão sonora a partir da liberdade interna que gerimos e percebemos em nossos corpos. Berry (2011, p.44) quando nos apresenta a sua visão sobre relaxamento e respiração nos diz que “a voz depende da respiração para que o som seja iniciado”, por isso esta etapa precede o canal do som, pois de nada valeria querer emitir uma sonoridade que não partisse de movimentos internos na conjuntura corpóreo-vocal. A autora apresenta a respiração enquanto alicerce de sustentação para aquilo que nós denominamos como corpovoz-brincante. Entendendo sempre a voz como uma extensão do ator, ela nos diz que:

[...] cantar ajuda a voz a ‘sair livremente’, ainda que entenda que há uma inconfundível diferença entre cantar e atuar. Porque ‘ao cantar o som é a mensagem’ e a energia está na ressonância, enquanto que ao interpretar a voz se converte em uma extensão do ator, para quem ‘a palavra deve ter influência’. BERRY (2011, p. 14, tradução nossa.)³³

Isso nos faz refletir sobre a importância de direcionarmos nossas práticas, determinando-as a uma finalidade específica, que é a atuação. Uma bela voz cantada pode até ser livre, porém no canto há um ponto que se difere das características de se ter uma bela voz, no canto é o som que mais importa e na voz do ator, do artista da cena, é a palavra e seu alcance que importam, e é o próprio ator que livremente alcança o público, com clareza, energia e presença cênica.

A liberdade e consciência do querer alcançar essa extensão do corpo, nos auxilia para que possamos olhar para a respiração, uma das *Dinâmicas do corpovoz-brincante* da figura 27 que ainda estamos destacando, e poder desenvolver essa liberdade a partir das seguintes etapas que cada ator pode executar do modo que se sinta mais estimulado e relaxado. Respiração e relaxamento caminham juntas:

- Consciência da respiração: que pode ser percebida a partir do momento que paramos em pé e de olhos fechados, corpos relaxados, porém presentes no aqui e agora, sem fazermos uso da introspecção, respiramos naturalmente, boca relaxada (entre aberta),

³³ Texto original: [...] cantar ayuda a la voz a ‘salir libremente’, aunque entiende que hay una inconfundible diferencia entre cantar y actuar. Porque ‘al cantar el sonido es el mensaje’ y la energía está en la resonancia, mientras que al interpretar la voz se convierte en una extensión del actor, para quien ‘la palabra debe tener influencia’.” BERRY (2011, p. 14).

intuindo que quanto mais relaxados, melhor poderemos acionar um retorno a nossa naturalidade infantil do respirar, uma qualidade sem bloqueios ou tentativas de manipular essa ação corporal natural, inata do homem. O mesmo exercício pode ser feito deitado, sendo importante que estejamos presentes na execução da percepção do respirar. Corpos relaxados, porém, não abandonados;

- Encontro com a respiração **entre**: é uma respiração livre que se dá a partir da execução do exercício anterior, que não está pautada em estruturas rígidas de definição da respiração apenas pelo tórax ou abdome, porém sendo uma respiração consciente dos movimentos internos e da complexidade do nosso corpo, do entendimento de que há uma movimentação para o respirar que envolve ambas as partes e que tentar isolar ou restringir uma delas, resultará em uma tensão negativa e improdutiva para o ator/atriz. A boca entre aberta permite a passagem de ar de modo natural.

Respirar bem não é sinônimo de tentar controlar o que deveria ser natural, mas tampouco é aceitar as limitações e não buscar uma prática que melhore este quesito. Sempre que respiramos propiciamos ao corpo muito mais que a oxigenação, pois permitimos que ele se dilate e se aproprie de todos os espaços internos e externos, tornando-se presente.

Essa presença do ator é cada vez mais estimulada a partir da consciência de mantermos abertos os canais do som, sendo este o segundo passo nessa estruturação do corpovoz-brincante. Mas quais seriam os canais do som?

Inicialmente sabemos que existe um canal do som, o mesmo canal que cumpre, também em nosso corpo a função digestiva:

Ao falar-se de um ‘sistema vocal’, não se pode esquecer que é um sistema aberto e que componentes desse sistema são, ao mesmo tempo, componentes de outros sistemas corporais: os dentes, a língua e a mandíbula são necessários para a articulação, mas também fazem parte do sistema digestivo; os pulmões, os brônquios e a traqueia, as cavidades infraglotais do aparelho fonador, necessárias para fornecer o sopro que é modulado pelas pregas vocais, também fazem parte do sistema respiratório.” (HOLESGROVE, 2014, p. 34)

Ou seja, vivemos em uma integridade corpórea desde a estruturação dos órgãos responsáveis pela produção da voz. Por isso, é interessante conhecermos este canal para posteriormente conseguirmos ir além. O aparelho fonador se constitui a partir de três sistemas:

- Sistema articulatorio: língua, faringe, nariz, lábios e dentes;

- Sistema fonatório: laringe (nela se encontram a glote e as pregas vocais);
- Sistema respiratório: traquéia, pulmões, brônquios e diafragma.

Identificar a composição do aparelho fonador, nos faz visualizar o canal do som que é definido a partir do trabalho que vem desde o diafragma, passando pela laringe, onde é formada a nossa voz, chegando a faringe e ganhando dimensão externa a partir da língua em conjunção com todos os órgãos da boca e articulação dos lábios. Com isso, é possível desenvolvermos essa visualidade estrutural como o canal do som, canal este que precisa estar relaxado e livre dentro das suas respectivas funções para que o ar circule sem bloqueios e assim seja gerada uma voz autêntica.

Mas voltemos a pluralidade mencionada acima: *canais do som*. Escolhemos trabalhar com canais, pela necessidade de estimular a imaginação do artista da cena, de modo que nós pudéssemos pensar e materializar em nosso corpo as ressonâncias que perpassam por toda a extensão corpórea do aparelho fonador. E isso em conjunto com a respiração livre, possibilita à abertura de canais para que o corpo se reorganize no espaço (interno/externo) e se mantenha dilatado em todas as suas extremidades.

Quando falamos em canais, logo podemos visualizar aquilo que nos auxilia na potência e extensão sonora, por isso os canais, neste estudo, são como pontos de ressonância em nossos corpos.

Os ressonadores, “tem a tarefa fisiológica de amplificar o poder de condução do som que se emite” Grotowski (1981, p. 116), eles são como uma caixa acústica para expansão sonora. Assim, temos estes exemplos destacados por Grotowski:

- Ressonador de cabeça;
- Ressonador de peito;
- Ressonador nasal;
- Ressonador laringe.

Esses são alguns exemplos possíveis, mas temos o Trato Vocal, que é especificamente o que faz parte do nosso aparelho fonador, que se encontra estruturado dentro do sistema articulatório e fonatório, são eles que dão potência e volume para propagação da voz. Gúzman (2013, p.111) nos diz que o canal do som é “o canal pelo qual a voz viaja para fora expressando

nossos impulsos senti-pensantes”, o que para nós é um auxílio, no sentido imagético, para defender a proposta de que todo o nosso corpo deve cumprir este papel de expressar nossos impulsos em movimentos corpóreo-vocais, ou seja, devemos ser uma grande caixa acústica portadora de diversos canais do som.

Mas seria possível fazer ressoar partes do corpo que biologicamente não foram feitas para isso? Essa pergunta é importante, pois o que estamos definindo sugere que trabalhemos com *canais do som*. Grotowski (1981), já propunha, em seu tópico sobre os ressonadores, a investigação do corpo como um “grande ressonador”, sendo que tal conceituação é a que mais se aproxima da nossas investigações. Assim, chegamos ao consenso sobre os *canais do som*.

Por isso, deixamos aqui propostas para que estes *canais do som*, encontrados em nossos corpos e que são o próprio dele, sejam ativados e possibilitem maior potência sonora ao ator/atriz:

- Reconhecimento do canal do som: articulação e percepção de todo o canal que produz o som- Sistema articulatorio e fonatório;
- Consciência da oxigenação corporal: desde a cabeça até os dedos dos pés (criação de imagens, como um raio X);
- Cosnciência da coluna vertebral: visualização imagética e percepção sensorial de todo o movimento corpóreo que se expande a partir do centro do corpo, por toda a estrutura da coluna.

Todo esse percurso de aprofundamento e conhecimento corporal contribui no entendimento do processamento dinâmico de propagação do som no espaço, sendo um auxílio para que artista da cena comece a entender a dinâmica de fazer ressonar por todo o corpo, emitindo o som pelo espaço.

A consciência da realidade em que se vive, do espaço em que se habita gera consequências no corpo e na cena que se estrutura nos processos de criação. Quando chegamos no momento da emissão sonora em suas relações com as espacialidades, percebemos a importância do percurso anterior, pois a *respiração* nos coloca em posição ativa frente a ocupação interior corpórea e exterior no espaço de encenação e os *canais do som* nos auxiliam na imagem corporal da gestação sonora e possibilidade de amplificação do som no espaço.

Na estrutura do corpovoz- brincante é necessário que, primeiramente, olhemos para o corpo, voz, movimentos, a partir de visualidades imagéticas interiores para depois expandir

essas imagens para além da estrutura física corpórea. “O corpo ocupa um espaço e esta forma de ocupação revela o próprio corpo e seus espaços” (ALEIXO, 2016, p. 51).

No livro Domínio do movimento, Rudolf Laban (1978), nos apresenta um termo usado frequentemente por nós, artistas da cena, quando estamos buscando explorar dinâmicas de ocupação espacial, os níveis: alto, médio e baixo. Assim, inicio os destaques de como proceder para que o som do corpovoz-brincante ganhe o espaço:

- Consciência e ativação energética da Kinesfera: para potencializar a expansão sonora e ocupação desse som no espaço;
- Desenvolver dinâmicas da performance *text/lamento*, dentro dos três níveis: explorando essas vocalidades em intensidades que conversem, se tratando de volume, com as dinâmicas de nivelamento espacial de Laban;
- Consciência das forças opostas, a partir das movimentações com o corpovoz-brincante em sua estrutura já experienciada no tópico anterior: garantindo a consciência e exagero que evidencie, mesmo que de modo caricato caso seja necessário, essa dança de oposições³⁴;

A sensibilidade, o ser sensível, quanto à relação som e espaço é o carro chefe para desenvolver experiências de dinâmicas sonoras para uma possível composição cênica. Neste momento resgato um dos alicerces da tríade da presença do corpovoz-brincante (*soltura-energia-dilatação*): a *energia*. É a *energia* que ocupa os espaços. O nosso corpo é um composto energético, um corpo-em-vida, que produz energia a cada instante e que por isso, faz seus registros no espaço, ao ponto de materializar a voz.

Dar *soltura-energia-dilatação* à voz, materializando-a, requer uma disponibilidade e liberdade que só se conquista estando no aqui e agora da execução dos procedimentos apresentados anteriormente. Quando bem realizadas essas etapas, conquistamos a real metamorfose do corpovoz-brincante e torna-se possível o compartilhamento com o espectador da vocalidade em sua presença material: corpo-som-imagem.

O tato do som, nada mais é do que a que metamorfose corpóreo-vocal do corpovoz-brincante, ou seja, é o estado de *soltura-energia-dilatação* presentificados e expandidos para um diálogo com o público, ele é a matéria do corpovoz-brincante que se realiza na cena e que alcança o espectador que sente e observa um corpo numa dinâmica do aqui e agora.

³⁴ Termo usado por BARBA; SAVARESE (1995, p. 176) quando comenta no capítulo sobre oposição. A dança das oposições remete a antecipação/ação/reação do ator-bailarino na cena.

O corpovoz-brincante sempre transitará por estas etapas para encontrar e reencontrar o tato do som. Sempre que iniciamos as práticas, a *respiração* é o primeiro ponto de contato com a presença ativa do ator/atriz, provocando a liberação consciente, lúdica e real, dos *canais do som*, que além de serem naturalmente a falange e boca, para dar um exemplo mais comum, mas para nós os canais são todos os pontos extremos do corpo: pontas dos dedos das mãos, dos pés, ponta do nariz, orelhas, cotovelos, ou seja, todas as partes possíveis de se trabalhar a ativação imagética da produção vibratória do som. Essa consciência permite que o corpo se solte e ocupe ainda mais o espaço de experimentação.

Após essa consciência ocorre o jogo com o espaço, a necessidade do corpovoz-brincante em se comunicar, expressar-se em narratividades, são os pontos roxos presentes na figura 27, apresentam exatamente essa dissipação corpóreo-sonora pelo espaço, na dinâmica presentificada e energética corpóreo-vocal do artista da cena, na materialização do som, com as experimentações da *soltura* do tato do som. Constituindo por todo o espaço a manifestação cênica do seu corpovoz-brincante.

CAPÍTULO III- As experimentações do corpovoz-brincante com o Caboclo de Pena: materialidades corpóreo-vocais.

*Guarnicer*³⁵

O ator deve ser levado por sua inteligência física, é o corpo inteiro que pensa e este pensamento já é ação, reação. BARBA (1991).

Neste capítulo, para darmos continuidade ao seu entendimento sobre o fazer cênico do corpovoz-brincante e traçarmos um circuito dentro da estrutura do Caboclo de Pena, foi necessária uma intensa investigação, entendendo esta palavra sob a definição que Barba (1981) dispõe, de uma palavra que nos aproxima da nossa profissão como artesãos medievais que buscam recriar aquilo que já existe, buscando sempre aprimorar o nosso fazer teatral na busca pelo entendimento corpóreo-vocal mais concreto dentro das possibilidades narrativas para os atores da cena.

No intuito de direcionar essas narrativas, especificamente a partir do teatro, que buscamos transformar essas vocalidades em material corpóreo-vocal do corpovoz-brincante, com o objetivo de deixar que a escrita do corpovoz se estabeleça nas experimentações e, consequentemente, na cena em unidade e não mais, em fragmentos.

Desenvolvendo uma escrita narrativa no/do corpo, constituída a partir do meu objeto de pesquisa que propusemos em sala de ensaio, eu e a minha orientadora, prof.^a Dr.^a Dirce Helena Benevides de Carvalho, a experimentar possibilidades de performatividades corpóreo-sonoras desenvolvidas a partir do estudo do conceito da performance text e da leitura e análise de vídeos dos laboratórios do Odin Teatret³⁶.

Neste capítulo apresentamos os experimentos de transições das movimentações dancísticas para a organicidade cotidiana dos movimentos, ou seja, da dança para a estruturação cênica corpóreo-vocal.

3.1 O corpovoz-brincante e seus escritos cênicos.

Richard Schechner (2012) nos apresenta, durante seu relato sobre o teatro dos “Anos Sessenta”, perfazendo os anos 50 até início dos 80, a Performance text, como um resultado de

³⁵ Reunir, preparar o conjunto (brincadeira/Bumba boi).

³⁶ Grupo de teatro de Vanguarda, fundado pelo italiano Eugenio Barba, diretor e pesquisador.

uma descentralização do teatro para a performance, uma mudança na importância do trabalho e autoria da construção da cena teatral, que se originava dentro do coletivo onde os atores eram/são partícipes ativos da criação teatral.

No início do processo esse conceito do Schechner veio ganhando forma, pois no desenvolver do corpovoz-brincante, através dos experimentos dos quais o texto expresso era justamente a performance da autora, onde a importância em comunicar era estabelecida em cada movimento e tentativas de materializações sonoras na cena, notamos que “a *performance text* reafirma a linguagem da cena e, por conseguinte, o trabalho atoral na composição do texto performativo.” (CARVALHO, 2016, p. 65), um texto que não é iniciado, em muitos aspectos, presos por letras numa folha de papel, mas que simultaneamente ganha forma a partir do laboratório criativo.

O *performance text* caracteriza-se, principalmente, por possibilitar experimentos capazes de comunicarem uma ‘galeria de personas’, instauradas na abrangência sonora – não se referindo somente às sonoridades da voz do ator, mas agregando as sonoridades do espaço, do acontecimento teatral e do receptor. Nessa moldura expandida, as performatividades poderão atingir rearranjos, considerando a materialidade da corporeidade para além de seu significado, ao integrar a vocalidade, e poderão atingir tais sonoridades em experimentações que valorizam a voz como acontecimento físico, em relação intertextual, nas dimensões espaciais, poéticas e imagéticas. (CARVALHO, 2016, p. 68)

O destaque e reconhecimento desse acontecimento físico é um dos pilares que sustentam esta pesquisa. Reconhecer a materialidade da voz estabelecendo sempre o contato e desenvolvimento desde o eixo original, estrutura corpórea, desperta na atuação a organicidade corpóreo-vocal que tanto buscamos na cena.

Esse estar sem fingir, essa busca pela desconstrução narcisista, a que todos nós artistas estamos sujeitos, não é uma luta que surgiu nesta pesquisa, mas que vem sendo discutida e processada em diversos laboratórios artísticos desde o final do século XIX.

“A perceptibilidade no envolvimento do corpo na voz poética é um dos princípios matriciais nas investigações contemporâneas acerca da voz” (CARVALHO, 2016, p.57), voz esta que para o nosso trabalho investigativo é a extensão sonora da narrativa corpórea. É a performance text ou o texto performativo do ator³⁷, associado ao corpovoz-brincante, narrador

³⁷ O texto da cena. Ele “reafirma a linguagem da cena e, por conseguinte, o trabalho atoral na composição do corpo narrativo” CARVALHO (2016, p. 65).

primário da cena, que se complementam, pois a “*performance text* se faz no processo de criação” e a narrativa do corpo do ator ganha forma na sala de ensaio e vida na cena estabelecida, a partir do trabalho com a tríade dos B’s: *Brincante- Brincadeira- Brincar*.

O corpovoz-brincante, por fim processual, é a escrita do ator, escrita cênica, seu texto corpóreo-vocal, que é estimulado e desenvolvido no processo de criação, que facilita o encontro com a *performance text* do artista, sendo ele o próprio texto.

Entender esse modo de escrita autoral possibilita, para nós artistas, a espontaneidade, da qual tanto procuramos quando estamos imersos em um processo criativo.

Partilhar vozes corporais nos gera acréscimos poéticos e narrativos imensuráveis, pois quando tomamos consciência da expressividade que é carregada de experiências pessoais, nosso fazer artístico ganha maior dinamismo, onde o corpo responde aos estímulos criativos com maior completude, sem distinção do que poderia ser dito como o texto do ator, pois é o próprio corpovoz o real escritor e poeta de sua dramaturgia.

3.2 Trilhas da experiência do corpovoz-brincante com o Caboclo de Pena.

Dentro da perspectiva de experimentações nas movimentações do Caboclo de Pena, que iniciamos esse processo de estudo e para que ele se estruturasse, foi interessante estabelecer práticas de treinamento em cada aula que tivemos durante o mestrado, mas de modo especial na disciplina de Tópicos Especiais em Criação e Composição em Artes Cênicas, ministrada pela minha orientadora prof.^a Dr.^a Dirce Helena, onde compartilhávamos com Hudson Salustiano e Mário Côrtes, dois colegas³⁸ do mestrado, nossos momentos de criação e composição cênica, também realizados fora desse tempo pré-estabelecido na grade curricular do programa. Essa característica de treinamento se estendeu para o trabalho de percepção corpóreo-vocal individual, porém em diálogo direto durante os experimentos com a prof.^a Dr.^a Dirce Helena e em momentos de experimentação à distância, para realização de registros finais para este trabalho.

No início desta pesquisa, movia-se em nós a necessidade de irmos além da sala de ensaio/laboratórios, porém as circunstâncias mudaram o nosso rumo, assim optamos em manter nossos trabalhos laboratoriais, feitos até então, apresentando-os no decorrer desses escritos

³⁸ Hudson Salustiano Silva e Mário Lucio Côrtes Júnior

com poucos acréscimos, pois estar presente, corpo a corpo, era de suma importância e, em contra partida, a necessidade de mantermos as instruções sanitárias devido a pandemia também e desta feita, o laboratório se manteve reduzido em experimentos.

No entanto, o treinamento para ambas, sempre foi o impulso e fonte de equilíbrio para se ter possibilidades de criações mais amplas e orgânicas para cena, pois como nos conscientiza Barba (1991):

O treinamento é a semente escondida da qual, depois, brota as plantas com os frutos visíveis, isto é, o espetáculo. O treinamento permite atingir determinadas capacidades, determinados objetivos de condicionamento físico, mas, sobretudo, é o momento da liberdade que permite se jogar à descoberta sem pensar nos julgamentos.

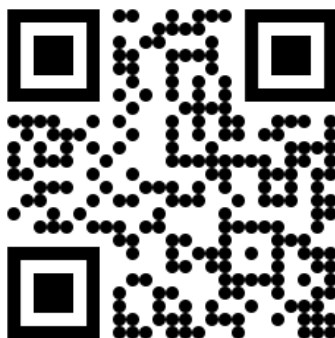
Explorar em práticas/treinamentos as movimentações sem a pretensão máxima de chegar a um produto e sem ter medo de julgamentos, tanto nosso quanto de um possível público, nos deu a possibilidade, dentro e a partir da disciplina³⁹ do mestrado, como já citado anteriormente “Composição e Criação”, pesquisar as potencialidades corpóreo-vocais possíveis dentro da estrutura de sonoridades pessoais (individuais e intransferíveis), gerando em nós a percepção de que os materiais utilizados dentro das composições e experimentações eram revestidos de experiências, memórias anteriormente obtidas e de sensações que, quando analisadas, nos levavam a olhar para as nossas raízes culturais ou ancestrais e identificar os diferentes estímulos de povos distintos.

Trabalhar nesse mergulho sobre o corpovoz-brincante, fez com que o nosso olhar sobre criar a partir das movimentações do Caboclo de Pena conversasse com o conceito apresentado por Schechner (2012) do comportamento restaurado, pois este implica em desenvolver comportamentos a partir de movimentos, gestos que são repetidos dentro de estruturas já existentes, mas que nele se reorganizam e ganham outras formas a partir das repetições.

O corpovoz-brincante se cria e recria a partir deste jogo de repetir sem repetir-se, sendo que assim como nas performances, não há uma possibilidade sequer de existir uma reprodução ou reinterpretação que, apesar de fazer uso de partituras corporais e movimentações cênicas pré-estabelecidas, seja igual tal como uma cópia, pois o nosso corpo está em constante mutação, criando e instaurando seu estilo próprio a cada execução. Ele sempre estará em um estado de metamorfose.

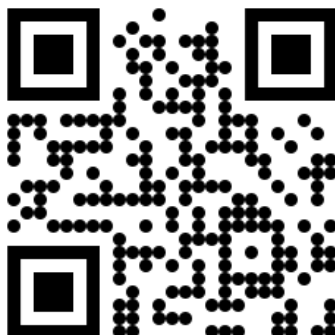
³⁹ Disciplina composta pelos discentes Hudson Salustiano e Mário Cortês, também mestrands do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

No vídeo, a seguir, conseguimos observar e fazer um comparativo, dentre os demais vídeos já apresentados no corpo desta dissertação, das movimentações do Caboclo de Pena. Notamos que daquilo que é estruturalmente igual, podemos desenvolver um estilo dancístico diferente que gera uma identidade intransferível para o artista da cena, neste caso, o brincante do Boi, na figura cênica do Caboclo de Pena:



O vídeo que se apresenta sem música, para justamente, analisarmos e observarmos bem as movimentações: meneios de cabeça, trupiadas, sapateados, balanços, giros e saltos, que aparecerão no decorrer dos trabalhos em sala de ensaio, mas de modo reduzido, ou seja, sem uma movimentação encaixada em uma perspectiva ritmada dentro de uma perspectiva melódica, mas bem decomposta em ações físicas na cena.

Neste outro vídeo observamos em câmera lenta a movimentação desta figura cênica, e as possibilidades de investigação a partir do movimento:



É muito importante percebermos que a partir de movimentos naturalmente dancísticos é possível a transformação em matéria teatral. Evidentemente, que no vídeo que acabamos de

ver o trabalho segue como dança, mas por ser apresentado de forma lenta, é possível notar semelhanças corporais com os experimentos que veremos mais à frente.

3.3 Trilhas da experiência: performance text/lamento e texto.

Considerando a necessidade de encontrar o novo dentro de nossas estruturas corpóreas que iniciamos as práticas com o corpovoz-brincante. Na busca pela unidade corpóreo-vocal, começamos a desenvolver *sonoridades ininteligíveis* dentre repetições e transformações geradas a partir das experiências pessoais de cada participante, no meu caso em experiência direta com o Caboclo de Pena, essas sonoridades se apresentaram como a performance text da atriz, sendo estruturada como um *lamento*, ou seja, aquilo que se associa a sonoridade encontrada pela investigação do texto performativo do ator/atriz, que se caracteriza pelo seu aspecto melódico e, por isso, usamos essa terminologia performance text/*lamento*, por havermos encontrado essa melodia remetente a uma ancestralidade⁴⁰ possivelmente indígena, que também se enquadra na percepção coletiva de serem *sonoridades ininteligíveis* como será possível observar mais à frente, a inventividade de sons que foram estimulados, investigados e expostos no decorrer do processo de criação.

Esse *lamento*, que corresponde a uma retomada ancestral indígena, é um esboço de estados psicofísicos e contextos gerados em tempo real, a partir de sonoridades que para existirem necessitam da inteireza do ser, na investigação sonora que se inicia desde a movimentação em nosso campo central de energia, nosso ventre, até as extremidades corporais e espaço e, principalmente, de estados psicofísicos determinantes nas possibilidades mensuráveis do corpovoz.

Faz-se necessário definir bem a performance text/*lamento*, pois em partes até se parece com aquilo que Dario Fo (2012, p. 97) nos apresenta em seu “Manual mínimo do ator” como o Grammelot, que sim, é também uma sonoridade criada vocalmente, porém este nos diz:

⁴⁰ No corpo desta pesquisa não queremos problematizar a palavra ancestralidade, apenas trazemos ela no seu conceito comum, onde se entende que aquilo que é ancestral faz referência a memórias de gerações que nos chegam até os dias de hoje, vindo dos nossos antepassados.

É uma palavra que não tem significado intrínseco, um conjunto de sons que conseguem igualmente evocar o sentido do discurso. *Grammelot* significa, precisamente, jogo onomatopéico de um discurso, articulado de forma arbitrária, mas que é capaz de transmitir, com ajuda de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo.⁴¹ (FO, 2012, p. 97)

Essa performance *text/lamento* também conversa com essa proposta de conjunto de sons que são transmitidos com a ajuda de: gestos, pois no *lamento* é a movimentação interna e externa que ajuda o corpovoz-brincante a dar a liberdade na busca de diferentes vocalidades; os ritmos, que em suas variações de tempo (rápido-lento) são estímulos para as criações dessas sonoridades particulares, mas porém Dario Fo (2012) nos esclarece ainda mais o que são os *Grammelots*, definindo-os como algo que necessita de um estudo mínimo que seja, de uma língua como inglês, francês ou italiano, por exemplo, para que seja possível uma criação de vocalidades pelo artista da cena. No entanto, para praticar e experienciar uma performance *text/lamento* não se necessita de um estudo linguístico, mas sim de um corpo disponível para criar dentro de sua liberdade expressiva e em tempo real.

Na performance *text/lamento* as sonoridades são incompreensíveis dentro de uma linha racional linguística, não há soltura premeditada de palavras inteligíveis para que se mantenha uma linha de entendimentos racional para o espectador, como no *grammelot*, pois o *lamento* comunica, como já mencionado, estados psicofísicos que se fortalecem e geram performatividades criadas a partir e durante as investigações das movimentações corpóreo-vocais.

Deste modo, em sala, durante as práticas, ficou/fica notória a atuação e o modo como os corpos se propõem a experimentar novos caminhos ao encontro com sonoridades distintas, mostrando que só seria possível viver as práticas se nos entregássemos às propostas buscando a essência, trabalhando na desobstrução dos canais expressivos do ator, colocando nossos corpos em *equilíbrio cênico*- corpos que se mantêm em estado de alerta e disponíveis para qualquer nova proposta de jogo ou improvisação para a criação cênica. Corpos não enrijecidos.

Nesta situação poderíamos até ter usado a palavra "desequilíbrio", pois acreditamos que a visualização do estado de atenção e prontidão corporal promovido por esse estado físico seria imediatamente entendido, mas usar esse termo em comparativo ao trabalho do artista da

⁴¹ Texto original: "Es una palabra que no tiene un significado intrínseco, un engrudo de sonidos que logran igualmente evocar el sentido del discurso. *Grammelot* significa, precisamente, juego onomatopéyico de un discurso, articulado de forma arbitraria, pero que es capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un discurso completo." (FO, 2012, p. 97)

cena, poderia gerar uma ideia de que o artista necessita estar sem ordem, ou seja, sem eixo corporal. Barba (1995, p. 34) no tópico sobre equilíbrio no livro A Arte Secreta do Ator, apresenta de modo muito específico essa necessidade corporal, quando afirma que “a característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio “precário” ou “extra-cotidiano”, tendo este último uma exigência muito maior sobre os atores, mantendo-nos ainda mais presentes e com energia ativa em dilatação.

Conscientes da origem sonora que é corpo, que vem do corpo, essas sonoridades eram concretizadas no espaço, porém ininteligíveis como se estivessemos criando outras línguas, sem de modo algum tentar imitar ou reproduzir som aproximado a um dialeto, por exemplo, mas gerando outros modos de comunicação, apresentando uma gama de novas sonoridades, metamorfoseando-se em um outro corpo:

[...] um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 54)

Essa experiência corpóreo-vocal foi possível devido ao trabalho de *dilatação* corporal que atingimos no decorrer da aula/prática, realizada no dia 04 de setembro de 2019. Inicialmente, fizemos um aquecimento e alongamento corporal, que partiu do contato das mãos massageando o rosto, mantendo as mandíbulas sempre relaxadas, joelhos semiflexionados, para alcançar o estado de prontidão do ator, trazendo para nosso trabalho uma sub-lei apontada por Eugenio Barba (1995), os sats, que caracterizam a qualidade pré-expressiva do artista da cena que “pode ocorrer em níveis diferentes, como uma espécie de silêncio antes de um movimento, um silêncio preenchido com potencial” (BARBA, 1995, p. 236), ou seja, um “antiimpulso”, um “antimovimento”.

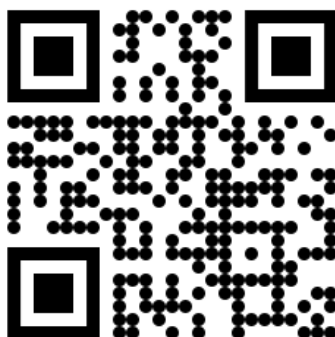
Um corpo que se encontra presente, dilatado e em estado de preenchimento e consciência da cena, possibilita a sua própria disposição ativa e presente na sala de ensaio.

Após este breve despertar, fomos direcionados a escolher um local no espaço, onde pudéssemos manter-nos ainda mais concentrados e conectados com nossos corpos, e assim iniciar a emissão de nossas sonoridades o que provocou sensações e retornos que ousamos, eu e minha orientadora prof.^a Dr.^a Dirce Helena, chamar de *retornos ancestrais*, em decorrências

das sonoridades manifestadas no decorrer do trabalho, que após, em diálogos sobre o que foi experimentado, um resgate histórico foi feito, de modo breve, sobre referências de nacionalidades ou de pertença indígena, por exemplo, fazendo referência a árvore genealógica da autora desta dissertação.

Os ensaios foram gravados e os áudios atentamente analisados por nós, sendo observado que as vocalidades emitidas por mim, assemelhavam-se a sonoridades indígenas que nos remetiam a um tipo de *lamento*, carregando uma ancestralidade indígena que se presentificava sonoramente quase que em choro, concretizados no meu corpovoz-brincante. Foi interessante essa observação, pois apesar de eu estar entregue e presente durante toda a experimentação, trabalhando sempre na busca pelo encontro com a voz livre, proposto pelo Método Linklater, a nossa percepção dessa semelhança da performance *text/lamento/sonoridades ininteligíveis* com características indígenas deu-se somente após, no momento de partilha dos processos.

No áudio a seguir estejamos atentos a essas características sonoras:



Algo muito interessante é que o Caboclo de Pena, como já apresentado nos capítulos anteriores, carrega em seu imaginário a energia de um Índio Guerreiro, assim, nós, em sala de ensaio observamos que todas as vezes que trabalhamos a performance *text/lamento*, percebíamos que as minhas emissões sonoras apresentavam essa energia forte e ritualística presente nos povos indígenas, mesmo eu nunca tendo tido qualquer experiência dentro de uma tribo e sem ter pensado em provocar propositalmente tais sonoridades, até porque se isso ocorresse não se trataria de um *lamento*, mas sim da criação de um grammelot.

Vale ressaltar que todas as vocalidades apresentadas nos vídeos aqui expostos não foram previamente ensaiadas, são vídeos e áudios que apresentam na íntegra o que foi

vivenciado em nossas investigações através das improvisações que se efetivaram em nossos encontros.

O que coletivamente nomeamos *sonoridades ininteligíveis*, fazendo uso de uma liberdade poética, trazendo-o como uma variante dentro da performance text, nos possibilitou criar estados cênicos dos quais o corpovoz-brincante foi o protagonista, não havendo imposições a determinações de uma narrativa corpóreo-vocal, mas sim de aberturas para abraçar os estados originados pelas improvisações, para que estados psíquicos não fossem forçadamente inseridos nas ações físicas criadas pelos artistas na cena:

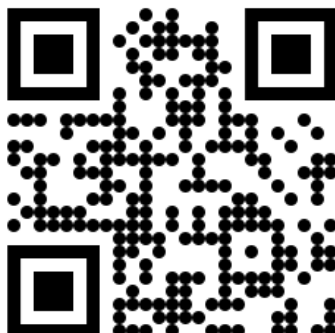
[...] é no ato físico de realizar o som onde os significados te levam a uma nova dimensão[...] estás buscando a energia nos próprios músculos, e quando tu encontras essa energia não tens que empurrá-la para fora, ela mesma se libera. Então não tens que forçar a emoção, ela mesma se libera através da voz. (BERRY, 2011, p. 29. Tradução nossa)⁴²

Assim, quando encontramos, cada qual a sua *sonoridade ininteligível*, naturalmente a energia de nossos corpos dilatava-se e preenchia todo o espaço. Apesar de não haver um significado racional nas vocalidades geradas, direcionamos nossa atenção para a unidade corpóreo-vocal até percebermos que a fisicalidade interferia na proliferação e extensão da comunicação do ator, como nos aponta Berry (2011), pois a voz é a extensão do próprio ator, sendo ela complexa e com inúmeras possibilidades, sendo assim notória uma diferença no equilíbrio entre o som e a palavra.

No que diz respeito às ações corporais, consideramos as matrizes de movimentações do Caboclo de Pena, tal como Borralho (2012) organiza: “giros”, “saltos”, “sapateados”, “deslizamentos”, “balanços”, ademais as possibilidades que individualmente, em improvisações, o brincante pode desenvolver. Trabalhei com cada um deles possibilitando desenvolver expressões descaracterizadas da sua forma tradicional dancística, por esta razão o vídeo a seguir não possui sonoridade alguma, apenas a inspiração das movimentações desta figura cênica do bumba-Boi, numa reorganização das características motriciais dele, gerando um outro corpo dancístico preenchido pelas características mais particulares da artista em cena

⁴² Texto original: [...] es en el acto físico de realizar el sonido donde los significados te llevan a una nueva dimensión. [...] estás buscando la energía en los propios músculos, y cuando encuentras esa energía no tienes que empujarla afuera, se libera ella misma. Entonces no tienes que forzar la emoción, ella misma se libera a través de la voz. (BERRY, 2011, p. 29)

e do Caboclo Real, como sua indumentária que também enraizou-se nos movimentos, à exemplo o capacete, poeticamente redefinido na movimentação cênica:

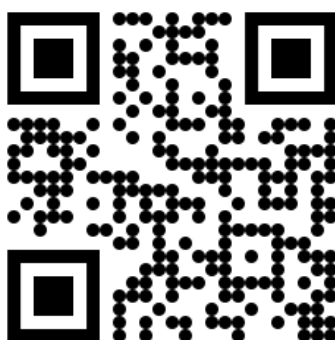


Antes dança tradicional, agora, como pudemos observar, em metamorfose para possibilidades de criação e geração de cenas.

Uma das grandes contribuições dessas experimentações foi perceber que era possível a utilização das ações físicas como estímulos para gerar sonoridades em total liberdade de criação e conseguir fazer o trânsito desses materiais adquiridos nas improvisações para a criação de cenas.

Desenvolvendo assim um trabalho que busca evidenciar o corpovoz-brincante em suas experimentações livres e naturais, onde o corpo tem total importância para alcançar a organicidade corpóreo-vocal, sendo que “a voz natural livre é um atributo primordial do corpo”⁴³ Guzmán (2013), devendo ser sempre o alvo das atuações e criações.

No próximo QR code, trabalhamos na perspectiva sonora a partir dos movimentos apresentados no vídeo anterior.



⁴³ Tradução nossa. Texto original: “la voz natural libre es un atributo primordial del cuerpo.”

O áudio que acabamos de apresentar surgiu a partir dessa exploração dos movimentos tradicionais do Caboclo de Pena, buscando unir suas nuances de tempo, força e variação tonal- refiro-me ao tônus muscular corporal e o que essa variante trouxe para a investigação das vocalidades em relação aos tons, tonalidades (médio, grave, agudo)- oriundos da movimentação tradicional desta figura cênica, assim veio ganhando forma dentro deste breve texto autoral que dialogava com aquilo que vou desconstruindo dentro dessa movimentação realizada ao pôr do sol, em meio a avenida João Naves de Ávila, na cidade de Uberlândia- MG.

É muito importante que tenhamos em mente que o trabalho do ator tem por finalidade comunicar algo a alguém, no caso ao público, por isso corroboro com Guzmán (2011), quando nos diz que para se ter uma boa comunicação que expressa nitidamente o que o ator quer representar, deve-se haver um equilíbrio entre o quarteto: emoção, intelecto, corpo e voz, que correspondem aos pilares do encontro com a Voz livre, quarteto este que é expresso pela própria criadora do método, Kristin Linklater, resultando na tríade base do corpovoz-brincante: *soltura-energia-dilatação*.

Assim como no método de Voz da Kristin, onde busca-se remover bloqueios que dificultam a comunicação, percebo que durante os experimentos, sempre trazíamos esse objetivo conosco, pois apesar de desenvolver um trabalho que vai ao encontro do corpovoz-brincante, pertencente a uma estrutura de movimentos já existente, não se tornou menos desafiador, pois estruturá-lo no ser *brincante*, na *brincadeira* e no *brincar*, requer sintonia e um equilíbrio que vai além da normalidade cotidiana.

Recordo dos meus estudos no Centro Universitário de Teatro- CUT, no México, onde conheci este método e estudei, sob a orientação da professora Tânia Gonzalez⁴⁴, podendo quitar ou ao menos diminuir bloqueios que dificultavam a liberdade da minha voz.

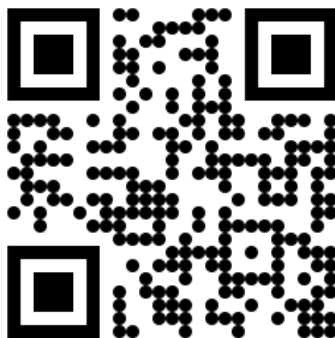
Na tese Organicidade e liberação da voz natural: princípios de uma técnica corporal de transmissão de Thomas Holesgrove (2014), é apresentado o desenvolvimento de uma técnica, que o autor chama de Técnica corporal de transmissão, que é estruturada a partir do método Linklater de Voz, portanto destaco aqui uma citação da própria Kristin Linklater, que por ser atriz refere-se ao seu método não como uma técnica fechada e rígida, mas uma possibilidade para encontrarmos dentro dela aquilo que melhor nos auxilia para termos um voz livre, e para este trabalho, um corpovoz-brincante:

⁴⁴ Há mais de 10 anos vem se especializando como docente de Técnica vocal e de Expressão Verbal. É professora no Centro Universitario de Teatro, na Casa Azul-Argos e no CEUVOZ (Centro de estudos para o uso da Voz). Participou nas Conferências da VASTA (Voice and Speech Trainers Assosiation) 2009 e 2010. Em agosto de 2012, obteve o título de Professora designada Linklater, outorgado pelo Centro Linklater de Nova York, sendo uma das primeiras Mexicanas a obter o título.

O caminho é estruturado para liberar a voz natural em vez de desenvolver uma técnica vocal. O pressuposto básico do trabalho é que qualquer um possui uma voz capaz de expressar, por meio de uma variação de tom de duas a quatro oitavas qualquer escala de emoção, um modo complexo de sentimento e uma nuance sutil de pensamento. O segundo pressuposto é de que, muitas vezes, as tensões adquiridas pela vida, inclusive defesas emocionais, inibições e reações negativas a influências ambientais, diminuem a eficiência da voz natural a ponto de distorcer a comunicação. Assim, a ênfase aqui é remover os bloqueios que inibem o instrumento humano em vez de desenvolver um instrumento musical habilidoso[...] O objetivo é uma voz em contato direto com o impulso emocional, formada pelo intelecto, mas não inibida por ele. (LINKLATER, 1976, p. 1, tradução nossa. p. 20- 21.)

Desenvolver dinâmicas explorando os registros, ressonadores, intensidades, volumes, pausas dentro das estruturas da dança, que exploram apoios, tipos de equilíbrios, que se desenvolvem de modo mais intenso na liberdade das improvisações, possibilitou encontrar variantes dentro das minhas possibilidades de emissão e tessitura vocal, que até então eram ainda muito limitadas, tendo em vista, que o reconhecimento desses limites deu-se a partir das explorações, autopercepção e diálogos com a prof.^a Dirce Helena Carvalho e com os companheiros de turma.

A seguir, apresento o vídeo do experimento cênico realizado em junho de 2019:



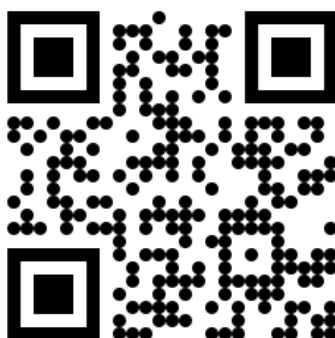
Até então, descobrir, desenvolver e criar com um corpovoz-brincante focava-se na improvisação e presença concreta de nossos corpos, porém a inserção de fragmentos de dramaturgias teatrais nos removeu o equilíbrio que já estávamos começando a ter, pois já começávamos a acreditar que tudo estava dado, porém com a palavra falada inteligível nos precipitávamos a cair no senso comum da comunicação oral, falando quase como máquinas que foram estruturadas apenas para soltar palavras e elaborar frases, sem nenhuma necessidade de comunicação, sentimento a respeito do que era dito, variação na dinâmica vocal da relação com

o texto, esquecendo-nos do nosso ponto de partida para estruturar nosso trabalho corpóreo-vocal: o Caboclo de Pena.

A dinâmica de movimentação dessa figura cênica nos dava matéria para encontrarmos bons resultados com a liberdade do corpovoz, que se desenvolvia na brincadeira do experimentar cênico, devido às suas características de *soltura-energia-dilatação*.

Fazer movimentos energéticos e livres nos exercícios de voz pode dar resultados extraordinários, pois leva a concentração a uma área distinta, ajuda com que a voz e o corpo se relacionem como um todo, e te proporciona a experiência de texturas vocais completamente diferentes. BERRY, 2011, p. 35. Tradução nossa)⁴⁵

A estrutura da cena que acabamos de apresentar foi experienciada objetivando a plena unidade corpóreo-vocal, porém quando houve a incorporação da sonoridade encontrada por esse corpovoz percebemos a necessidade de explorarmos essa dinâmica com o texto e nesse contexto ficando perceptível uma transição seca, endurecida da performance *text/lamento* para o texto, como podemos ouvir a seguir, perdeu-se por diversas vezes a organicidade já encontrada apenas com o *lamento*, pois aqui cada palavra era apenas solta, o recolocar-se no eixo não ocorreu como o esperado:



Neste áudio é notória a tentativa de trabalho com o corpovoz-brincante. Utilizamos fragmentos do texto Medéia de Eurípedes, escolhemos os clássicos para esta etapa do trabalho com o texto justamente por sentirmos a necessidade de resgate da palavra e como ela se reorganizaria a partir de uma dinâmica de criação contínua e simultânea no corpovoz-brincante, uma estrutura nova e dinâmica, uma estrutura de criação com sonoridades que estavam sendo trabalhadas em nossos ensaios. No entanto, percebíamos que ainda existia uma enorme quebra

⁴⁵ Texto original: “Hacer movimientos energéticos y libres en los ejercicios de voz puede dar resultados extraordinarios, pues lleva la concentración a un área distinta, ayuda a que la voz y el cuerpo se relacionen como un todo, y te proporciona la experiencia de texturas vocales completamente diferentes.” (BERRY, 2011, p. 35)

na organicidade, na transição da performance text/*lamento* para o texto dramatúrgico. O tônus muscular, do qual falei anteriormente, perdia-se no momento em que tentávamos a transição para a transformação sonora.

O texto clássico apresenta uma escrita na norma culta, sendo este o exato motivo que nos instigava a querê-los e a vencer esse desafio linguístico na encenação. Como dizer um texto com palavras tão rebuscadas de modo orgânico a partir do trabalho com o texto e *lamento*?

O corpo até chegava a assumir e a integrar as vocalidades do *lamento*, no entanto ao trabalhar com a dramaturgia houve momentos em que essa unidade se esvaía, ou seja, havia uma ruptura nas ações corpóreo-vocais adquiridas anteriormente em decorrência das dificuldades encontradas no momento em que se tinha que falar o texto. A musicalidade e a diversidade das sonoridades não se concretizavam nas palavras do texto Medéia.

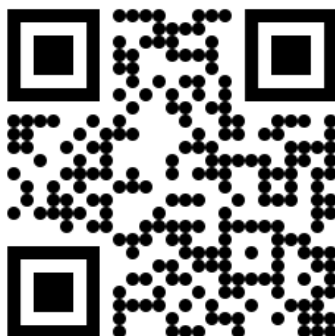
Com isso constatamos que é necessário que o artista se esforce para penetrar em si mesmo e revelar-se integralmente, manifestando seu mais mínimo impulso. “Deve ser capaz também de expressar, mediante o som e o movimento, aqueles impulsos que habitam a fronteira que existe entre o sonho e a realidade.”⁴⁶ (GROTOWSKI, 1981, p. 29), não apenas estar consciente disso, mas praticar até conseguir alcançar isso na cena.

Já sabemos que a nossa estrutura corporal naturalmente nos possibilita criar sonoridades, assim fizemos tentativas de inserção da textualidade tradicional dramatúrgica, com isso fomos desafiadas a gerar movimentações físico-sonoras para além das convenções do que geralmente acontece nas criações cênicas, criando o texto, manifestando sons e movimentos já incorporados em nossos encontros.

Com a percepção dessa dificuldade em fazer o trânsito das variações de ações corpóreo-vocais encontradas nas improvisações, intensificamos o trabalho, utilizando fragmentos do texto de William Shakespeare, Macbeth, tomando características que se assemelhavam a personagem Lady Macbeth, inspiração para a improvisação nessa investigação que se estabeleceu na utilização e apropriação dos movimentos e, principalmente, das intensidades encontradas no corpovoz-brincante, como poderemos ver no próximo vídeo.

⁴⁶Texto original: “Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad.” (GROTOWSKI, 1981, p. 29). Tradução nossa.

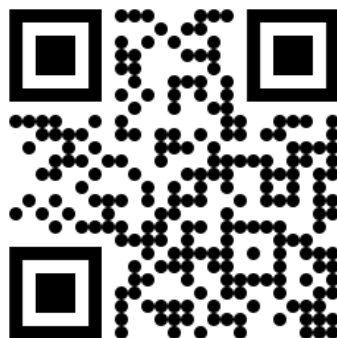
A seguir, no registro do nosso trabalho é possível observar que conseguimos obter uma presença e continuidade de ações corpóreo-vocais no trânsito feito entre a improvisação de Macbeth e a performance text/*lamento*:



Mesmo com as novas sonoridades investigadas em nossas experimentações, as dificuldades em resgatar a liberdade e organicidade no *lamento* exigiram um trabalho contínuo na apropriação das palavras do texto em consonância a musicalidade desta *sonoridade ininteligível*, desse *choro ancestral*, como o caracterizamos anteriormente.

Porém, essa consciência e necessidade em permitir que o corpovoz-brincante ganhe sempre mais e mais autonomia, nos fez continuar buscando e percebendo brechas para desenvolver novas corporeidades sonoras dentro do texto trabalhado para a cena, sendo de fácil percepção que “A técnica vocal envolve todo o corpo, inclusive as necessidades biológicas e os processos cognitivos e emotivos.” (HOLES GROVE, 2014, p. 13), processos estes que foram respostas aos movimentos interno-externos do corpo.

Desenvolver essa experimentação fazendo uso de livre inspiração da obra Macbeth, em consonância às movimentações do corpovoz-brincante foi possível para a ampliação do repertório corpóreo-vocal, partindo do entendimento que o corpovoz-brincante se apresenta com uma natureza narrativa, relatando e transmitindo um fato. Nessa perspectiva a cena ganhou maior dinâmica. Vejamos no vídeo a seguir:



A utilização da cadeira surgiu a partir de uma proposição de minha orientadora, solicitando que fosse integrado um objeto durante a improvisação e assim ela foi inserida pela facilidade do acesso a ela, por ser um objeto que já estava dentro da sala onde estávamos trabalhando. O trabalho com ela possibilitou-me levar para a criação a desconstrução de movimentações de outros personagens brincantes do Bumba meu Boi, como o miolo do Boi, que é o brincante que fica “dentro do Boi”.

Nas imagens que seguem podemos observar o Boi-objeto e o miolo (brincante que dá vida ao bailado dessa figura cênica), que é o brincante que se posiciona dentro do boi e realiza suas movimentações correspondentes:



Figura 30
Personagem: Boi (miolo)
Fonte: Boi de Ribamar
Foto: Nelson Magela
Acervo: Clica São João.

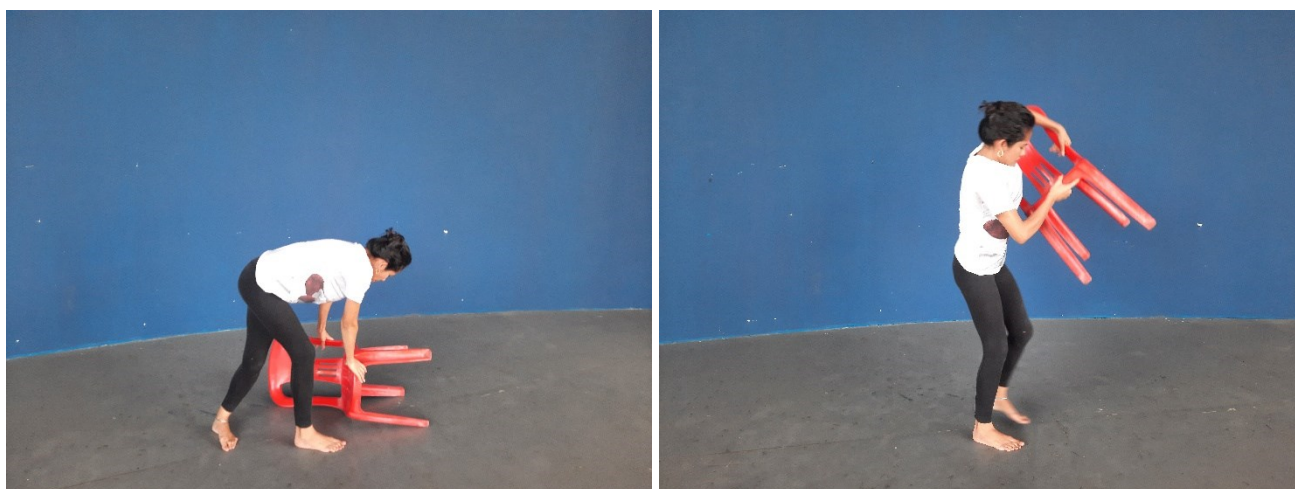


Figura 31
Personagem: Boi (miolo)
Fonte: Bumba meu Boi Rosa de Saron
Acervo: Centro Cultural Vale Maranhão.

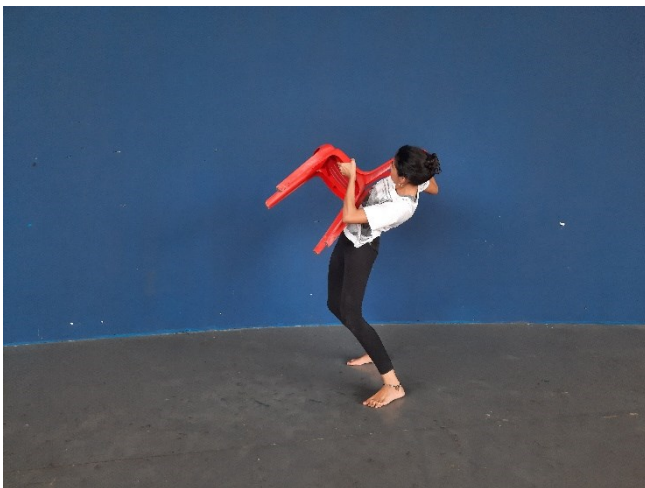
Como observado nas fotos, o brincante fica exatamente embaixo do Boi, mas vale ressaltar que há uma diferença entre o estar debaixo e estar dentro do Boi, por haver “na expressão ‘dentro’ a ideia de autoria, de animar, de criar como artista. Já, na expressão ‘debaixo,’ neste caso específico, indica a presença do artefato, o boneco-máscara/objeto e remete a estar submetido à forma”. (BORRALHO apud Valmor Beltrame, 2020, p. 103.)⁴⁷, portanto é necessário estar dentro, por inteiro, seja do Boi, e animá-lo através da sua dança ou no fazer do corpovoz-brincante.

Dentro das experimentações a expressão **dentro** se tornou ainda mais forte na sua dimensão conceitual, pois estar em um trabalho de criação requer ao artista da cena uma entrega ao nível da responsabilidade de autoria, execução e criação, para que a *soltura-energia-dilatação* estejam sempre fluindo dentro da tríade de estruturação do corpovoz-brincante: *brincante, brincadeira e brincar*.

Assim se mostrou possível essa estrutura durante os experimentos:



⁴⁷ O texto a que nos referimos trata-se de Relatório de Valmor Beltrame.





Figuras: 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 e 40.

Acervo: autora.

Foto: Suanny Gomes

Local: Casa de Arte Barrica.

Essa outra figura cênica entrou de modo bem direto, mas pelo corpovoz-brincante ser esse emaranhado de histórias e transições dentro das brincadas, resquícios e possibilidades de movimentações sempre serão incluídas. A narrativa de todos os personagens perpassa o corpovoz-brincante, pois é impossível apagar a história e as experiências que já se encontram marcadas na memória psicofísica de cada artista que antes de ir para a sala de ensaio, brincou e se entregou aos sons de matracas e pandeirões, aos gritos de “Equiô” e aos prantos da despedida e morte do Boi.

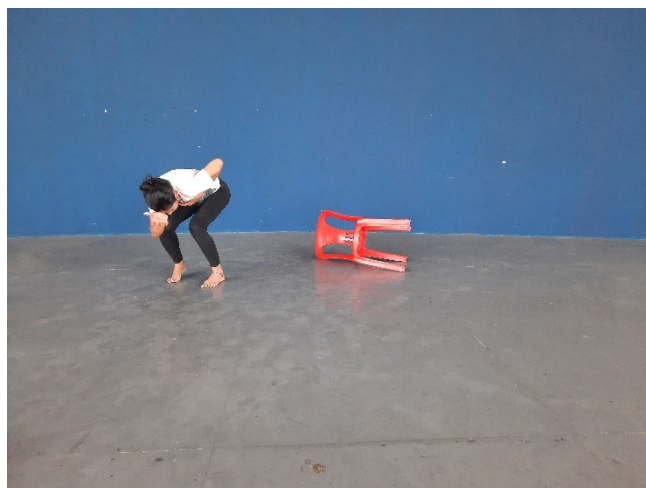
3.4 Trilhas da experiência: imagens e cena.

Essas perspectivas de cruzamentos de mais personagens além do Caboclo de Pena, é natural, pois a estrutura matriz do corpovoz-brincante é dada pelas experiências adquiridas constituintes da identidade de cada artista, e no nosso caso, da autora maranhense, tendo dentro de seus registros dancísticos movimentações que pertencem a personagens como: Índia, Boi, Rajado, entre outros pertencentes ou não, ao sotaque da Ilha/matraca, trabalhado nessa pesquisa, que naturalmente durante os experimentos, aparecem na cena.

Nesta sequência de imagens apresentaremos a reestruturação dos movimentos construídos pelo corpovoz-brincante a partir do Caboclo de Pena, seguiremos com as imagens dos registros dos experimentos e depois com as imagens do Caboclo de Pena com toda a sua indumentária. É importante deixar registrado que as formas se construíram naturalmente e foram observadas após a visualização dos vídeos feitos para observação do trabalho realizado.

O corpovoz-brincante não é estruturado dentro de um padrão enrijecido, mas é partindo da liberdade corpóreo-vocal que a *soltura* se inicia, a presença do artista se estabelece com *energia* na cena e assim, ganha o espaço que ocupa com a sua encenação em *dilatação* contínua, onde a sonoridade é construída desde os primeiros respiros na cena, pois para este trabalho a respiração estabelece uma estrutura única que gera som e/em movimento.

Percebamos, portanto, a construção corporal em uma liberdade criativa:



Figuras 41 e 42.
Foto: Suanny Gomes
Acervo: autora.

Nas figuras acima, percebemos a evolução da imagem que segue e que é de fácil identificação nos vídeos já apresentados, a movimentação do sapateado ou trupiada realizado pelo Caboclo de Pena em seu bailado:



Figura 43
Foto: Rayssa Serra
Acervo: autora

Fica claro que a estrutura cênica do corpovoz-brincante, tem a sua origem visual na figura cênica do Caboclo de Pena, mas que em sua reestruturação possibilita inúmeras variações físico-sonoras estabelecendo poéticas nas composições cênicas.



Figuras: 44, 45 e 46.
Foto: Suanny Gomes.
Acervo: autora.

As imagens anteriores (figuras 44, 45 e 46), registradas durante a experimentação da performance *text/lamento* com o texto, nos leva a perceber esta contínua brincadeira dentro do processo de experimentação, correspondente ao Caboclo de Pena. É possível notarmos que a estrutura do corpovoz-brincante dentre os seus níveis: baixo, médio e alto, auxiliam na percepção mais apropriada do texto, em correspondências comparativas, entre as imagens apresentadas neste capítulo, como continuaremos a ver, nas figuras que registraram momentos como: giros, balanço e saltos:



Figuras: 47 e 48.
Foto: Rayssa Serra
Acervo: autora.

Continuamos a apresentar essas estruturas de composições que influenciam diretamente na construção de vocalidades e intensões cênicas, no envolvimento com a palavra, ainda com o uso do objeto utilizado desde os primeiros registros, nos levando a introduzir um sentido e unidade corpóreo-vocal ainda mais específica e eficaz:



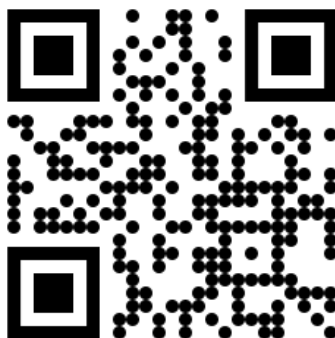
Figuras 49 e 50.
Foto: Suanny Gomes
Acervo: autora.

Dentro dessas imagens, resgatamos gíngas pertencentes ao corpovoz-brincante, gerado dentre os saltos, sapateados dessa figura cênica, em uma ampliação repertorial que ocorre na improvisação do bailado, mas que influencia a cena em mudanças de níveis e proporções de deslocamentos, onde podem ser observados-nas imagens acima (49 e 50) em análise com as seguintes:



Figuras 51, 52 e 53
Foto: Rayssa Serra.
Acervo: autora.

Observar esses percursos em imagens estáticas, nos possibilita melhor nivelamento corporal em detrimento ao uso do lamento na cena, pois as variações dos ressonadores, se estabelece de modo mais mensurável, fazendo-nos identificar com mais clareza a *dilatação* corpóreo-sonora do corpovoz-brincante na voz de peito, cabeça ou em seus múltiplos ressonadores imaginados propositalmente, como braços, joelhos, ombros, levando a artista da cena a expandir ainda mais a sua ação cênica. Vejamos, trechos do experimento compilados em um único vídeo a seguir:



Desenvolver o estudo partindo de pequenos fragmentos de texto clássico principalmente, colaborou para que registrássemos de modo mais eficaz no corpovoz-brincante a essência de uma unidade para a cena. Um corpovoz que não se divide e que é um auxílio para desenvolvermos vocalidades materializadas no espaço, pela presença do artista.

“[...] o apelo ao ressurgimento da vocalidade na contemporaneidade enfatiza o empenho do corpo na irredutibilidade entre corpo e voz. A vocalidade poética, ou seja, a manifestação da ação vocal ou a sua presentificação diante do outro está fundamentalmente conectada aos estados perceptivos” (CARVALHO, 2016, p. 64)

É essa presentificação que materializa as sonoridades da palavra na cena, que estrutura as vocalidades e possibilita o entendimento racional ou sensório do espectador que também é integrante do fazer cênico, dentro de suas possibilidades de estar presente em uma troca mútua de sensações com o artista.

A materialização da palavra, nesta pesquisa se efetivou na variante constituída dentro do corpovoz-brincante entre o *lamento* e os textos que fizemos uso para as experimentações. Formamos trilhas que seguiremos traçando e potencializando cada vez mais o *Brincante*, a *Brincadeira* e o *Brincar* do artista em seu corpovoz-brincante.

*Despedida*⁴⁸

Eu já satisfiz o meu desejo e minha promessa eu cumpri
Digo, adeus, vou embora, pra me despedir de ti.
Eu já satisfiz o meu desejo e minha promessa eu cumpri
Digo, adeus, vou embora, pra me despedir de ti.

Vou pra perto e pra longe, por favor queira entender
Pra longe vou com o meu batalhão,
Mas em pensamentos eu fico perto de você.

Se a saudade quiser te visitar, corre pra janela,
Olhe pra Lua e em pensamentos você pode me chamar
E aonde eu estiver você vai saber
Amor da minha vida, todas as minhas despedidas são dedicadas a você.

E aonde eu estiver você vai saber
Amor da minha vida, todas as minhas despedidas são dedicadas a você.

“Amor da minha vida” - Boi da Maioba

⁴⁸ Última toada cantada, que fala de adeus e saudade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Retirada*⁴⁹

Experienciar o Caboclo de Pena, com um olhar mais atento as suas nuances e possibilidades criativas para além do brincar no Bumba meu Boi do Maranhão, constituiu dentro do fazer artístico desta pesquisa uma base sólida para continuações a partir do trabalho com o corpovoz-brincante.

No decorrer desta pesquisa desenvolvemos um trabalho que discorreu sobre a nossa cultura e a cultura do Maranhão, com o intuito de evidenciar e apresentar ao leitor as possibilidades e critérios que podem auxiliar atores/atrizes a aprenderem a dialogar com as percepções do seu próprio corpovoz-brincante, partindo do entendimento da unidade corpórea-vocal da qual todos nós somos constituídos por natureza, porém alguns não desenvolvendo tanto, mas dotados da mesma capacidade unitiva.

Traçamos na prática um brincar com o Caboclo de Pena que transpôs em uma estruturação base, o corpovoz-brincante, ressignificando o seu brincar e transformando-o em um brincar atoral, dentro de uma prática que estimula o artista da cena a criar vocalidades a partir da *soltura- energia-dilatação* do seu corpovoz.

O caminho percorrido para esse encontro com o corpovoz-brincante foi muito desafiador e continuará sendo, pois sair do bailado e permitir que o corpo brinque na cena artística, nos leva a um deslocamento de sensações e desordens que me inquietaram, particularmente, ao ponto de pensar que seria impossível criar a partir desta figura cênica, Caboclo de Pena, mas as práticas e os estímulos em diálogos com a prof.^a Dr.^a Dirce Helena, reavivavam a necessidade de levar os experimentos até o último instante.

Tivemos também no decorrer do processo dificuldades de encontros, ou melhor, impossibilidades, devido a pandemia do COVID-19, o que nos obrigou a repensar na estruturação das etapas e deixarmos-nos com os trilhos mais firmados para a construção de um novo começo, onde a criação seria ainda mais latente.

Entregamos neste trabalho um caminho criador de materialidades corpóreo-vocais com o corpovoz-brincante apresentando ao leitor, artista ou não, um caminho de encontro com a sua liberdade corpórea-vocal, na percepção do seu agir e absorver, ressignificando as

⁴⁹ Toada cantada após a despedida, onde os brincantes se retiram.

realidades que temos na nossa vida cotidiana, mostrando que a criação não se estabelece apenas com treinamento importados, mas com as particularidades locais e identitárias de cada pessoa.

Vivenciamos esse caminho e nos deparamos com vocalidades enrijecidas, corpo mudo e mente baiente⁵⁰, porém foram nos desencontros, nas perdas, que conseguimos consertar e voltar a entender o corpo em sua unidade psicofísica, entendendo que um ator em cena é um verdadeiro bailarino também, pois os seus gestos e textos corpóreo-vocais estão intrinsicamente estruturados em uma partitura dramatúrgica.

Assim, investigamos e estruturamos elementos das movimentações do Caboclo de Pena, deixando à vista, por meio de vídeos, como é possível se dar um processo de jogo com o corpovoz-brincante para a criação de experimentos, oferecendo assim uma trilha que auxilie atores e não-atores a desenvolverem seus trabalhos de criação e com isso acrescentando no trabalho atoral na cena teatral, onde o textocentrismo deve ser repensado e a fala do corpo deve ser ouvida, facilitando a dinâmica de fluidez do corpo vocal, como realizado nesta dissertação.

Neste sentido, a presente investigação contribui não apenas para atores maranhenses estruturarem seus processos e seus corpos a partir daquilo que já temos em nossa cultura, mas abrindo um leque para todos que se disponham a entender e a praticar as movimentações do Caboclo de Pena: saltos, giros, deslizamentos, trupiadas, meneio de cabeça, entre outros e dentro dessa dinâmica outrora estranha a sua realidade cultural se torne um veículo de criação, um trampolim, como bem dizia Grotowski, para criações nas artes cênicas.

⁵⁰ Brincante do Bumba meu Boi, dançarino, bailarino.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2019.
- ALEIXO, Fernando. **Corpo-Voz: revisitando temas, revisando conceitos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- BARROSO, Oswaldo. **Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013. E-book Kindle, localizações de páginas não definidas com precisão.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BERRY, Cicely. **La voz y el actor**. Barcelona: Alba Editorial, 2011.
- BORRALHO, Tácito. **O Teatro do Boi do Maranhão – brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos**. São Paulo, 2012.
- In _____. **Os elementos animados no Bumba-meu-Boi do Maranhão**. São Luís: UDUFMA, 2020.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 31-49.
- CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. **Paradigmas da cena contemporânea: espaço, coletivo, texto-palavra-performance text**. In: *Cena contemporânea e escola básica: experimentos teatrais realizados com alunos do ensino médio da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo*. São Paulo: s.n., 2016. p. 24-68.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Bumba-meu-boi do Maranhão: uma releitura de seus primeiros registros sonoros**. Dossiê: Práticas para o imprevisto. Florianópolis: UDESC/CEART, v.16, p. 81-98, 2016. <https://doi.org/10.5965/2358092516162016081>
- CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CRAIG, E. Gordon. **El arte del teatro**. México: Col. Escenología, 2011.
- DAWSON, Christopher. **Criação do Ocidente: A Religião e a Civilização Medieval**. São Paulo: É Realizações, 2016.
- FO, Dario. **Manual mínimo del actor**. México: Ediciones El Milagro, 2012.
- FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Cena 7. Tradução Helena Mello. Porto Alegre: UFRGS, n. 7, p. 77-88, 2009. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>

FREYRE, Gilberto. **Vida Social no Brasil nos Meados do Século XIX**. 4ªed. São Paulo: Global, 2009.

HOLESgrove, Thomas. **Organicidade e liberação da voz natural: princípios de uma técnica corporal de transmissão**. São Paulo, 2014.

LARROSA. **A experiência e suas linguagens**. In: Tremores: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 35-56.

OLIVEIRA, Cláudia M. **Para uma dramaturgia do corpo: análise e caracterização do corpo enquanto linguagem cênica na criação artística espetacular**. Repertório: Revista Acadêmica de Teatro e Dança. Ano 12, n.13, 2009, p. 15-33.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SARRASAC, Jean-Pierre. **A partilha das vozes**. In: Urdimento: revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART, 2013, p. 17-19.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Célia. **Corpo e interfaces**. In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007, p. 175-186.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**. México: Siglo Veintiuno, 1981.

IPHAN. Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil** / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011.

PEREIRA, José de Ribamar França. **O Boizinho Barrica à luz de uma Estrela**. São Luís, 2000, 2ªed.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A partilha das Vozes**. In Urdimento: revista de estudos em artes cênicas/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC/CEART, n. 20, 2013, p. 17-19.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. UNICAMP/ Campinas, 2018.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas**. Repertório, Salvador, nº 24, p.98-113, 2015.1.

SCHECHNER, Richard. Entrevistas. In: _____ LIGÉRIO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”**, em Performance Studies: an Introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51. Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3. Abril de 2011.