

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA E DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E
TECNOLÓGICO DO MARANHÃO - FAPEMA
MESTRADO

RAYLSON SILVA DA CONCEIÇÃO

O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento –
o espetáculo *O Miolo da Estória*

São Luís – MA

2021

RAYLSON SILVA DA CONCEIÇÃO

O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento -
o espetáculo *O Miolo da Estória*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Cristina Costa
Ribeiro

**São Luís – MA
2021**

**Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a)
autor(a).**

Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

DA CONCEICAO, RAYLSON SILVA.

O ENCONTRO: : do acontecimento a um olhar atento - o espetáculo O Miolo da Estória / RAYLSON SILVA DA CONCEICAO. - 2021.

165 p.

Orientador(a): TANIA CRISTINA COSTA RIBEIRO.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

1. Acontecimento. 2. Análise de espetáculo. 3. Experiência. 4. Percepção. 5. Resgate da memória. I. CRISTINA COSTA RIBEIRO, TANIA. II. Título.

RAYLSON SILVA DA CONCEIÇÃO

O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento

o espetáculo *O Miolo da Estória*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Cristina Costa Ribeiro

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Tânia Cristina Costa Ribeiro (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof. Dr. Edelcio Mostaço (1º Examinador)
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Profa. Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca (2º Examinador)
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Para todas as companhias teatrais de São Luís do Maranhão

AGRADECIMENTOS

À FAPEMA – Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão pela bolsa de estudo concedida para o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha orientadora, Profa. Dra. Tânia Cristina Costa Ribeiro, pela orientação dedicada e atenciosa a esta pesquisa e comigo.

Aos professores: Michelle Nascimento Cabral Fonseca (UFMA) e Edécio Mostaço (UDESC), pelas significativas considerações feitas na banca de qualificação e na banca de defesa desta pesquisa; à Michelle Nascimento Cabral Fonseca pela competente coordenação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

Aos integrantes e ex-integrantes da Santa Ignorância Companhia das Artes: Adeilson Santos, César Boaes, Erivelto Viana, Dênia, Jorge Choairy, Lauande Aires, Rosa Ewerton, Célia Seguins e Urias de Oliveira pela disponibilidade e atenção para a realização das entrevistas que contribuíram para esta pesquisa.

Ao diretor e ator Lauande Aires pela entrevista e diversas conversas de tempos em tempos para esclarecimento do seu espetáculo teatral que forma o objeto de estudo desta pesquisa.

À minha professora de reforço escolar Alexandra que me proporcionou, quando criança, a incrível descoberta da leitura.

Ao romancista russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) pelas incríveis e encantadoras leituras de suas obras que estimularam a minha imaginação antes e durante a escrita desta pesquisa, em especial Crime e Castigo e O Idiota.

Ao professor e eterno mestre do teatro Luiz Pazzini que me acolheu assim que entrei na graduação, mostrando-me o mundo teatral nunca antes visto.

Ao professor Plínio Santos Fontenelle pelas incríveis aulas de Estética no tempo da graduação e pela contribuição nesta dissertação no esclarecimento da relação entre Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne.

Ao grupo de pesquisa e extensão Cena Aberta que me proporcionou as primeiras experiências com o fazer teatral no período de 2013 a 2014.

Aos professores convidados pelo presente programa de mestrado: Andrea Paris e Narciso Telles que trouxeram conteúdos significativos para a escrita desta pesquisa.

Aos meus colegas de turma do mestrado: Andressa Passos, Erivelto Viana, Vitor Silva, Lauande Aires, Silvana Cartage, Fabricio Theiss, Ahtange Tavares, Leônidas Portela e Nádia Brasanta Bracco pelas reflexões e diversões.

À minha revisora Alessandra Medina que pacientemente se dedicou na organização das páginas desta pesquisa.

Ao meu pet felino Torresmo que me proporcionou serotonina nos momentos mais solitários da escrita e intelectualmente exaustivos.

À minha família, especialmente à minha mãe Rosângela e a meu pai Raimundo que sempre me apoiaram nos estudos e sempre acreditaram em mim. Por terem me proporcionado um ambiente tranquilo e favorável para as reflexões desta pesquisa. Sem o apoio de vocês eu não poderia chegar até aqui. Gratidão!

À Swanni Alvarado, uma incrível colombiana de vibração linda que faz dos meus dias melhores do que já eram.

“A arte pode ser ruim, boa ou indiferente, mas qualquer que seja o adjetivo empregado, temos que chamá-la arte. A arte ruim é arte, assim como a emoção ruim é emoção”.

Marcel Duchamp

RESUMO

“O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento – o espetáculo *O Miolo da Estória*” é resultado de um estudo que foi afetado pela pandemia da Covid-19 que causou o confinamento de pessoas como medida sanitária. Medidas estas que causaram alterações significativas no andamento da pesquisa na qual estava pautada em estudar a recepção do espetáculo teatral *Ensaio Sobre a Memória* de Marcelo Flecha. Diante de tais circunstâncias foi necessário mudar o ângulo de visão da pesquisa para o estudo da análise do espetáculo teatral *O Miolo da Estória* colocando-me como pesquisador e sujeito desta pesquisa uma vez que faço reflexões sobre as minhas experiências sensoriais durante a recepção deste espetáculo ocorrido em 2013. Para isso, me debruço sobre duas metodologias: primeiro o método da autoetnografia quando realizo o resgate da minha memória dialogando com os estudos de Santaella e Merleau-Ponty sobre percepção, Dewey e Larrosa sobre experiência e Artaud, Boal e Dubatti sobre acontecimento fundamentando este estudo. Em seguida, faço uso da etnografia ao realizar uma análise técnica deste mesmo espetáculo pautado nas ferramentas de análises de espetáculos teatrais apresentadas por Pavis. Como ferramentas fiz uso da observação, caderno de registros, entrevistas, plataforma digital Zoom, WhatsApp e Instagram. A relevância deste estudo se sustenta na contribuição aos estudos de análises de espetáculos realizados em São Luís que não descartam o papel do pesquisador enquanto sujeito da própria pesquisa, além de enfatizar a importância da cultura popular e dos costumes da sociedade local que são repletas de histórias e crenças herdadas por gerações e que sobrevivem até os dias atuais.

Palavras-chave: Análise de espetáculo; Percepção; Experiência; Acontecimento; Resgate da memória.

ABSTRACT

'THE ENCOUNTER: from the event to a closer look – the show O Miolo da Estória' is the result of a study that was affected by the Covid-19 pandemic. Due to the pandemic, people have been quarantined as a sanitary measure. This measure caused significant changes in the progress of the research aiming to study the reception of the theatrical spectacle "Ensaio Sobre a Memória" by Marcelo Flecha. Given these circumstances, it was necessary to change the approach of the research to study the analysis of the theatrical show 'O Miolo da Estória' placing myself as a researcher and subject of this research since I reflect on my sensory experiences during the reception of this show that occurred in 2013. For this, I focus on two methodologies: first, the method of self-ethnography, when I rescue my memory by dialoguing with the studies of Santaella and Merleau-Ponty on perception, Dewey and Larrosa on experience, and Artaud, Boal, and Dubatti about the event underlying this study. Then, I used ethnography while performing a technical analysis of the play using the tools of analysis of plays presented by Pavis. As tools, I acted through observation and used a notebook of records, interviews, digital platform Zoom, WhatsApp, and Instagram. This work contributes on studies of shows held in São Luís. These plays mustn't discard the role of the researcher as the subject of the research itself. Also, this work helps to emphasizing the importance of popular culture and customs of local society, which are full of stories and beliefs inherited by generations that survive to the present day.

Keywords: Plays analysis; Perception; Experience; Event; Memory rescue.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Os banhistas Grandes.....	23
Figura 2 - Mapa dos espaços artísticos da cidade de São Luís do Maranhão.....	45
Figura 3 - Mapa de assentos do Teatro Arthur Azevedo. 2019. São Luís, Maranhão.....	49
Figura 4 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	53
Figura 5 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	54
Figura 6 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	55
Figura 7 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	56
Figura 8 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	68
Figura 9 - Ilustração da interdependência entre tempo, espaço e ação no teatro.	70
Figura 10 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	72
Figura 11 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	74
Figura 12 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	74
Figura 13 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.....	75

SUMÁRIO

1 O INÍCIO DE TUDO	13
1.1 O ADVENTO DA PANDEMIA E OS NOVOS DIRECIONAMENTOS METODOLÓGICOS	16
2 PROBLEMATIZANDO CONCEITOS	21
2.1 A PERCEPÇÃO.....	21
2.2 A EXPERIÊNCIA	26
2.3 O ACONTECIMENTO	36
3 BASTIDORES DO ESPETÁCULO “O MIOLO DA ESTÓRIA”	40
3.1. PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO.....	40
3.1.2 Uma panorâmica sobre os espaços artísticos de São Luís	44
3.2 CONHECENDO UM POUCO DO AUTOR	46
4 UM OLHAR QUE SAI DA PLATEIA	48
4.1 RELATO DA MINHA EXPERIÊNCIA	48
4.2 REFLEXÕES SOBRE A MINHA EXPERIÊNCIA COMO ESPECTADOR.....	57
5 ANÁLISE DO ESPETÁCULO	62
5.1 ATUAÇÃO	62
5.2 SONORIZAÇÃO	65
5.3 TRIANGULAÇÃO DO TEMPO, ESPAÇO E AÇÃO	69
5.4 ELEMENTOS MATERIAIS DA CENA	72
5.5 TEXTO	76
5.6 REFLEXÕES DE UM ESPECTADOR-PESQUISADOR	78
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	81
ANEXOS	84
ANEXO A - Transcrição das entrevistas	85
ANEXO B – Mapa de luz do espetáculo	141

ANEXO C - AUTORIZAÇÃO DE DADOS DA PESQUISA	142
ANEXO D - AUTORIZAÇÃO DE DADOS DA PESQUISA	143
ANEXO E – Dramaturgia do espetáculo teatral O Miolo da Estória.....	144

1 O INÍCIO DE TUDO

Você já se percebeu enquanto espectador de uma peça teatral? Já percebeu quantas sensações são despertadas no seu corpo ao olhar uma cena teatral? O teatro proporciona um mundo de emoções mistas de medos, surpresas, tristezas, alegrias e tantas outras que surgem da relação entre o ator e o espectador¹. Mas, de que forma estas sensações se manifestam no corpo do espectador?

A motivação para a realização desta pesquisa inicialmente intitulada *A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO DA RECEPÇÃO TEATRAL NA CENA CONTEMPORÂNEA EM SÃO LUÍS: o teatro como acontecimento* teve início em 2013 onde algumas inquietações pessoais surgiram devido a alguns relatos de espectadores que não tinham entendido uma apresentação teatral feita no hall do prédio do Centro de Ciências Humanas – CCH da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Eu estava junto a esses espectadores no momento da apresentação quando presenciei um deles alegando não ter entendido nada e com isto concluído que o espetáculo “não prestava”, enquanto outros tinham adorado a apresentação, conversando entre si sobre o tema abordado. Algumas das pessoas que não tinham entendido o espetáculo se retiraram antes mesmo de terminar a apresentação.

Neste período eu era aluno acadêmico do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA e me perguntava sobre a possibilidade de existir um tipo de mediação pedagógica para que as pessoas não tivessem dificuldade de compreender um espetáculo teatral e para que situações como estas não se repetissem. Nisto surgiu o meu desejo de entender o processo de construção do conhecimento ou compreensão do espectador teatral, inicialmente desenvolvido na minha pesquisa monográfica intitulada *A Filosofia Teatral e a Construção do Conhecimento* (2017)² que tinha como objetivo identificar uma filosofia própria de alguns teóricos do teatro como Jerzy Grotowski (1933-1999) e Bertolt Brecht (1898-1956) oriundas da sua prática teatral. Durante essa pesquisa eu percebi a necessidade de entender como se dava a construção do conhecimento por parte do espectador teatral. Como o espectador constrói conhecimento ao assistir um espetáculo?

¹ Estas relações podem se dar de forma presencial ou não presencial. À exemplo dessas emoções nas relações não presenciais temos o efeito catártico em que os filmes e novelas causam nas pessoas.

² Monografia defendida no curso de Teatro da UFMA com a orientação da professora Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca. Até então nada existia sobre esse assunto na literatura local e nacional de forma que eu consegui encontrar nos estudos do teórico argentino Jorge Dubatti (2016), reflexões sobre a sua disciplina intitulada Filosofia Teatral desenvolvida na Escola de Espectadores de Buenos Aires – EEBA. Com base nessas reflexões eu desenvolvi os meus pensamentos tentando mapear o processo de construção do conhecimento na recepção teatral levando em consideração a realidade artística de São Luís.

Após concluir a graduação, continuei a me preocupar com os espectadores³, agora fora da academia. Vivenciei experiências enquanto espectador teatral em São Luís que me fizeram sair um pouco das teorias aprendidas na graduação e me colocaram frente a frente com a prática e a recepção teatral sem deixar de lado o conhecimento acadêmico aprendido. Essas minhas experiências já aconteciam há sete anos desde a minha entrada na graduação, onde presenciei algumas apresentações dentro das casas de espetáculos de São Luís como *O Miolo da Estória* (2013) de Lauande Aires e *A Descoberta das Américas* (2014) de Júlio Adrião, espetáculos apresentados no Teatro Arthur Azevedo. Apreciava também os espetáculos de rua como *a Palita no Trapézio* (2015) da Cia Miramundo, apresentado no anfiteatro Beto Bittencurt, bem como os grupos teatrais itinerantes de outros estados como a Tribo de Atuadores *Ói Nóiz Aqui Traveiz* com o espetáculo *Caliban – A Tempestade* (2017), apresentado na Praça Nauro Machado. Em todas essas experiências citadas, e outras apreciadas, eu ouvia de forma espontânea os comentários das pessoas que assistiam.

Cabe destacar que São Luís tem um número significativo de espaços artísticos, quer sejam casas, centros ou espaços culturais (Ver capítulo 3). Dentre estes, minhas experiências ocorreram nos espaços teatrais como o Teatro Sesc Napoleão Everton⁴, Teatro Alcione Nazareth⁵, Teatro João do Vale⁶, Companhia Circense de Teatro de Bonecos, Teatro Itapicuraíba⁷, Teatro Experimental do Maranhão, Cine Viriato Correia (CEFET-MA)⁸, Teatro Cintra⁹. No entanto, destaco o teatro convencional e mais antigo da cidade, o Teatro Arthur Azevedo¹⁰, onde presenciei o espetáculo *O Miolo da Estória* (2013) com Lauande Aires da

³ Embora estes fatos tenham acontecido durante a graduação, as elaborações das ideias e preocupações com a recepção teatral ludovicense só foram organizadas e pesquisadas na pós-graduação, momento este que passei a organizar as ideias.

⁴ Inaugurado em 7 de novembro de 2018, este teatro foi criado e administrado pelo Sesc e tem como objetivo atender diferentes linguagens artísticas.

⁵ Inaugurado em 1988, este teatro integra o Centro de Criatividade Odilo Costa Filho na Praia Grande num conjunto de casarões do Centro Histórico de São Luís com o nome Teatro Praia Grande com o propósito de receber grupos amadores de artistas. Em 1995, o atual do teatro foi concebido como homenagem da governadora Roseana Sarney à cantora maranhense.

⁶ Criado através do Decreto Governamental Nº 14.424 em 1995, o Espaço Cultural João do Vale tinha como objetivo nesta época manter as ações do Grupo de Trabalho de Ações Integradas de Cultura - GTAIC/ Fundação Cultural do Maranhão conhecido hoje como SECMA. Após uma reforma, recebeu em 2001 o nome Teatro João do Vale em homenagem ao compositor maranhense e com o objetivo de funcionar como laboratório do CACEM (Curso de Formação de Atores do Centro de Artes Cênicas do Maranhão).

⁷ Um teatro em formato de arena que foi criado na década de 70 pelo grupo de teatro local chamado Grita mas que só na década de 80 adquiriu uma estrutura de alvenaria. Esta casa de espetáculos teatrais fica localizado no bairro do Anjo da Guarda fundindo-se com o próprio grupo.

⁸ Inaugurado em 2012 no Instituto Federal do Maranhão - IFMA no bairro do Monte Castelo, esta casa de espetáculo foi criada para acolher diversas manifestações culturais e compõe a estrutura do próprio instituto federal.

⁹ Este espaço era uma fábrica que começou a funcionar em 1893 e que faliu na década de 70. Nos anos 90, prédio passou por uma adaptação para se tornar uma escola pública chamada Centro Integrado do Rio Anil - CINTRA com 57 salas de aula, auditório, biblioteca, banheiros e um teatro. Este teatro é um espaço de apresentações teatrais em formato italiano inserido dentro desta escola. No entanto, a estrutura e os equipamentos deste teatro encontram-se comprometidos sem condições para a realização de apresentações servindo apenas para eventuais apresentações dos alunos desta escola.

¹⁰ Inaugurado em 1817 com o nome Teatro União fazendo alusão a união do Brasil ao Reino Unido de Portugal e Algarves, este teatro foi construído em apenas um ano por dois comerciantes portugueses. Em 1852, o teatro passou a ser chamado de Teatro São Luiz que em 1854 serviu de berço para Apolônia Pinto, filha de uma atriz portuguesa que deu a luz no camarim 1.

Santa Ignorância – Cia das Artes. Destaco, ainda, a sede da Pequena Companhia de Teatro¹¹, onde presenciei o espetáculo *Ensaio Sobre a Memória* (2019) com a direção de Marcelo Flecha. Foi na estreia deste último espetáculo que me despertei para a escrita de um projeto de pesquisa que pudesse ser desenvolvido em algum programa de mestrado.

A problemática inicial surgiu quando me deparei com a necessidade de assistir três vezes ao espetáculo dirigido por Marcelo Flecha, para assim, então, observar todos os elementos teatrais que o compunham. Em todas as vezes que assisti, precisava de uma apresentação para observar o que o texto dizia, outra para entender o que a iluminação dizia e uma terceira para o que a cenografia dizia. Parecia impossível ler todos os elementos teatrais de uma só vez. Passei então a indagar se os outros espectadores também tinham essa dificuldade. Foi então que formulei a seguinte problemática que compôs o projeto de pesquisa acadêmica aprovado neste programa de mestrado no segundo semestre de 2019: Os espectadores do espetáculo *Ensaio Sobre a Memória* identificam todos os elementos da representação dramática em apenas uma apresentação? Percebam que eu fiz o recorte para a identificação de apenas elementos da representação dramática como ação, atos, drama, etc. (elementos não físicos)¹².

O objetivo geral deste estudo estava pautado em investigar o processo de identificação dos espectadores em relação aos elementos dramáticos apresentados na cena do espetáculo *Ensaio Sobre a Memória*, ocupando-se com o entendimento desses espectadores sobre esses elementos. Para alcançar este objetivo, passei a revisar algumas bibliografias sobre a recepção teatral no Brasil, teorias da percepção e o teatro dramático. Sondar as datas de apresentações deste espetáculo e planejava uma aproximação junto a este público e uma investigação sobre os documentos da criação deste espetáculo.

Nesse período, a pesquisa estava inserida em um contexto artístico teatral de São Luís da primeira década do século XXI, em que as apresentações teatrais aconteciam

Na década de 20, o teatro muda mais uma vez de nome levando o nome de um importante teatrólogo maranhense, Arthur Azevedo.

¹¹ Esta companhia de teatro está localizada na Rua 28 de Julho (Rua do Giz), casa 295 no Centro Histórico e dirigida por Marcelo Flecha.

¹² Os elementos da representação dramática, entendidas como elementos não físicos que os espectadores buscarão identificar na cena do espetáculo são, por exemplo: *ação* – os movimentos do ator e o seu desenrolar em toda a trama; *aparte* – comentários ou esclarecimentos que o ator faz para a plateia; *ato* – divisão do drama; *batidas* – três golpes para atrair a atenção do público para início do espetáculo; *cena* – segmento do drama para desenvolvimento da ação; *drama* – história escrita com diálogo para ser representada; *espetáculo* – encenação ou representação de uma peça; *papel* – ações e palavras de um personagem; *plano da peça* – quadro detalhado dos atos e cenas; *ponta* – papel pequeno, porém maior que o do figurante; *rubrica* – descreve o que acontece em cena; *tema* – assunto que é desenvolvido numa história dramática; *texto dramático* – texto próprio para teatro; *tipo ou caráter* – peculiaridade física e morais de personagens do drama; *trama dramática* – teia de acontecimentos que constitui o enredo da peça; *troupe* – grupo de teatro (CORTÊS, 2015).

predominantemente na capital de forma presencial em casas de espetáculos e espaços alternativos como praças, anfiteatros e ruas.

1.1 O ADVENTO DA PANDEMIA E OS NOVOS DIRECIONAMENTOS METODOLÓGICOS

Ao dar os primeiros passos para a realização da pesquisa de campo, fui surpreendido com o advento da pandemia da COVID-19, iniciada no mês de março de 2020 no Brasil, causando o confinamento das pessoas em suas residências. A pesquisa de campo, portanto, ficou impossibilitada de ser colocada em prática devido às medidas sanitárias¹³ que fizeram com que as apresentações artísticas presenciais ficassem interrompidas por tempo indeterminado. Neste período, eu estava entrando em contato com o diretor da Pequena Companhia, Marcelo Flecha¹⁴, sondando a agenda de apresentações presenciais e solicitando os documentos de criação do espetáculo que ele afirmou ter.

A metodologia que tinha sido traçada para me ajudar a responder o questionamento da pesquisa consistia no método de Estudos de Casos Múltiplos Exploratório, com o objetivo de entender o fenômeno de identificação dos elementos dramáticos de cada espectador envolvido. Para isso eu iria aplicar um questionário estruturado, analisar os documentos de criação do espetáculo e recorrer a entrevistas estruturadas. Cada uma das três recepções do espetáculo seriam casos únicos a serem analisados com a intenção de investigar como os espectadores de cada recepção identificavam os elementos da representação dramática.

Perguntei ao diretor sobre a possibilidade de realizar apresentações on-line. Ele afirmou ser inviável por dois motivos: os atores se encontravam em localidades diferentes¹⁵ e as apresentações on-line não dariam um retorno financeiro que pudesse cobrir os gastos das apresentações. Dessa forma, eu fiquei sem ter acesso aos espectadores de *Ensaio Sobre a Memória* e sem previsões para apresentações.

Sem nenhuma ideia de como dar prosseguimento à pesquisa, observei atentamente o que estava acontecendo no cenário artístico local através das redes sociais. Foi quando me

¹³ Entre as medidas, está o Plano de Contingência Nacional para Infecção Humana pelo novo Coronavírus que foi coordenado pela Secretaria de Vigilância em Saúde - SVS que decretou a utilização de máscaras em ambientes públicos, a higienização das mãos, o fechamento de restaurantes e bares e a proibição de aglomerações por um período que se estendeu para o ano de 2021 de forma intervalada de acordo com o número de casos em cada região do país.

¹⁴ Marcelo Flecha é iluminador, fundador e diretor artístico da Pequena Companhia de Teatro em São Luís – MA.

¹⁵ Nesse período os estados nacionais tinham fechado as suas fronteiras com aeroportos e rodoviárias fechadas como medidas para conter a contaminação do vírus.

atentei para as alternativas tecnológicas que estavam sendo usadas por alguns poucos grupos locais para dar continuidade às suas programações¹⁶, pois as mudanças causadas pela pandemia alteraram drasticamente o cenário teatral ludovicense, dando às plataformas virtuais um papel de destaque, por possibilitarem a conexão com o espectador¹⁷. Os espectadores estavam recorrendo aos dispositivos eletrônicos¹⁸ como recurso de mediação para acessar as plataformas digitais¹⁹ que mostravam ao vivo espetáculos teatrais produzidos dentro e fora da cidade²⁰.

Investiguei os grupos de teatro de outros estados para ver como estavam solucionando essa questão. Para tal investigação, participei de conferências²¹ on-line com a presença de diretores teatrais e pesquisadores do teatro e da recepção teatral²² o que me fez perceber uma preocupação quase unânime entre esses participantes sobre o destino do teatro após a pandemia. Com isso, muitas discussões e reflexões feitas por teóricos brasileiros passaram a ser recorrentes diante deste novo cenário teatral, na busca de novos caminhos para que o teatro resistisse ao confinamento²³.

Tendo ciência dessas informações, a inviabilidade de investigar os espectadores da Pequena Companhia de Teatro e o prazo da defesa desta dissertação, optei em pesquisar outras apresentações teatrais que possuíam programações pela internet. Foi quando encontrei o espetáculo *CONTOS DA FLORESTA: A Criação do Mundo* (2020) do grupo Casa do Sol Cia das Artes²⁴ do diretor Urias Oliveira²⁵ previsto para ser apresentado no dia 23 de julho de

¹⁶ Torna-se importante ressaltar que antes da pandemia da Covid-19, as produções teatrais em São Luís já estavam alcançando espectadores dentro e fora da capital com projetos de lei de incentivo à cultura como a Lei Rouanet que viabilizou as produções de novos espetáculos. Portanto, percebe-se a importância das leis de incentivo para a fomentação de novas produções artísticas e consecutivamente o alcance de maior público.

¹⁷ No jornal Folha de São Paulo Fioratti de 24 de maio de 2020, o ator e diretor teatral Gustavo Fioratti ao final do seu monólogo *Daina*¹⁷ acredita que o teatro está sendo reinventado durante a pandemia.

¹⁸ Celulares, notebook, televisores Smart's, etc.

¹⁹ Youtube, Zoom, Skype, Instagram, etc.

²⁰ Esta alternativa proporcionou o contato com espetáculos de outros estados e países que antes só era possível com a compra de ingressos ou circulações em projetos culturais.

²¹ Conferência on-line ao vivo realizada no dia 23 de jun. de 2020 pelo canal do Youtube Agenciamentos Contemporâneos do Laboratório de Filosofia, Ciências Humanas e outros sistemas de Pensamento com parceria do Programa de Pós-graduação Profissional em Filosofia - Núcleo Montes Claros e o apoio da Coordenação Didática do curso de filosofia da Unimontes. Esteve presente para o debate sobre a temática "A poética do espectador: no domínio do efeito estético" o professor e pesquisador Flávio Desgranges. Link de acesso: <https://m.youtube.com/watch?v=e6ce-z6xUEM>

²² Com Flávio Desgranges, Maria Lúcia Pupo e Leonel Martins Carneiro.

²³ Uma dessas possíveis soluções foi comentada na conferência com a presença do professor Flávio Desgranges em que foi comentado que alguns grupos teatrais realizam espetáculos com recurso de filmagens ao vivo feitas de forma individual por cada ator em cena de forma que os espectadores do outro lado da tela de um computador, celular e até mesmo do outro lado do mundo tem a opção de escolher qual imagem deseja experienciar; qual ator deseja seguir durante a representação teatral. Embora se tratasse de uma peça teatral apresentada antes da pandemia acontecer, ela serviu como exemplo de que possivelmente serão rotineiras nas apresentações teatrais durante e após a pandemia.

²⁴ Busquei uma aproximação junto a este grupo para a aplicação de um questionário piloto para sondar os seus espectadores. Conversei com o diretor Urias através do WhatsApp para ver a possibilidade de aplicar este questionário ao final da apresentação. Esta experiência foi fundamental para trazer à tona dificuldades no contato com o público presente.

²⁵ José Urias de Oliveira é ator, diretor e artesão. Começou teatro com 14 anos em Goiás. Estudou curso livre como ouvinte da faculdade de dança na Bahia. Foi do grupo de dança da Faculdade de Belas Artes em Goiânia no período de 1982 a 1985.

2020 às 19h. Este espetáculo possibilitou a aplicação de um questionário piloto estruturado submetido aos espectadores, mas sem sucesso. Embora a aplicação do questionário piloto não tivesse sido bem-sucedida, busquei estar atento às oportunidades que surgissem. Foi na minha qualificação²⁶ que um feixe de luz se deu na minha direção: os direcionamentos da banca, que me pareceram ser mais viáveis para estabelecer o caminho definitivo da pesquisa.

Este caminho consistia em me debruçar na análise de um ou mais espetáculos de São Luís fazendo de mim o sujeito da própria pesquisa. Dessa forma, optei pelo espetáculo teatral *O Miolo da Estória* de Lauande Aires por já ter assistido à sua apresentação no Teatro Arthur Azevedo em 2013. Ao lembrar desta experiência, decidi resgatá-la para refletir em cima dela e juntamente a isso analisar este espetáculo definindo assim duas vertentes de estudos: a vertente do acontecimento que comporta a minha experiência enquanto espectador deste espetáculo e a vertente analítica referente à análise técnica do espetáculo. Assim, a pesquisa adquiriu um novo título: “O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento – o espetáculo *O Miolo da Estória*”. A mudança também trouxe novos objetivos específicos: problematizar os conceitos de percepção, experiência e acontecimento; relatar e refletir sobre uma experiência pessoal e analisar o espetáculo a partir dos elementos cênicos.

As metodologias que melhor se adequaram para viabilizar esses objetivos estão pautadas em uma pesquisa etnográfica que me permite analisar o espetáculo teatral pautado em ferramentas como a observação e a autoetnografia (FORTIN; GOSELIN, 2014) que me colocam como sujeito da pesquisa, permitindo-me descrever relatos pessoais mesclados com teorias de pesquisadores da área teatral em que a escrita é entendida como “um lugar de incorporação de conhecimento sensível, bem como conhecimento teórico, além de um lugar de integração tanto de emoção, quanto de cognição” (FORTIN; GOSELIN, 2014, p. 13). Para isso realizei entrevistas semiestruturadas com os integrantes e ex-integrantes da Santa Ignorância Companhia das Artes por meio da rede social Whatsapp para obter mais informações sobre a origem da companhia. Também foi realizada uma entrevista semiestruturada com Lauande Aires sobre a construção do espetáculo através da plataforma virtual Zoom.

Para a primeira vertente da pesquisa, o teórico Jorge Larrosa (2014) contribui com as reflexões sobre a minha experiência ao afirmar que a experiência compõe o acontecimento

Participou de uma Companhia em Tocantins. Chegou no Maranhão em 1987 desenvolvendo seus trabalhos como bonequeiro, bailarino e ator. Atualmente trabalha com preparação corporal de atores, preparação de elenco para cinema e como encenador e ator teatral. (URIAS, José. Biografia. Destinatário: Raylson Silva da Conceição. 26/05/21. Áudio por mensagem eletrônica via Whatsapp).

²⁶ Estiveram presentes o professor externo Dr. Edécio Mostaço da UDESC e a professora interna do programa Dra. Michelle Nascimento Cabral Fonseca, além da minha orientadora Dra. Tania Cristina Costa Ribeiro.

dado. Algo que acontece e não pode ser mensurado. Esta definição me permite resgatar/repensar as minhas sensações no instante ocorrido e refletir sobre ela. Somado a essas reflexões, Jorge Dubatti (2016) apresenta uma definição do termo acontecimento que permite entender a minha experiência receptiva como algo que nunca poderia ser programada ou planejada, mas sim dada a acontecer.

Já para a vertente analítica, as ferramentas utilizadas para analisar o espetáculo derivam das teorias de Patrice Pavis (2015) pautadas em cinco elementos da cena: o ator, a voz/música/ritmo, o espaço/tempo/ação, o figurino/maquiagem/iluminação e, por último, o texto. Para este teórico, o ator deve ser o primeiro ponto a ser analisado, pois ele é o centro da encenação de forma que todo o resto da representação é utilizado por ele durante o acontecimento teatral. Por esse motivo tomo a entrevista com o ator como base para as análises.

Com a pretensão de atender aos objetivos, este estudo está dividido da seguinte forma: Introdução, momento em que apresento de forma resumida como foi construído os caminhos desse estudo; quatro capítulos que apresentam reflexões de conceitos e da minha experiência enquanto espectador além da análise do espetáculo e anexos.

No primeiro capítulo *Problematizando Conceitos*, problematizo o conceito de percepção com Merleau-Ponty (1992-1999) e Lucia Santaella (2012); o conceito de experiência com Jorge Larrosa (2002-2014) e John Dewey (2010) e o conceito de acontecimento com Jorge Dubatti (2016) e Gilles Deleuze (1998).

No segundo capítulo intitulado *O Miolo da Estória* dou informações sobre a criação do espetáculo e do diretor, além de fazer uma narração descritiva do espetáculo teatral na íntegra com todos os elementos cênicos, descrição da iluminação, imagens do espetáculo e descrição da sonoplastia, informações extraídas de um livro publicado pelo próprio autor do espetáculo teatral.

No terceiro capítulo, *Um olhar que sai da plateia*, descrevo a minha experiência enquanto espectador deste mesmo espetáculo no Teatro Arthur Azevedo vivenciada em 2013. Após esta descrição, realizo reflexões pautadas nas minhas sensações dialogando com os conceitos de percepção, experiência e acontecimento.

No quarto e último capítulo *Análise do espetáculo*, analiso a atuação, a sonoridade, a espacialidade, o figurino, a iluminação e o texto deste espetáculo com base em uma entrevista realizada com Lauande Aires em comparação com as teorias de Patrice Pavis (2015).

Na conclusão, comento como era o estudo, apresentado os lados positivos, negativos, e o que eu queria inicialmente com esse estudo, mas que não pode ser realizado devido às dificuldades encontradas. Antes de finalizá-la, falo sobre o encontro entre os meus sentidos e a razão. A importância dos meus órgãos sensoriais e o conhecimento adquirido na academia. Por último, mas não menos importante, eu destaco o valor desse estudo para a cultura popular, costumes e estudos acadêmicos de análises de espetáculos teatrais local.

2 PROBLEMATIZANDO CONCEITOS

“*A arte é o homem adicionado à natureza.*”

Vincent Van Gogh

Início este capítulo com o seguinte questionamento: qual a necessidade de problematizar conceitos? Considerando que os conceitos aqui elencados são fundamentais para a fundamentação deste estudo, eles trazem, a partir de seus autores, sentidos diversos. O aprofundamento dos conceitos abordados neste capítulo - *percepção, experiência* e o conceito de *acontecimento*, fundamentará melhor a análise do espetáculo teatral selecionado para esta pesquisa.

Aqui destaco os autores trabalhados a partir dos respectivos conceitos: Merleau-Ponty (1992/1999), Lúcia Santaella (2012), Jorge Larrosa (2014), John Dewey (2010), Patrice Pavis (2015) e Jorge Dubatti (2016).

2.1 A PERCEPÇÃO

No meu entendimento empírico, a percepção se caracteriza pela qualidade de identificar o que aparentemente antes não tinha sido percebido, mas que sempre estava lá. A partir do dicionário etimológico Larousse (2007) encontrei os seguintes significados: apreensão, compreensão e apropriação, todos convergem para a definição de percepção como a capacidade de compreensão e de apropriação daquilo que é devido, além da apreensão por meio dos sentidos ou da mente. O que corrobora com Smith (2014)²⁷ ao enfatizar que não existe uma única concepção de percepção comum a todas as pessoas.

Dois teóricos de épocas diferentes me chamam atenção por adotarem esse conceito de maneiras diferenciadas: Merleau-Ponty (1992-1999) e Santaella (2012). Em Merleau-Ponty, a percepção é entendida como ato de consciência resultante dos sentidos do corpo. Por outro ângulo, Lucia Santaella entende a percepção através da experiência pessoal mediada pela representação simbólica, ou seja, pela cognição.

Na *Fenomenologia da Percepção* (1999) do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) faz uma crítica rigorosa sobre o conceito de percepção definida pela

²⁷ Plínio Junqueira Smith possui graduação em Filosofia (1986), doutorado (1991) pela Universidade de São Paulo e pós-doutorado pela Universidade de Oxford (1997). Atualmente é professor associado da Unifesp e bolsista do CNPq com o projeto “Neopirronismo: o princípio de oposição e os modos de Agrida”. (ESCAVADOR, 2020).

filosofia clássica da sua época como resultado das sensações por meio da causalidade através dos estímulos e respostas. Fundamentado no filósofo alemão Ernst Cassirer²⁸ (1874-1945), Merleau-Ponty afirmou que esses estudos clássicos sobre a percepção tiravam de foco a análise empírica do sujeito de forma que a percepção era entendida como um conhecimento resultante desse estímulo-resposta, desconsiderando a função do corpo do sujeito.

A partir da observação de Merleau-Ponty é possível perceber que a filosofia da sua época entendia o conceito de percepção dissociada do corpo do sujeito passando a predominar a discordância entre a percepção que o sujeito tem do objeto para si (através de suas próprias reflexões e consciência) e as sensações desse mesmo sujeito sobre esse mesmo objeto²⁹.

Como ele explica, durante séculos valeu essa percepção de causalidade, sendo orientadas na busca da verdade sobre as aparências. A partir desse cenário, ele propõe, em sua época, um conceito sobre percepção pautada na observação dos objetos externos existentes e visíveis no mundo. O que fez com que experiências científicas na área da psicologia e das pinturas modernas valorizassem a percepção, o conhecimento do sujeito, propondo uma nova vertente filosófica sobre os estudos da percepção³⁰ e Do corpo ou corporeidade através do conceito de movimento expressivo, tão bem trabalhado por Merleau-Ponty e muito estudado em teses sobre o Teatro (Prof. Plínio Fontenelle, Comunicação pessoal, 2021).

Sem-desmerecer os estudos clássicos, ele acreditava que o sentir é a forma de comunicação que temos com o mundo exterior, pois é pelo sentir “[...] que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. Ele é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 84).

Para Merleau-Ponty (1999) a percepção está relacionada com a própria percepção de existência do sujeito que percebe a realidade tal como vemos. Em outras palavras, a percepção exige a corporeidade e a imputação de sentidos. Com base nisso, ele estabelece uma teoria de conhecimento sobre o corpo humano e a percepção e afirma que ignorar essa vertente ontológica da percepção seria ignorar a percepção verdadeira e exata do mundo.

Nesta relação do sujeito com a pintura, Merleau-Ponty (1999) levanta questões sobre a existência em si e a existência para si do sujeito, levando o entendimento sobre o

²⁸ Seus estudos tinham como influência a fenomenologia do conhecimento através dos pensamentos de Immanuel Kant. Em outras palavras, Cassirer transforma a principal obra de Kant em uma crítica da cultura por meio de uma teoria dos símbolos.

²⁹ *Ler Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty* de Terezinha Petrúcia da Nóbrega (2008).

³⁰ A sua investigação sobre o corpo do sujeito consistiu no questionamento sobre o sistema nervoso do corpo humano e no aproveitamento dos estudos clássicos sobre a condução do impulso elétrico, circuito reflexo e outros termos relacionados ao campo perceptivo do corpo humano que pareciam não ser suficientes para o entendimento completo entre o excitante, o mapa cerebral e a reação.

conceito de percepção para o campo da ontologia, onde as obras de Cézanne foram fundamentais para que o filósofo pudesse investigar os mistérios da percepção. Dessa forma, Merleau-Ponty olha na obra de Paul Cézanne a possibilidade de superar e repensar a filosofia clássica da época que olhava tudo de forma representativa. Na obra ilustrada abaixo, podemos perceber banhistas sendo retratados na pintura de Paul Cézanne.

Figura 1 - Os banhistas Grandes.



Óleo sobre tela. 1900-1906. Pintura de Paul Cézanne.

Fonte: Museu de Artes da Filadélfia. Filadélfia, Estados Unidos. Disponível em <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/104464.html?mulR=863831725|13>

Essa pintura foi feita em Aix-en-Provence, na França. Nela, o pintor buscou retratar aquilo que estava vendo com cores que fugissem do impressionismo, comumente usadas naquela época, e, em um só traço, fixar o que lhe era mostrado diante dos seus olhos. Ele buscava os banhistas da forma como ele os percebia em primeira mão, sem antes recorrer a uma representação destes banhistas ou transformá-los em pensamento para depois pintá-los³¹ como era o costume da sua época.

A importância desse pintor para a filosofia de Merleau-Ponty está na não representação do mundo pois “a pintura de Cézanne se configure como uma expressão de presença e não de pura representação, o que se aproximaria da proposta de superação de uma filosofia clássica proposta pelo filósofo.” (SOUSA, 2020, p. 303).

³¹ Embora o foco da presente pesquisa seja a análise de um espetáculo teatral e não de uma pintura, aproveito o referido filósofo para fundamentar a questão do corpo próprio e o movimento expressivo durante a minha experiência na recepção do espetáculo *O Miolo da Estória*.

Nesse sentido, as pinturas de Cézanne expressaram na tela o jogo entre o visível e o invisível estabelecido pelo pintor para proporcionar uma experiência com o sujeito. Estes escritos compõem o livro *A (in)visível presença do ser: diálogos entre Cézanne e Merleau-Ponty* (2020), em que Tiago Jesus de Sousa afirma que as pinturas de Cézanne são como expressões de presença. Portanto, para Sousa, a arte realiza a função na qual algumas filosofias deveriam executar, a função de revelar o mundo bruto através da percepção. Merleau-Ponty percebeu que Cézanne foi “capaz de mergulhar no mundo bruto, e a percepção do pintor através da visão renuncia ao privilégio de uma operação do pensamento, em que não há uma apropriação, há somente uma aproximação.” (2020, p. 309). Dessa forma, percebo que as pinturas de Paul Cézanne proporcionaram para a filosofia de Merleau-Ponty a mesma importância e contribuições que as músicas de Richard Wagner (1813-1883) proporcionaram para a filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900), a capacidade de percepção e sentido na obra de arte. Mas, e hoje? Existe a importância em estudar a percepção no atual mundo moderno?

A professora Maria Lucia Santaella Braga³², destaca a importância em estudar a percepção ao identificar alterações que afetam as faculdades perceptivas e cognitivas do ser humano que inicia no século XIX e se perpetua até o mundo moderno através das mídias tecno-visuais, sonoras, dentre outras. Portanto, ela ressalta que com base nessas alterações perceptivas, onde 75% da percepção humana no estágio recente da sua evolução é visual, 20% sonora e 5% para o restante dos outros sentidos (SANTAELLA, 2012), há exclusividade e predominância à visualidade. Para a autora, essa predominância da percepção visual se dá pelos poderosos meios ou extensões de estímulos do sentido visual criados historicamente pela ciência para observação da natureza como, por exemplo, os telescópios, os microscópios e, no ambiente familiar, a câmera fotográfica, a televisão e outros equipamentos.

Embora Lucia Santaella (2012) tenha percebido a predominância dos estudos da percepção sobre a visualidade nos últimos anos, ela se interessou com maior atenção aos estudos sobre o objeto percebido e a mente de quem percebe, ou seja, questões de cunho biológico e cognitivo. No entanto, para ela, essa relação é mediada pelos signos que surgem como representação do objeto observado ou o que ela denomina de percepto (algo que foi percebido).

³² Seu estudo tem como principal influência os estudos do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). Considerado um dos fundadores do pragmatismo, seus trabalhos tiveram grandes contribuições na área da matemática, filosofia, lógica e para a semiologia.

Instigada por essas informações, Santaella (2012) levanta a seguinte questão: Por que o desenvolvimento da tecnologia durante esses anos sempre premiou os olhos e os ouvidos de forma a aumentar o seu potencial e sua preferência? Ela responde da seguinte forma: “Só o olho e o ouvido são órgãos dos sentidos diretamente ligados ao cérebro, ou melhor, são buracos que se conectam diretamente com o cérebro, em oposição aos outros sentidos que são buracos ligados às vísceras [...]” (SANTAELLA, 2012, p. 2).

Para ela os sentidos cerebrais se constituem como verdadeiros codificadores e decodificadores das informações que são recebidas e emitidas e que no processo de recepção da informação, os olhos e os ouvidos já trabalham na decodificação, deixando para o cérebro apenas completar a ação.

Deve ser devido a sua posição em relação ao cérebro que o olho e o ouvido se constituem em aparelhos biológicos altamente especializados. Em linguagem técnica da comunicação, eles não se constituem apenas em canais para a transmissão de informações, mas em verdadeiros órgãos codificadores e decodificadores das informações emitidas e recebidas, de modo que, parte da tarefa, que seria de responsabilidade do cérebro realizar, já começaria a ser realizada dentro desses dois órgãos para se completar no cérebro. (SANTAELLA, 2012, p.2).

No que tange a importância da mente nos estudos das artes, Santaella enfatiza que ainda neste século XXI, a palavra mente foi praticamente banida dos estudos da psicologia e dos estudos da percepção. O campo das artes também não considera a mente como um objeto a ser analisado, ainda que os estudos das percepções nessa área do conhecimento sejam baseados em importantes teóricos, como o psicólogo alemão behaviorista Rudolf Arnheim (1904-2007), que tinha como objeto de estudo o comportamento, e o historiador da arte Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001), especializado nos estudos sobre o Renascimento.

Santaella (2012) propõe unir os aspectos ontológicos, epistemológicos, psíquicos, corporais e ecológicos, através da ciência, da filosofia tradicional, dos estudos das mídias e da antropologia que possam dialogar com o contexto atual do século XXI. Para isso, ela encontra no filósofo fenomenológico francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) a teoria da fenomenologia da percepção; no psicólogo americano James Jerome Gibson (1904-1979) a teoria da ecologia da percepção e no filósofo, pedagogo, cientista, linguista e matemático americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) a teoria da semiótica da percepção.

Os estudos sobre a percepção até então, pelo que consegui perceber, continuavam a focar na descrição do campo visual, mas não no processo cognitivo do sujeito. Por esse motivo Santaella (2012) sentiu a necessidade de estudar a percepção pautando nas análises

desses processos operacionais da mente levando a percepção para uma funcionalidade racional.

No meu entendimento, a busca desse reconhecimento, identificação e explicação da percepção tida por Santaella é uma tentativa de uma compreensão racional da percepção, pois ela tentava perceber o mundo de forma representada através dos signos enquanto Merleau-Ponty buscava a percepção do sentido do mundo e não a sua representação; o mundo como ele é antes que o pensamento o representasse ou o transformasse em alguma representação.

Os conceitos de percepção dos autores abordados apresentam um parâmetro para a presente pesquisa uma vez que tanto a análise do espetáculo *O Miolo da Estória* quanto a descrição da minha experiência enquanto espectador desse espetáculo transitam entre a representação do mundo real (o cotidiano dos trabalhadores da construção civil e dos brincantes do Bumba Meu Boi) e a representação simbólica presente na encenação teatral.

2.2 A EXPERIÊNCIA

Muito já se ouviu falar, em diversos contextos de trabalho, sobre a palavra experiência, muitas vezes tendo o seu significado associado à prática, capacidade ou habilidade de executar alguma função com qualidade quando nos deparamos com a seguinte afirmação: “eu tenho experiência na venda de imóveis” ou “a minha experiência é na área da docência”. É de igual conhecimento que muitas empresas comerciais ao realizarem entrevistas de emprego recorrem a esse entendimento da palavra experiência. O dicionário enciclopédico Larousse (2007) também define a experiência como uma qualidade adquirida pela prática de observação ou do exercício, tentativa, ensaio ou prova. Mas, afinal, o que é a experiência?

Como já percebido, a experiência pode possuir muitos significados. No entanto, para problematizar este conceito escolhi dois teóricos, um que discute a experiência pelo viés do atravessamento, enquanto o segundo como fluxo de consciência. São eles, respectivamente: Jorge Larrosa (2014) e John Dewey (2010). Enquanto o primeiro entende a experiência como paixão e sensações que exigem condições de entrega e passividade do sujeito, o outro entende a experiência como um fluxo de exploração que exige um estado de atenção do sujeito.

Para o pedagogo e filósofo espanhol Jorge Larrosa (2002), a experiência se refere a algo que nos passa e que nos acontece e, acima de tudo, nos expõe quando estamos em uma

condição passiva, mas não inativa das sensações, e após nos atravessar, produz tremores e cantos. Para ele, o termo experiência já foi bastante problematizado por muitos pensadores que não a compreenderam como um conceito, mas como um termo uma vez que a experiência não é realidade, nem uma coisa ou um fato, muito menos pode ser objetivada ou produzida e se apresenta como uma categoria vazia.

Essa categoria vazia é o resultado de uma mudança na forma de compreender o conhecimento na qual antes da sociedade capitalista e da ciência moderna o saber era tido através da experiência entendida como *Pathéi Máthos*, a experiência que produzia o saber através do que nos acontecia dando a este tipo de experiência uma qualidade existencial e finita uma vez que dependia do sentido que a pessoa que experienciava algo dava a determinado acontecimento. No entanto, a definição de conhecimento que a sociedade moderna tem é resultante da informação e da tecnologia. Por esse motivo que Larrosa afirma que a experiência é rara à sociedade moderna e o conhecimento atual é vazio, pois;

Uma vez vencido e abandonado o saber da experiência e uma vez separado o conhecimento da existência humana, temos uma situação paradoxal. Uma enorme inflação de conhecimentos objetivos, uma enorme abundância de artefatos técnicos e uma enorme pobreza dessas formas de conhecimento que atuavam na vida humana, nela inserindo-se e transformando-a. (LARROSA, 2014, p. 25-26)

Para Larrosa, essa inflação de conhecimento na qual vivenciamos hoje é resultado da ciência moderna iniciada pelo ex-Lorde Chanceler do Reino Unido Francis Bacon (1561-1626) e pelo filósofo, físico e matemático francês René Descartes (1596-1650) que colocaram a experiência na categoria experimental e a experiência antes construtora do saber humano através dos sentidos dado a um acontecimento é colocada pela filosofia clássica e pela ciência moderna no patamar da desconfiança com pretensões de universalidade, uma experiência fabricada e convertida em métodos ou experimentos. Na tentativa de se pensar a educação para além dos limites da língua e do pensamento é que Larrosa nos alerta sobre a necessidade de:

[...] reivindicar a experiência, dar-lhe certa dignidade, certa legitimidade. Porque, como vocês sabem, a experiência foi menosprezada tanto pela racionalidade clássica quanto pela racionalidade moderna, tanto na filosofia quanto na ciência. (2014, p. 30)

Essa, portanto, é uma proposta pedagógica de Larrosa para configurar outros esquemas de pensamentos que estão para além dos esquemas dos positivistas e dos críticos sem desconsiderá-los.

Ele alerta também que sobre a necessidade de resignificar, reivindicar e dignificar a experiência resgatando tudo aquilo que a ciência e a filosofia rejeitaram, a subjetividade, a incerteza, o corpo, a vida, a provisoriedade, etc, pois, a ciência moderna sempre desconfiou da experiência do sujeito uma vez que o conhecimento gerado dessa experiência é finita e depende da elaboração de sentidos e sem-sentidos que o sujeito dá ao que lhe acontece e, portanto, deriva do próprio sujeito. Dessa forma, a experiência está mais perto da opinião enquanto que a ciência é o universal, inteligível e imutável. Portanto, o saber da experiência é diferente do saber científico e a práxis da experiência é igualmente diferente da técnica e do trabalho, pois, o saber da experiência é:

[...] o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (LARROSA, 2014, p. 24).

Por essa razão que Larrosa afirma que a experiência é rara ao sujeito moderno uma vez que este sujeito possui características que impedem experienciar as coisas e permitir com que as coisas lhes aconteçam, são elas: a informação, a opinião, o tempo e o trabalho. O sujeito moderno é bombardeado por informações todos os dias sobre tudo. Essas informações contribuem para a formação de opiniões sobre as coisas que o impedem de experienciar-las. Este sujeito também é um sujeito sem tempo para parar e passar mais tempo com algo. É um sujeito sem paciência para se permitir ser atravessado por essa coisa e essa impaciência lhe gera a necessidade de agir; de produzir algo em relação a essa coisa. Esse sujeito “se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação. Tudo é pretexto para a sua atividade. Sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer.”. (LARROSA, 2014, p. 17).

Mas, quais seriam as características de um sujeito da experiência? Segundo Larrosa, o sujeito da experiência possui características semelhantes a um sujeito apaixonado e dessa forma esse teórico aproxima a experiência da paixão. O sujeito apaixonado é um sujeito tombado, passivo, paciente que assume os perigos da travessia; é um sujeito aberto que se expõe, receptivo e transformado. Perceba como ele aproxima esses dois termos:

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. E a palavra paixão pode referir-se a várias coisas. (2014, p. 21).

Por isso que ele afirma que “[...] não se pode pedagogizar, nem didatizar, nem programar, nem produzir a experiência; que a experiência não pode fundamentar nenhuma técnica, nenhuma prática, nenhuma metodologia [...]” (2014, p. 7) o que torna difícil a produção e programação da experiência. No entanto, é possível compreender a experiência e os seus rastros e Larrosa nos apresenta um caminho para isso através do que ele define como “tremor”. Esse tremor é o resultado de uma experiência profunda que surge no atravessamento do sujeito com as coisas e que posteriormente se transforma em um canto como ele descreve abaixo.

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. Em algumas ocasiões, esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. (LARROSA, 2014, p. 4).

Segundo ele, esse tremor que surge da experiência tem a possibilidade de se transformar em canto que nos atravessa no tempo e no espaço e que por sua vez se conecta em outras experiências e em outros tremores como uma reação em cadeia. Entretanto, ele observa uma pobreza dessa experiência no mundo moderno a qual ele alerta que já era observado por Walter Benjamin no século XIX e que hoje é causado pelo excesso de informação. Dessa forma, Larrosa separa a experiência da informação ao afirmar que:

O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está mais bem informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. (LARROSA, 2014, p. 12).

A partir dele podemos afirmar que a experiência no mundo moderno é algo raro que não toca/marca o sujeito e que tem se tornado difícil devido à alta quantidade de opiniões geradas pela informação em velocidades cada vez mais aceleradas que tiram do sujeito a possibilidade de vivenciar as coisas, pois, “[...] a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça.”. (2014, p.14).

O mundo moderno é caracterizado pela velocidade das informações com a qual não permitem que o sujeito tenha tempo suficiente para vivenciá-las proporcionando excitações efêmeras. Dessa forma, o sujeito experimenta acontecimentos instantâneos e

fragmentados, instigado pela necessidade de saber sobre as coisas como descreve Larrosa abaixo.

O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, da forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. (2014, p. 15).

Esses acontecimentos efêmeros, sem memória e sem silêncio distanciam do sujeito a oportunidade de ser tocado embora tudo lhe possa excitar, agitar, chocar, mas não ficar na sua memória de forma a lhe deixar registros. Com base nisso, ele afirma que é necessário repensar os aparatos educacionais uma vez que os atuais conduzem o sujeito para a impossibilidade de que algo lhe aconteça através da chamada aprendizagem significativa que submete o sujeito ao uso da informação - opinião como ideia de aprendizagem.

Segundo Larrosa (2014), para que algo nos aconteça é necessário um ato de interrupção para perceber as coisas. No entanto, parar em mundo cada vez mais acelerado e marcado pelo excesso de informação tem se tornado um desafio. Desta forma, Larrosa afirma que o sujeito moderno não é o sujeito da experiência, pois esse último é caracterizado pela sua abertura e disponibilidade e não pela sua ação ou atividades.

Esta característica do sujeito como um ser disponível e aberto para a experiência é evidenciada nas várias traduções da palavra experiência. No espanhol, o seu significado “o que nos passa” é análogo a um território de passagem e em francês “ce que nous arrive” é análogo a um ponto de chegada. Já em português, italiano e inglês a definição da palavra experiência faz analogia ao local onde ela se realiza, são elas respectivamente: “o que nos acontece”, “quello che nos succede” e “that what is happening to us” (LAROSSA, 2014, p. 12). No latim, a sua tradução vem da palavra provar, remetendo a um encontro com algo e que tem como radical na sua composição o termo *periri*, o mesmo radical *peri* encontrado na palavra em latim *periculum* que significa perigo.

Por meio desse mergulho epistemológico da palavra experiência, Larrosa afirma que o sujeito da experiência se constitui como um sujeito dado ao perigo e à travessia, ou seja, o sujeito que se expõe ao perigo. O sujeito da experiência, ainda segundo o autor, é o estrangeiro, o estranho e o existente. O ser que apenas existe e passa pela existência.

Larrosa foi muito feliz ao encontrar uma definição de experiência descrita por Martin Heidegger que coloca o sujeito na condição de abertura, receptividade, passividade ao afirmar que:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. (HEIDEGGER, 1987 apud LARROSA, 2014, p. 19-20).

Por fim, o sujeito da experiência é um sujeito tombado e não um sujeito que possua o controle da própria experiência. O contrário disso, segundo Larrosa, seria um sujeito incapaz de experiência por ser firme e equipado de informações e opiniões. Esse sujeito se aproxima das características do sujeito moderno que por muitas vezes não se permite mergulhar na experiência.

Nesta trilha ele veio propor uma nova forma de pensar a educação através da experiência e sensações no mundo moderno. Foi durante esse processo que ele evidenciou um equívoco na tradução da célebre frase “zôon lógon échon” criada por Aristóteles. O filósofo clássico havia definido o homem ocidental como um animal racional dando a entender que o ser humano é apenas um ser que raciocina, calcula ou argumenta, deixando de lado que ele também é um ser que dá sentido ao que ele é e ao que lhe acontece.

Segundo Larrosa (2014), a tradução desta frase teve como equívoco a compreensão limitada da palavra grega *zôon* ao traduzi-la para a palavra *animal* e não como *ser vivente*. A diferença nestas duas palavras está no fato de que o animal não necessita da palavra para viver, diferente do ser vivente que necessita da palavra para dar sentido ao que acontece consigo e à sua volta como Larrosa descreve na citação abaixo:

[...] o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. [...] Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (2014, p.11)

Embora Larrosa compreenda a importância da palavra para dar sentido à nossa existência como seres viventes, ele afirma que, ainda assim, elas não são suficientes para abarcar a completude da experiência, pois as palavras tratam as coisas de forma termológica e para nomear o que fazemos e o que nos acontece, ou seja, a experiência, é necessário ultrapassar o poder das palavras. Portanto, “o *logos* do saber, a linguagem da teoria, a linguagem da ciência, não podem nunca ser a linguagem da experiência.” (LARROSA, 2014, p. 31). Faz-se necessário também o saber através da experiência; da experiência a partir da

paixão e não da prática; da experiência singular e não universal e muito menos dogmática. Seguindo essa linha de raciocínio amparado por textos de Walter Benjamin (1892-1940) desenvolvidas, filósofo italiano Giorgio Agamben e o escritor húngaro Imre Kertész (1929-2016) que Larrosa elabora três teses sobre a experiência.

A primeira tese é que a experiência foi destruída e, em troca, nos é dada uma experiência falsa. A segunda tese, correlata à primeira, é que não há linguagem para elaborar a experiência, que nos faltam palavras, que não temos palavras, ou que as palavras que temos são tão insignificantes, tão intercambiáveis, tão alheios e tão falsas como o que nos acontece, como nossa vida. A terceira tese é que não podemos ser alguém, que tudo o que somos ou o que podemos ser foi fabricado fora de nós, sem nós, e é tão falso como imposto, que não somos ninguém ou que o que somos é falso. Portanto, falar da experiência, ou da formação, ou das linguagens da experiência, é falar da mais pura banalidade, ou então de algo que é falso, ou então de algo que só existe como nostalgia ou como desejo, porém, em qualquer caso, como impossibilidade. (2014, p. 45).

Ele dá exemplos de pessoas que passaram pela Primeira Guerra Mundial, pela época nazista e depois pelo período ditatorial do socialismo e que por terem vivenciado esses períodos não consideram ter vivenciado as suas próprias experiências e, portanto, percebem existir um vácuo nesse período de suas vidas como se não tivessem vivido esse período pelo fato de que não conseguiram ter palavras para dar sentido a estas experiências. Nisso o teórico aponta que a sociedade moderna vive tempos semelhantes uma vez que a experiência é algo distante do sujeito fabricado fora de si e o que parece ser experiência na verdade se mascara em outras coisas que não são experiências autênticas.

Por essa razão Larrosa passa a questionar as duas principais linguagens dominantes no campo educativo, a linguagem técnica (os que constroem a educação a partir da ciência e da tecnologia) e a linguagem crítica (os que constroem a educação a partir da teoria e da prática). Para ele, estas duas linguagens se esgotaram embora continuem tendo ideias inovadoras. Entretanto, são linguagens que produzem e vendem realidades e ideias; ou pelo menos uma certa realidade e uma certa ideia; linguagens essas que não captam a vida, antes, ele afirma que:

O que necessitamos talvez não seja uma língua que nos permita objetivar o mundo, uma língua que nos dê a verdade do que são as coisas, e sim uma língua que nos permita viver no mundo, fazer a experiência do mundo, elaborar com outros o sentido (ou a ausência de sentido) do que nos acontece. (2014, p. 56)

Isso me faz pensar, como alguém das artes que sou, se a arte poderia proporcionar experiências ao sujeito moderno e como estas experiências possivelmente proporcionadas pela arte seriam de fato experiências autênticas que contribuísse para a formação da

personalidade desse sujeito e fornecesse esse contato singular com o mundo e desse contato produzisse sentido. Isso me faz pensar na obra de John Dewey intitulada *Arte como experiência* (2010).

O filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey (2010) acredita que a experiência é a interação entre os sujeitos e as condições ambientais em que envolve o próprio processo de viver. Ele também acredita que a experiência está relacionada com a vida, com a existência. Segundo ele, é com essa interação que a experiência se desenrola com situações como conflitos e resistência, dentre outras formas, em que interfere nas emoções e nas ideias do sujeito de forma consciente.

Ele entende as obras de arte como formas refinadas e intensificadas de experiência ao se referir sobre a necessidade de vincular a experiência estética com processos normais do viver, pois, para ele “[...] toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive.” (DEWEY, 2010, p. 122). Portanto, os atributos da obra de arte não dependem apenas das pessoas que a vivenciam, mas também das circunstâncias da experiência.

Trata-se de uma continuação do que veio antes dele com a filosofia pragmática do filósofo e psicólogo americano William James (1842-1910) e tantos outros que acreditavam que a arte sempre teve continuidade com a vida e é produto da interação entre sujeito e mundo. Dewey encontra duas alternativas de como essa interação acontece entre o sujeito e a obra de arte: através da beleza ou da energia das coisas.

Com respeito ao que a obra de arte faz para nós e por nós, só vejo duas alternativas: ou ela funciona porque uma essência transcendente (em geral chamada “beleza”) desce sobre a experiência de fora para dentro, ou o efeito estético se deve à singular transcrição da energia das coisas do mundo feita pela arte. (2010, p. 335).

Portanto, é através da experiência estética que Dewey busca entender o que é experiência se distanciando de toda definição ou ligação com o transcendental ou metafísico. Esse seu distanciamento de uma explicação metafísica está relacionado com pensadores contemporâneos de sua época como Albert Einstein (1879-1955), Sigmund Freud (1856-1939) e Charles Darwin (1809-1882). A experiência é, portanto, para Dewey, “a arte em estado germinal” (2010, p. 84). No entanto, para ele, nem toda experiência é uma realização. Para explicar essa diferença, Dewey classifica a experiência em dois tipos: experiência incipiente e a experiência singular.

Para ele, a experiência incipiente geralmente é caracterizada pela experimentação das coisas de forma não integral, pois as distrações e dispersões externas e internas o

impedem de aprofundar-se na experiência, pois “[...] há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si.”. (DEWEY, 2010, p. 109).

A distração, dispersão e outras interferências estão igualmente inseridas na experiência do sujeito por fazerem parte do sujeito. O sujeito compõe o acontecimento através da sua experiência e daquilo que a experiência produz nele. No entanto, esse sujeito pode também vivenciar uma experiência singular, integrando-se ao material vivenciado que pode ser uma peça teatral, um quadro de Paul Cézanne como observamos no primeiro tópico deste capítulo, uma música de Caetano Veloso, dentre tantas outras experiências artísticas ou não artísticas para a obtenção de sua conquista individual de formação, aprendizado e conhecimento. Dewey descreve abaixo com mais clareza a experiência singular.

Em contraste com essa experiência [inicial], temos uma experiência *singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe sua solução; um jogo é praticado até o fim; [...] conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de *uma* experiência (2010, p. 109-110).

Portanto, segundo as colocações de Dewey, a experiência proporcionada pelo acontecimento se constitui singular ao sujeito quando a sua vivência e relação com o objeto são estabelecidas sem distrações. É esse nível de concentração e vivência do sujeito que propicia a ele recordações de experiências passadas que de alguma forma o marcaram, ou seja, registros. Essas experiências singulares, ainda segundo Dewey, são aquelas as quais nos “referimos espontaneamente como ‘experiências reais’ - aquelas coisas de que dizemos, ao recordá-las: ‘isso é que foi experiência’.”. (2010, p.110).

Entretanto, existe também a Experiência de forma inconsciente, resultante do fazer automatizado das atividades do sujeito, que por sua vez não alimenta o registro na memória por não ter as atividades realizadas de forma consciente. Este tipo de Experiência é consumado no seu fazer através da habilidade do sujeito, mas nunca consumado na consciência como afirma Dewey abaixo.

É possível ser eficiente na ação e não ter uma experiência consciente. Uma atividade pode ser automática demais para permitir uma sensação daquilo a que se refere e de para onde vai. Ela chega ao fim, mas não a um desfecho ou consumação na consciência. Os obstáculos são superados pela habilidade sagaz, mas não alimentam a experiência (2010, p. 114).

Todo esse processo perceptivo compõe a Experiência do sujeito que está inserido no acontecimento, ou seja, na presença física de outros sujeitos. Essa Experiência pode ser singular, mas também pode ser imperceptível e vago para o sujeito. Em todo caso, a experiência estética de Dewey é ativa e dinâmica através de um fluxo de energia chamada por ele de vida. Não “ativa” no sentido pragmático, mas sim através do pensamento/mente tida por ele como uma qualidade de nossos atos. No entanto, nem toda interação de energias são estéticas de forma que ele delimita a fronteira da experiência estética em fadiga e tédio. O primeiro é marcado pela sua eficiência mecânica e o segundo pela sua falta de objetivo. (DEWEY, 2010).

Embora Dewey classifique toda a arte em começo, meio e fim como fez Aristóteles (384-322a.C.), o fim em sua experiência estética é a consumação de um processo e sustentado pelo suspense e não pelo desejo do desfecho. Esse suspense é uma forma de vivenciar o processo sem o desejo de conhecimento prévio sobre aquilo. O presente (vivência) é alimentado pelo passado que por sua vez constrói o futuro (DEWEY, 2010). Portanto, para ela a arte fornece sentidos e compreensões pois as coisas percebidas possuem significados acumulados e tais significados extraídos de experiências anteriores e do condicionamento cultural é fundido na obra de arte onde estes significados são aprofundados.

O outro fator necessário, para que uma obra seja expressiva para aquele que percebe, são os significados e valores extraídos de experiências prévias, acumulados de tal modo que se fundam com as qualidades diretamente apresentadas pela obra de arte. (DEWEY, 2010, p. 204).

E nisso eu percebo o quanto a filosofia de Dewey também leva em consideração os sentidos como resultados das experiências como já mencionado neste capítulo por Jorge Larrosa (2014). O quanto que a experiência possui sentido no processo da vivência que em questão é a obra de arte.

Para Dewey (2010), esse sentido se dá através da forma tida por ele como essência e a matéria como a encarnação dessa essência. O produto artístico é para ele o material físico onde se encarnam os significados e valores. Já a obra de arte é o resultado da percepção uma vez que ela chega a nós através dos sentidos. Com isso, a forma na arte nos apresenta a possibilidade de integração de experiências e faz com que uma experiência seja uma experiência, pois, “*a forma pode então ser definida como a operação das forças que levam à sua realização integral da experiência de um evento, objeto, cena e situação.*” (p. 263). Portanto, ele afirma que a arte não conduz a uma experiência, ela constitui uma experiência.

A rotina na qual todos nós estamos inseridos tiram de nós a oportunidade de encarnar (dar sentido) os significados acumulados e dar-lhes novas possibilidades; novas experiências. Entretanto, a criatividade e a imaginação na arte tornam isso uma possibilidade uma vez que as “[...] coisas retidas da experiência passada, que tenderiam a ficar batidas por causa da rotina ou inerte por falta de uso, transformam-se em coeficientes de novas aventuras e se revestem de um novo significado.”. (p. 147). Portanto, Dewey percebe que a arte proporciona tipos de experiências através da interação com a obra de arte.

Percebo que a filosofia pragmática de John Dewey estabelece a continuidade da experiência através da educação fortemente influenciado pelas teorias do filósofo empirista John Locke (1632-1704) que entendia a mente humana como um papel em branco e que todo o conhecimento é suprido através da experiência. Percebo o quanto as ideias de Dewey dão ênfase a necessidade de experienciar as coisas fazendo uso da razão e da emoção. Ele entende a experiência como possibilidade de aprendizagem.

Estes dois teóricos, Larrosa (2014) e Dewey (2010), abordam o conceito de Experiência de maneiras semelhantes quando aproximam a experiência com a vida/existência. Portanto, optei por selecionar essas duas definições para compor as reflexões da minha experiência enquanto espectador do espetáculo. O espetáculo me permitiu entrar numa experiência que apenas me aconteceu e me atravessou naquilo que Larrosa defini como experiência. No entanto, após vivenciar essa experiência à alguns anos, eu busco resgatá-la em forma de descrição verbal e escrita. Ainda que eu não tenha sucesso nessa tentativa de resgate da memória, a análise dessa vivência pessoal se aproxima da definição de Dewey sobre experiência uma vez que busco descrever as minhas sensações e compreender o processo dela.

2.3 O ACONTECIMENTO

O conceito de acontecimento é entendido de formas distintas. Em uma definição mais simples do dicionário, o acontecimento é uma ocorrência, que se realiza de modo inesperado (LAROUSSE, 2007). Entretanto, seleciono dois teóricos para desenvolver esse conceito, são eles: Gilles Deleuze e Jorge Dubatti. Para teóricos como Paul Veyne (1998), é um fato que não se repetirá e tudo aquilo que não é evidente. Gilles Deleuze (1974) já vê o acontecimento como algo que apresenta uma determinada relação com sua efetuação espaço-temporal, ou seja, sempre qualquer coisa que acabou de passar ou que vai se passar,

simultaneamente. Já Jorge Dubatti entende o acontecimento como resultado dos três subacontecimentos entendidos como convívio, poiesis e expectativa.

Gilles Deleuze, filósofo francês que viveu entre 1925 a 1995 nos convida a experimentar a sua filosofia ao invés de sermos partidários dela. Uma filosofia que está para além de uma filosofia do sujeito e da consciência. Trata-se de um Deleuze que ensina a sua filosofia convidando o aluno a praticar juntamente com ele ao invés de dizer ao aluno o que deve fazer.

Os conceitos para ele, portanto, são válidos a partir do momento que são verdadeiros e experimentados. Dessa forma, o acontecimento na filosofia de Deleuze é algo não previsível e não calculável; que não é possível de ser imitado e está sempre acontecendo. Entretanto, por um lado esse acontecimento é encarnado (se cumpre) no sujeito no momento presente, por outro lado ele não se cumpre. No que ele chama de “efetuação” e “contra-efetuação”.

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, nem geral nem particular [...] formano o que é preciso chamar a contra-efetuação. (DELEUZE, 1974, p. 154)

Nisto consiste o seu entendimento sobre esse conceito pautado na relação espaço temporal uma vez que é compreendido como a sua efetuação naquilo que acabou de passar/acontecer e a sua contra-efetuação naquilo que ainda vai passar ou está passando/acontecendo. Entre a efetuação e a contra-efetuação está o sujeito do acontecimento dotado de uma ética estóica resgatado por Deleuze. Esse sujeito é um sujeito que decide o seu futuro e que não está a mercê dos acontecimentos.

Tal é a vontade estóica oriental, como *pro-airesis*. Aí o sábio espera o acontecimento. Isto é: ele *compreende o acontecimento puro* na sua verdade eterna, independentemente de sua efetuação espaço-temporal, como ao mesmo tempo eternamente a vir e sempre já passado segundo a linha do Aion. Mas, também e ao mesmo tempo, em um mesmo lance, ele *quer a encarnação*, a efetuação do acontecimento puro incorporal em um estado de coisas e em seu próprio corpo, em sua própria carne: tendo se identificado à quase-coisa, o sábio quer “corporalizar” seu efeito incorporal, pois que o efeito herda da causa. (DELEUZE, 1974, p. 149)

Por essa razão, Deleuze encontra em Joe Busquett, um poeta francês, características de um sujeito estóico que, embora tenha passado por um acontecimento difícil

na sua vida que devido a um acidente de carro se tornou paralítico e precisou abandonar a sua vida como atleta, tomou para si esse acontecimento e se tornou poeta.

Hesitamos, por vezes, em chamar de estóica uma maneira concreta ou poética de viver, como se o nome de uma doutrina fosse muito livresco, muito abstrato para designar a mais pessoal relação com uma ferida. Mas de onde vem as doutrinas senão de feridas e de aforismo vitais que são anedotas especulativas com sua carga de provocação exemplar? É preciso chamar Joe Bousquet de estóico. A ferida que ele traz profundamente no seu corpo, ele a apreende na sua verdade eterna como acontecimento puro, no entanto, tanto mais que. (DELEUZE, 1974, p. 151).

Partindo desse exemplo de acontecimento que marcou a vida de Joe Bousquet é possível compreender um pouco a forma como Deleuze concebe a noção de acontecimento por meio de uma filosofia da diferença que estuda a relação da diferença e da repetição. A primeira é tida por ele como a realidade dos acontecimentos e a segunda como uma convenção. Dessa forma, a repetição consiste mais ao que necessitamos ver do que de fato veríamos sem a intermediação da lógica que estabelece a nossa relação com as coisas.

Segundo ele, seria isso que daria a nossa existência e a existência das coisas um caráter diferenciado. Dessa forma, embora as coisas estejam juntas, acontecendo no mesmo espaço-tempo, que isso implicaria que elas são iguais ou semelhantes. Portanto, a proximidade não significa identidade uma vez que algo que está longe de mim por ser mais semelhante a mim do que o que está perto. A diferença para ele é algo mais próximo da realidade. (DELEUZE, 1974).

Já para o crítico e historiador argentino Jorge Dubatti (2016), o conceito de acontecimento se dá pelo convívio. No entanto, Dubatti prefere fragmentar esse conceito em três aspectos chamados por ele de subacontecimentos, são eles: *poiesis*, convívio e expectativa. Segundo ele, a subjetividade e a experiência do sujeito surgem da multiplicação desses subacontecimentos, resultando na relação convivial-poética-expectatorial a qual ele chama de acontecimento.

Segundo Dubatti (2016), o acontecimento teatral só se manifesta com a junção desses três subacontecimentos no mesmo local e ao mesmo tempo. Se um destes elementos não cumprir estas exigências, o acontecimento teatral não se concretiza e passa a se caracterizar em outro tipo de linguagem ou acontecimento como o cinema, reunião entre familiares, entre outros ao afirmar que:

Pode haver convívio sem *poiesis* e expectativa em muitos tipos de reunião, como um almoço de família ou uma reunião de trabalho, por exemplo: há teatralidade não *poética*; conseqüentemente, não é teatro. Pode haver convívio e *poiesis* sem

expectação, com distância ontológica, em um ensaio sem espectadores: não se constitui o “mirante”, não é teatro. Pode haver *poiesis* sem convívio e sem expectativa no trabalho de um ator que ensaia sozinho: não é teatro. Pode haver convívio e expectativa sem *poiesis* e sem distância ontológica em uma cerimônia ritual ou no futebol: não é teatro. Pode haver *poiesis* e expectativa sem convívio no cinema: não é teatro. (DUBATTI, 2016, p. 37-38).

Para Dubatti, o acontecimento precisa ter um local onde a “[...] subjetividade e a experiência [...] surgem do acontecimento de multiplicação convivial-poética-*espectatorial*.” e nesse espaço durante o acontecimento os sujeitos são afetados entre si estabelecendo vínculos (DUBATTI, 2016, p. 37).

O seu conceito de acontecimento parte de perguntas norteadoras pessoais sobre o teatro argentino, que também retrata a troca entre o emissor e o receptor de mensagens além da superação da linguagem como finalidade última do teatro, levando-o também para o patamar da Experiência e vínculo como ele afirma a seguir.

Há sujeito emissor, há mensagem, há sujeito receptor, mas o que define e torna possível essas presenças no tempo, no espaço e no acontecer? Qual é a condição de possibilidade última da existência e do vínculo desses sujeitos e sua dinâmica? A linguagem é o fundamento último do acontecer vital ou está inscrito em uma esfera maior e autônoma à linguagem, que envolve a ordem de experiência? (DUBATTI, 2016, p. 28).

Dubatti também se questionava sobre o teatro ser apenas uma linguagem a qual as pessoas buscavam. Ele traz para o início das suas análises o teatro como provedor de Experiência em que coloca o espectador como um elemento participante de igual importância com o ator.

Entre essas definições apresentadas sobre o conceito de acontecimento, ambas as definições de trocas e de convívio são aplicadas nas análises dessa pesquisa pelo fato de se tratar de um espetáculo teatral que proporciona essas características durante o seu acontecimento.

3 BASTIDORES DO ESPETÁCULO “O MIOLO DA ESTÓRIA”

“Descobrir consiste em olhar para o que todo mundo está vendo e pensar uma coisa diferente.”

Roger Von Oech

Este capítulo se debruça sobre o processo de elaboração do espetáculo trazendo informações sobre técnicas e procedimentos usados para a sua criação. Apresenta também informações sobre a sua trajetória, prêmios conquistados, uma abordagem sobre os espaços artísticos da cidade de São Luís na atualidade e algumas informações sobre o autor e a sua companhia.

3.1. PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO

A construção deste espetáculo é baseada na leitura e depoimento de trabalhadores da construção civil e brincantes de Bumba Meu Boi, além da própria observação do ator. No entanto, o espetáculo não foca na brincadeira popular, mas no sujeito que produz essa brincadeira, representado pelo personagem João Miolo, que expressa o desejo de ser cantador de boi, mas que entra em conflito com a sua fé e as relações sociais ao não ser aceito para ingressar em um desses grupos de brincantes (AIRES, 2012).

Este espetáculo trata a música como um personagem e não apenas como mais um dos elementos cênicos. Lauande realiza a mediação dos conflitos pessoais de João Miolo através de um personagem chamado Nêgo Chico, que narra situações vivenciadas por João no ambiente de trabalho e durante a brincadeira popular. Outro personagem alegórico surge para representar elementos do Bumba meu boi, o Cazumba. O dono do grupo de brincante de boi a qual João gostaria de ingressar é representado pelo personagem Amo. Em uma situação dramática vivida por João, surge o personagem Curandeiro. Dessa forma, este espetáculo possui o total de seis personagens, são eles: João Miolo, Nêgo Chico, Cazumba, Amo do boi, Curandeiro e Música (AIRES, 2012).

O espetáculo teatral “O Miolo da Estória” estreou em 18 de setembro de 2010 no Teatro Alcione Nazareth com a direção, atuação, iluminação, figurino e sonoplastia criadas por Lauande Aires. Trata-se de um espetáculo de palco italiano. Foi ganhador de vários prêmios de atuação e de melhor espetáculo como o Prêmio Funarte de Teatro Myriam

Muniz³³ e Prêmio Sated em 2011. Participando de turnês no nordeste e sudeste do país. Esse espetáculo já percorreu festivais como a V Mostra SESC Guajajara de Artes/ São Luís-MA em outubro de 2010, I Festival de Teatro de Açailândia-MA em fevereiro de 2011, VI Mostra Sesc Povos da Floresta/ Macapá-AP em maio de 2011, VI Semana de Teatro no Maranhão em maio de 2011, XVIII Festival de Monólogos Ana Maria Rêgo/ Teresina-PI em agosto de 2011, Mostra Amazônia das Artes/ Sesc - MA em agosto de 2011, VII Semana do Teatro no Maranhão - Circuito intermunicipal em março de 2012 e VI Festival Nacional de Piracicaba-SP em novembro de 2011.

A construção desse espetáculo se deu em uma sala de treinamento localizada na própria residência do autor. Em nenhum momento a Santa Ignorância Companhia de Artes³⁴ teve sede própria. Segundo Lauande, em dois momentos ele esteve alugando salas para guarda de material. Sublocou salas para guardar cenários, figurinos, adereçaria. Um espaço anexo à casa de Lauande foi disponibilizado para a guarda dos materiais durante muito tempo. Com o advento do espetáculo *Pão com Ovo* e os cenários maiores do espetáculo e outros equipamentos, ficaram em sua residência apenas o material do qual Lauande se responsabilizava, como os do espetáculo *O Miolo da Estória*. Ele acrescenta que às vezes o material dos espetáculos *A Carroça é Nossa* e parte do material do *Pão com Ovo* ficava sublocado em galpões de empresas. Lauande considera essa ausência de espaço próprio como uma falha da Companhia.

É... a questão da sede com certeza, pelos numerários e pela quantidade de projetos que nós participamos ao longo desses anos, pelo que foi constituído numericamente ao longo desses anos, foi uma falha em virtude da falta de um projeto político do grupo. É... da falta de entendimento de que a sede é um espaço de criação permanente no qual o grupo precisava ter investido forças pra que hoje nós tivéssemos uma sede e com certeza com uma estrutura bem razoável. (LAUANDE, 2021).

Embora nunca tivesse um espaço próprio, percebi com base nas informações dos interlocutores que a Companhia tem um histórico de montagens e atuação de espetáculos e intervenções que remonta desde os anos de 1996 até os dias atuais, com dramaturgias próprias dos integrantes e de adaptações de obras consagradas, o que possibilita registrar os espetáculos junto aos órgãos institucionais. No quadro abaixo podemos perceber em ordem cronológica essas produções artísticas.

³³ Atriz, diretora e professora brasileira de teatro chamada Myriam Muniz de Mello (1931-2004) foi e continua sendo uma importante figura para o teatro brasileiro nas décadas de 60 e 70.

³⁴ Trata-se de uma companhia teatral que teve origem em 1996 com Urias Oliveira. Atualmente é composta por Lauande Aires, César Boaes e Adeilson Santos.

Quadro 1 - Produções Artísticas da Santa Ignorância Companhia das Artes

ESPETÁCULO	ANO	TEXTO	DIREÇÃO	ATUAÇÃO
“O Achamento do Brasil”	1997	Urias de Oliveira	Urias de Oliveira	Urias de Oliveira
Intervenção teatral “Vieira em Sermão”	1997	Padre Antônio Vieira	Urias de Oliveira	Urias de Oliveira
Intervenção teatral “Roberto Freire - a Obra”	1998	Urias de Oliveira	Urias de Oliveira	Urias de Oliveira
“A Escrita do Deus”	1999	Jorge Luiz Borges	Urias de Oliveira	Urias de Oliveira
“Boi e o Burro no Caminho de Belém”	2001	Maria Clara Machado	Urias de Oliveira	Rosa Ewerton, Adeilson Santos, Eriwelton Viana e César Boaes.
“O Besouro e o Gafanhoto”	2004	Regina Mellilo e adaptado por Lauande Aires	Urias de Oliveira	Lauande Aires
“Memórias de Um Mau-Caráter”	2005	Marcelo Flecha	Urias de Oliveira	César Boaes
“A Mulher Distante”	2005	Dias Miranda	Urias de Oliveira	Rosa Ewerton
“A Morte do Boi Desmiolado”	2006	César Teixeira	Direção colaborativa com os atores César Boaes, Lauande Aires, Rosa Ewerton, Eriwelton Viana, músicos Timba e Dênia Correia	César Boaes, Lauande Aires, Rosa Ewerton, Eriwelton Viana, músicos Timba e Dênia Correia
“Balacobaco”	2007	Lauande Aires	Urias de Oliveira	Urias de Oliveira
“O Cavalo Transparente”	2007	Sylvia Orthof	Direção colaborativa com os atores Lauande Aires, César Boaes e Rosa Ewerton e músicos convidado	Lauande Aires, César Boaes, Rosa Ewerton e músicos convidados.
“O Miolo da Estória”	2010	Lauande Aires	Lauande Aires	Lauande Aires
“Pão com Ovo”	2011	Criação colaborativa dos atores César Boaes, Adeilson Santos e Charles Junior.	César Boaes	César Boaes e Adeilson Santos

Fonte: (Autoria própria segundo relatos de interlocutores, 2021)

Segundo os informantes, todas estas produções constituem o histórico de apresentações realizadas dentro e fora da Grande São Luís com participações de artistas

convidados para atuar, dirigir e até mesmo produzir a dramaturgia de espetáculos, como é o caso de Marcelo Flecha³⁵ em “Memórias de Um Mau-Caráter” em 2005. Entretanto, a Companhia não produz apenas espetáculos, ela também trabalha com mais duas vertentes: realização de oficinas e produções de eventos³⁶.

Durantes os anos 2004 a 2010 a Companhia articulou várias oficinas com artistas de outros estados. Era uma época em que não havia diálogo com outros artistas nacionais. Portanto, havia interesse dos integrantes da Companhia em promover esse diálogo. Assim passaram a vir alguns artistas segundo descrito no quadro.

Quadro 2 - Oficinas realizadas na Santa Ignorância Companhia das Artes

OFICINAS	ANO	MINISTRANTE
“A Produção Criativa do ator e a Construção Poética da Cena”	2004	Luis Carlos Vasconcelos – Paraíba
“Atrás de Um Nariz”	2005	Adelvane Nêia - São Paulo
“Técnicas do Teatro da Crueldade”	2006	Maurício Abud - São Paulo
“Butho MA”	2010	Tadashi Endo – Japão

Fonte: (Autoria própria segundo relatos de interlocutores, 2021).

Nesse período na cidade de São Luís, em que já existiam artistas e produções locais, as oficinas cumpriram um papel importante na formação dos artistas, já que não tinham como objetivo suprir apenas as necessidades da Companhia, mas também de outros artistas e público em geral, o que mostra uma preocupação por parte da Santa Ignorância em fomentar as criações artísticas locais com técnicas atualizadas da época.

As produções de eventos da Santa Ignorância entre o período de 2009 a 2011 tinham também a finalidade de promover aprendizado, além de criar um calendário fixo de apresentações artísticas para a cidade como mostra o quadro abaixo.

Quadro 3 - Eventos realizados pela Santa Ignorância Companhia das Artes

EVENTO	ANO	CIDADE	PRODUTOR
“Conexão Dança Contemporânea”	2008	São Luís - MA	Santa Ignorância Companhia das Artes

³⁵ Marcelo Flecha é iluminador, fundador e diretor artístico da Pequena Companhia de Teatro em São Luís – MA.

³⁶ Estas oficinas aconteceram em um período em que não existiam grandes eventos na capital como a Semana do Teatro, Mostra Guajajaras e até mesmo o Teatro Arthur Azevedo estava parado.

“Conexão Dança Contemporânea”	2010	São Luís - MA	Santa Ignorância Companhia das Artes
“I Festival de Teatro de Açailândia - MA”	2011	Açailândia - MA	Santa Ignorância Companhia das Artes

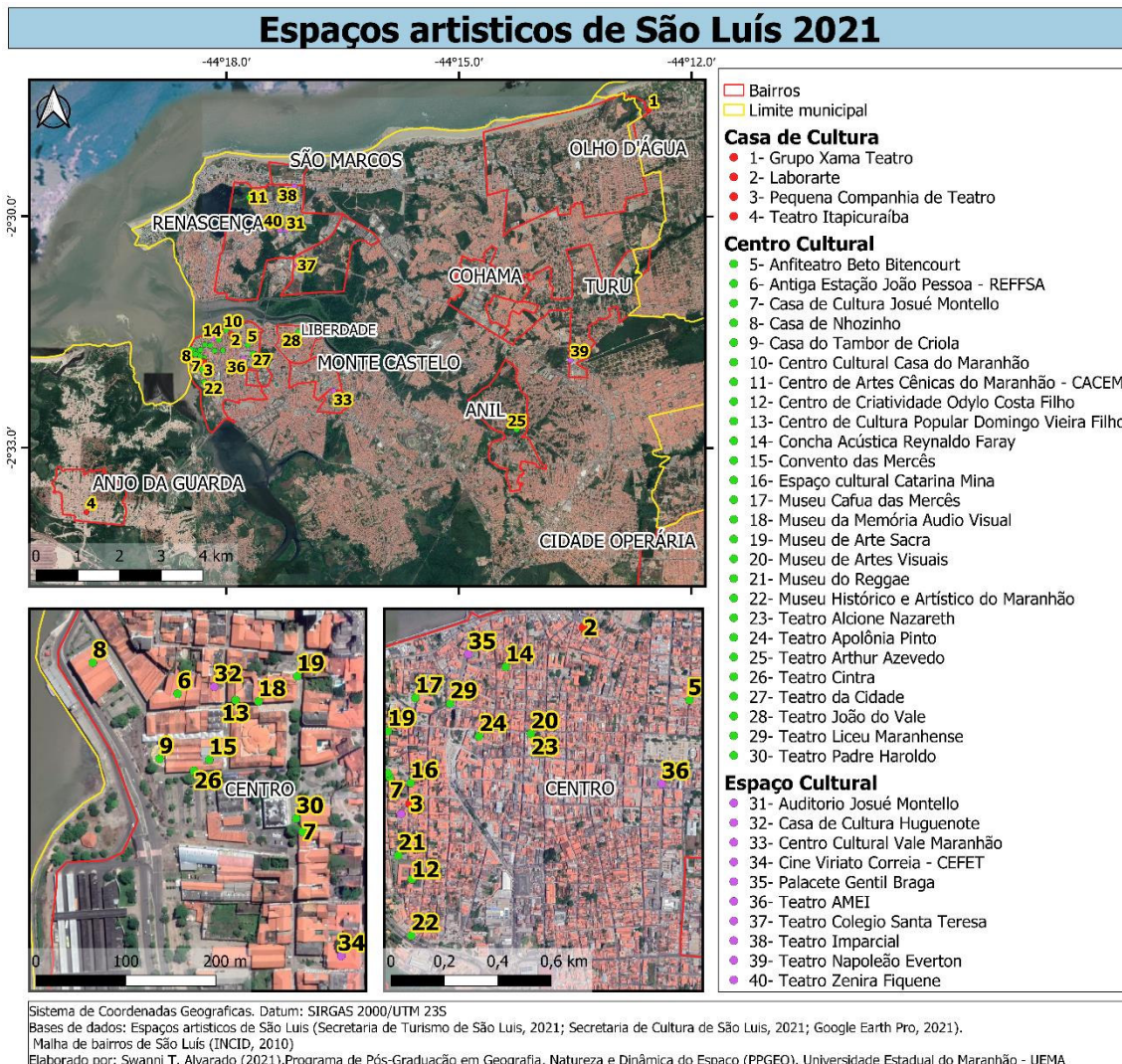
Fonte: (Autoria própria segundo relatos de interlocutores, 2021).

A Companhia realizava eventos também para nutrir uma demanda financeira, reunindo fundos para o seu elenco e para a sua produção ou apenas arrecadando dinheiro para algum determinado tipo de evento. Portanto, foi um período em que a Companhia proporcionava um ambiente de atuação e troca de experiência por parte das produções locais, uma vez que não existiam naquele período esses espaços para atuação. Com isto, a arrecadação financeira oriunda dessas produções servia para investir na Companhia e em novas produções tanto de espetáculos quanto de eventos. Segundo Ribeiro (2008), o termo “companhia” é muito utilizado para representar os grupos de trabalhos. Ao estudar os grupos de dança, a autora percebeu que esta denominação “companhia” tem a ver com um contexto conjuntural. A partir do estudo, Ribeiro (2008) apontou que o que fica visível é que a denominação é uma tendência de se autodesignarem entre os outros grupos. Outro ponto em destaque é o termo companhia da visibilidade social, que leva a maiores possibilidades de indicação dos trabalhos.

3.1.2 Uma panorâmica sobre os espaços artísticos de São Luís

A cidade de São Luís do Maranhão dispõe atualmente de diversos espaços artísticos em funcionamento que propiciam aos artistas locais e de outros estados a realização de oficinas e apresentações artísticas. No mapa abaixo estão estes locais categorizados em três tipos: Casas de Cultura, Centros de Cultura e Espaços Culturais.

Figura 2 - Mapa dos espaços artísticos da cidade de São Luís do Maranhão



Fonte: Swanni T. Alvarado (2021)

Este mapeamento empírico foi realizado com dados da Secretaria de Cultura do Maranhão – SECMA juntamente com alguns artistas locais. Trata-se de um mapeamento de perspectiva inglesa sobre a definição de espaços culturais categorizados em três tipos (COELHO, 1997). Portanto, apresento outra proposta sobre a definição de espaços artísticos em São Luís que não a generalização do termo Casas de Cultura hoje usado amplamente pela SECMA para classificar todo tipo de espaços culturais da cidade sejam eles museus, teatros ou bibliotecas. Dessa forma, foi possível mapear três tipos de espaços diferentes de acordo com quem os gerencia, são eles: 04 (quatro) Casas de Cultura localizadas em bairros e periferias, 10 (dez) Espaços Culturais mantidos por iniciativas privadas e 26 (vinte e seis) Centros Culturais gerenciados pelo estado. (COELHO, 1997).

3.2 CONHECENDO UM POUCO DO AUTOR

Lauande Aires Cutrim é ator, diretor, dramaturgo e compositor teatral com licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA e formado pelo Centro de Artes Cênicas do Maranhão - CACEM. Atualmente é aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC onde desenvolve a pesquisa “O ator brincante nos passos do boi”. É autor do espetáculo O Miolo da Estória, espetáculo que compõe o objeto de análise da presente pesquisa. Natural de São Luís do Maranhão, ele atua profissionalmente desde 1999. Foi diretor do Teatro Alcione Nazareth entre o período de 2007 a 2009 e um dos organizadores da Semana de Teatro no Maranhão entre 2007 e 2011. Realizou campanhas publicitárias na televisão, tendo apresentado em 2008 o vídeo institucional do Programa Livro, Leitura e Literatura promovido pelo Mais Cultura - MA. Em 2010 dirigiu o elenco da Radionovela “Dom Cosme: O tutor das Liberdades”, ganhando o Prêmio Roquette Pinto com parceria do dramaturgo maranhense Igor Nascimento³⁷.

Possui experiência em atuação cinematográfica com o longa metragem “Luises-Solrealismo maranhense” (2013)³⁸ com direção de Lucian Rosa, em que levou o prêmio de melhor ator no Festival Guarnicê 2013; o longa “Maranhão 669” (2012)³⁹ e o curta “Meus vinte melhores amigos” (2012)⁴⁰, ambos com direção Ramúsyo Brasil; o longa “O Signo das Tetas” (2015) da Lume Filmes com direção de Frederico Machado que estreou na 18ª Mostra Nacional de Cinema de Tiradentes e o curta “Cidade Olímpica” com direção de Mavi Simão. É atualmente integrante da Santa Ignorância Companhia das Artes e do grupo Xama Teatro⁴¹, onde investiga procedimentos de criação por meio de elementos corpóreos, sonoros, visuais e dramaturgos presentes no Bumba meu boi do Maranhão. Realizou circulação por todos os estados brasileiros por meio do projeto Myrian Muniz, Palco Giratório, Sesc Amazônia das

³⁷ Igor Nascimento é escritor multimeios, que desenvolve trabalhos e pesquisa científica em Artes. Nascido no Anjo da Guarda, na zona periférica de São Luís. É roteirista, dramaturgo, escritor e diretor de teatro e de cinema, desenvolvendo trabalhos em São Luís, entre eles destacam-se: o projeto multimídia (rádio, vídeoarte e arte gráfica) Fôlego Curto Dramas para ouvir (Rumos Itaú Cultural 2018-2019); a direção e a dramaturgia da peça As Três Fiandeiras (Prêmio Nascente USP 2013) com o grupo Xama Teatro, do qual é sócio colaborador); a co-autoria com Lauande Aires da peça Atenas: Mutucas, Boi e Body (prêmio Myriam Muniz 2015); e os livros Caras-Pretas (Edital Banco da Amazônia 2015) e Fôlego Curto (Edital de Literatura FAPEMA 2018). (NASCIMENTO, Igor. Biografia. Destinatário: Raylson Silva da Conceição. 27/05/21. Por mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp).

³⁸ Link de acesso ao longa metragem: <https://www.youtube.com/watch?v=qCoVsMQOPFQ>

³⁹ Link de acesso ao longa metragem: <https://www.youtube.com/watch?v=WeoyksdmbW8>

⁴⁰ Link de acesso ao curta metragem: <https://www.youtube.com/watch?v=erbqOhX0YoQ>

⁴¹ Trata-se de um grupo de teatro de repertório do nordeste que atua há 12 anos no estado do Maranhão. Os integrantes são: Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo, Maria Ethel, Lauande Aires, Igor Nascimento, Cris Campos, Rosa Ewerton, Cid Campelo e Gustavo Correia. Realizou circulações em todos os estados brasileiros e já foi contemplado com os editais de artes cênicas como Sesc, Itaú, Petrobrás, Basa, FUNARTE dentre outros. (Fonte do blog disponível em: <http://xamateatro.blogspot.com/p/a-cia.html?m=1>)

Artes e Petrobrás com os espetáculos O Miolo da Estória, A Carroça é Nossa e Atenas: mutucas, boi e Body. É autor do livro “Entre o Chão e o Tablado: a invenção de um dramaturgo” publicado em 2012⁴².

⁴² Essas informações foram retiradas de entrevistas feita pela rede social whatsapp e do blog da própria companhia podendo ser acessada pelo link <https://santaignoranciadcartes.blogspot.com>

4 UM OLHAR QUE SAI DA PLATEIA

“Todo o conhecimento genuíno tem origem na experiência direta.”
Mao Tse Tung

Convido o leitor a entrar em uma experiência vivenciada por mim durante o acontecimento do espetáculo teatral *O Miolo da Estória*, apresentado no Teatro Arthur Azevedo no dia 10 de fevereiro de 2013, um domingo, no festival GEMA - Grandes Espetáculos do Maranhão⁴³. O leitor possivelmente poderá se identificar com as minhas sensações na recepção deste espetáculo uma vez que teve contato com esse espetáculo na narração descrita no capítulo anterior. No entanto, o leitor precisará conhecer um período da minha trajetória de vida para entender os motivos por que este espetáculo me impactou. Neste capítulo, o objetivo é descrever e refletir sobre a minha trajetória de vida costurando-as com cenas do espetáculo.

4.1 RELATO DA MINHA EXPERIÊNCIA

Eu estava no Teatro Arthur Azevedo no dia 10 (domingo) de fevereiro de 2013 no GEMA - Grandes Espetáculos do Maranhão⁴⁴. Assim que cheguei no teatro aguardei o momento da entrada para ocupar um assento. Enquanto isso, conversava com alguns colegas do lado de fora do teatro sobre assuntos aleatórios.

Entrei e logo procurei meu assento. Aguardei alguns minutos para iniciar o espetáculo. Enquanto isso, olhava a arquitetura deste espaço histórico com arquitetura de estilo neoclássico e barroco. Duas batidas (aviso antes de começar um espetáculo teatral) já tinha sido efetuado. Quando a terceira batida soou, as luzes do teatro se apagaram e apenas o lustre central estava aceso. As cortinas se abriram e nesse momento eu e o restante do público estávamos no escuro esperando o iniciar a apresentação.

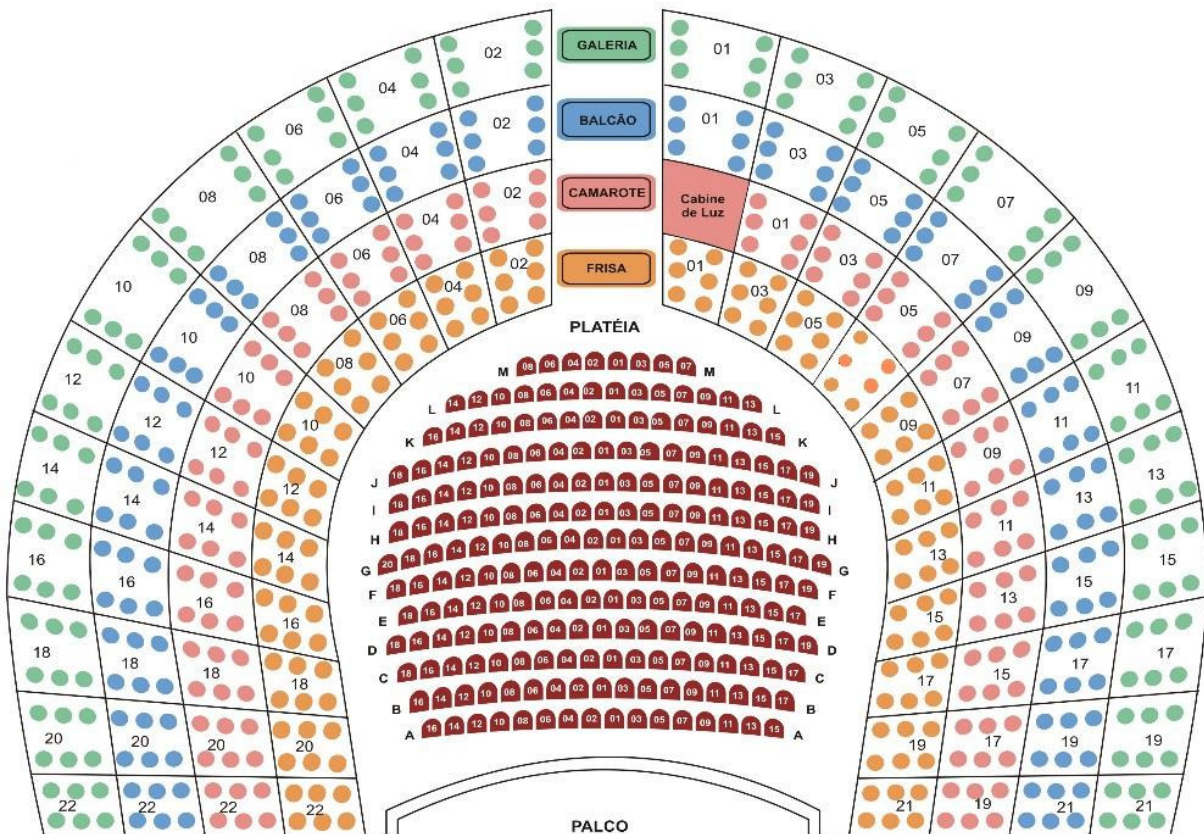
Estando diante desse espetáculo, eu não imaginava que eu estava prestes a ter uma empatia como parte dessa outra realidade que me foi mostrada em palco. Isso aconteceu após as três tradicionais batidas no teatro, quando esse espetáculo iniciou no Teatro Arthur

⁴³ Este festival foi realizado pelo Governo do Maranhão e a Secretaria de Estado da Cultura e Turismo com algumas parcerias como o próprio espaço do Teatro Arthur Azevedo e ocorre durante os finais de semana do mês de fevereiro.

⁴⁴ Este festival foi realizado pelo Governo do Maranhão e a Secretaria de Estado da Cultura e Turismo com algumas parcerias como o próprio espaço do Teatro Arthur Azevedo e ocorre durante os finais de semana do mês de fevereiro.

Azevedo com cerca de 500 pessoas presentes. Eu estava sentado na cadeira “2” da fileira “B” da plateia.

Figura 3 - Mapa de assentos do Teatro Arthur Azevedo. 2019. São Luís, Maranhão.



Fonte: Disponibilizado pelo Acervo de Memória do Teatro Arthur Azevedo.

O espetáculo inicia com um som musical gravado, junto com o som de um instrumento sendo balançado. Surge uma luz baixa no palco e com ela o som desse instrumento que mais parecia um sino tocando. Era um personagem que inicialmente não dava para ver detalhes por conta da pouca luz. Mas a iluminação foi aumentando e pude perceber que se tratava de um personagem com uma capa preta e uma máscara preta que depois percebi que se tratava de uma máscara de soldador. Além da máscara, identifiquei também vários elementos da construção civil distribuídos pelo cenário. Eram peneiras de penejar areia, escada, latas, enxada de pedreiro, carro de mão e outras ferramentas que são de uso da construção civil.

Assistindo ao espetáculo, eu tinha no meu corpo as sensações e reações que se assemelhavam a realidade mostrada em cena, o que no teatro é chamado de catarse, a

identificação e/ou purgação das paixões. O Choro, a raiva, a agitação e até mesmo a calmaria me consumia de tal forma que esperava o desfecho de cada ação do personagem atento e com os meus olhos vidrados na cena.

Por alguns instantes, eu não me dava conta do lugar onde estava pelo simples fato de estar totalmente inserido e envolvido com a história mostrada diante dos meus olhos.

As cenas e a vida do protagonista trouxeram-me à memória momentos que vivi entre o período de 2008 a 2012, após ter terminado o ensino médio e começado a trabalhar de carteira assinada pela primeira vez.

Eu tinha 18 anos em maio de 2008 quando recebi uma proposta de emprego em uma empresa que prestava serviços para a Companhia Vale do Rio Doce⁴⁵, Alumar⁴⁶ e construtoras civis⁴⁷ na cidade de São Luís. O meu primeiro dia de trabalho foi na construção da Assembleia Legislativa onde realizei algumas perfurações em estruturas de concreto armado. A máquina era uma perfuratriz com broca cerra copo⁴⁸ que pesava cerca de 30 quilos. Durante meu período inicial de experiência, cada furo custava para mim cerca de R\$ 1,50 de forma que no final do mês meu pagamento era de R\$ 80,00 por ainda não possuir a assinatura na carteira de trabalho (isso durou cinco meses até a carteira ser assinada).

Era uma máquina pesada que nas obras prediais eu precisava subir com elas no ombro pela escada até o último andar⁴⁹. Na maioria das vezes, eu trabalhava em uma etapa da construção que ainda não existiam elevadores de serviço. Era a parte bruta da obra em que nem alvenaria existia, eram somente lajes de concreto e escadas. A recordação desse ambiente veio a minha mente nas cenas em que João Miolo traça⁵⁰ a massa de cimento conversando com seus colegas de trabalho e em outros momentos como a que ele dança com o carro de mão como se estivesse dançando como miolo do boi.

Já na indústria, a situação era outra. Lá eu tinha todas as condições adequadas para trabalhar. As medidas de segurança que as indústrias aplicam não permitiam que eu fizesse trabalhos além das condições físicas do meu corpo, como: carregar excesso de peso,

⁴⁵ Uma das maiores mineradoras do Brasil e do mundo tendo presidente Eduardo Bartolomeo. Atualmente é uma empresa privada e listada na Bolsa de Valores. Além de trabalhar com mineração, atua também em logística, energia e siderurgia em mais de 30 países. (Informações disponíveis no link: <http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/Paginas/voce-sabe-o-que-a-vale-produz-e-o-que-ela-mais-exporta.aspx>)

⁴⁶ É um setor de alumínio do Maranhão que tem participação de 54% da empresa Alcoa, 36% da empresa South36 e 10% da empresa Rio Tinto.Alumar.

⁴⁷ Faço referência a algumas construtoras em São Luís a qual a empresa que trabalhei prestava serviços, são elas: Franere Comercio Construções e Imobiliária LTDA, Mota Machado Empreendimentos LTDA, Sá Cavalcante MA e na construção de alguns Supermercados Matheus em São Luís e Açailândia - MA.

⁴⁸ Essa máquina era movida a energia elétrica e água para fazer furos de diversas polegadas em concreto armado para a passagem de tubulações elétricas e hidráulicas.

⁴⁹ Sempre trabalhávamos em dupla, no mínimo.

⁵⁰ Palavra comumente usada entre os trabalhadores da construção civil que significa misturar a areia, o cimento e a água para fazer a massa de cimento.

trabalho em altura acima de dois metros sem equipamentos de proteção individual - EPI ou locais de risco sem fiscalização. Portanto, os trabalhos em indústrias eram mais “seguros” do que os trabalhos realizados em construção civil. Estes EPI’s aparecem nos figurinos do Cazumba bem no início do espetáculo. Ao olhar aquele colete de sinalização usada no figurino do personagem Cazumba trouxe-me a lembrança dos meus dias de treinamentos contra acidentes chamadas de ISSO 9001⁵¹. Treinamento esse que era obrigatório para acessar o ambiente industrial.

A indústria disponibilizava uma boa alimentação com nutricionistas no restaurante que ficava na própria indústria, tanto no espaço industrial da Alumar quanto no da Vale do Rio Doce. A refeição ficava à disposição de todos em self-service de forma que eu podia até repetir o prato. Existia café da manhã, almoço, janta e ceia nos casos em que eu ficava o dia inteiro trabalhando e só largava no dia seguinte.

Na construção civil, a realidade era diferente. Quando a empresa não tinha serviços (contrato) com as indústrias, ela me enviava para realizar serviços de perfuração em alguma obra de construção civil de forma que sempre tinha serviços disponíveis. Quando eu chegava na construção civil, me deparava com um lugar repleto de riscos de queda, risco de esmagamento etc. Embora existissem profissionais de segurança do trabalho, eram poucos e não davam conta do tamanho do terreno e da quantidade de trabalhadores na obra.

Toda vez que eu chegava na obra, descarregava os equipamentos e levava-os até o último andar do prédio. Era preciso no mínimo uma dupla para realizar o serviço de perfuração. Ao chegar no local de serviço, instalava todo o equipamento e percebia como os outros trabalhadores da própria construtora se relacionavam. Eram pedreiros e ajudantes de pedreiros realizando o serviço de alvenaria batendo massa de cimento e empilhando tijolos. Suas falas, seus gestos, suas piadas, seus costumes e até mesmo a forma como viviam aquele emprego contando histórias e piadas ao som de uma música do celular de alguém eram retratadas nas falas do personagem João Miolo.

Era incrível como em muitos momentos essas lembranças voltavam a minha mente quando olhava o personagem João Miolo conversando com seus colegas de trabalho. A forma como ele se referia a rotina de ir ao serviço e cumprir as tarefas que no caso era bater a massa de cimento. Nesse momento, João Miolo defende a necessidade de sonhar. De ter um

⁵¹ Para executar qualquer tipo de serviço na área industrial, eram necessários certificados de treinos contra risco de acidentes⁵¹ com base na ISO nº 9001⁵¹ e em todo canto da indústria que eu ia, havia a fiscalização dos agentes de segurança do trabalho⁵¹. Nada era feito ou nenhum lugar era acessado sem apresentar uma autorização por escrito pois qualquer acidente poderia custar a vida.

propósito e buscar algo maior na vida. Esse foi um dos momentos em que este espetáculo me afetou. Quando isso aconteceu eu estava sentado na plateia precisamente na cadeira “2” da fileira “B” próximo ao palco. A disposição dos assentos deste teatro tem o formato de uma ferradura de cavalo com elevações de três andares conhecidos como: frisa (no nível do solo), camarote (no primeiro andar), balcão (no segundo andar) e a galeria (no terceiro andar). Acima da plateia, local onde eu estava e que fica no nível do solo próximo ao palco, fica um lustre com cerca de três metros de diâmetros com pedrinhas que mais parecem cristais. Este lustre estava quase à pino da minha cabeça e antes das cortinas abrirem para iniciar o espetáculo ele brilhava como um espetáculo à parte⁵². Eu estava numa posição com poucas pessoas na minha frente e praticamente no centro da plateia de onde eu tive uma visão completa do palco e do personagem João Miolo, como ilustrado na figura 05.

Eu estava próximo a João Miolo quando ele descreveu seu sonho de cantar no boi e demonstrou ir atrás desse sonho, nesse momento eu lembrei de quando eu trabalhava nestas obras e levava sempre um livro de geografia ou história para ler no intervalo do almoço, pois dizia a mim mesmo que aquele não era o meu lugar e que o meu sonho era entrar numa universidade e me formar em qualquer área do conhecimento, embora meu sonho desde de adolescente sempre fosse ser um arquiteto e não conseguisse passar em duas tentativas dos vestibulares tradicionais da UEMA⁵³.

O desejo de ingressar em uma universidade aumentava toda vez que eu ia trabalhar na Vale e passava em frente a Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Teve uma vez que eu disse para mim que um dia eu estudaria nessa universidade. Eu dobrava o livro e colocava no bolso do macacão de serviço e na hora do almoço, no próprio local de trabalho, eu buscava almoçar rápido para ter tempo de ler. Quando João Miolo desabafa sobre o seu sonho, sobre o seu desejo de ser cantador do boi, eu passo a me identificar com ele. Um personagem que desabafa com os seus colegas de trabalho no ambiente de obra que um dia ele seria um grande cantador. Estas cenas dialogavam com a minha realidade vivida na construção civil. Houve uma identificação da minha parte uma vez que eu me identificava com as situações em que o personagem João Miolo passava dentro desse ambiente e com o seu sonho. O Choro, a agitação e até mesmo a calma me consumia de tal forma que esperava o desfecho de cada ação do personagem.

⁵² Tempos atrás, mais ou menos na década de 80 ou 90, o Teatro Arthur Azevedo tinha uma cerimônia de abertura para todas as suas programações que consistia no uso de luzes que saíam da borda superior das duas colunas da boca de cena que direcionavam feixes de luzes para o lustre posicionado acima da plateia. Juntamente com este show de luzes existia uma trilha sonora que não se estendia muito para só então as cortinas se abrirem e dar início à programação no palco.

⁵³ Universidade Estadual do Maranhão. Nesse período, somente esta universidade disponibilizava o curso de arquitetura em São Luís, sendo a mesma pioneira nesta área no Maranhão.

Mas, embora João vivesse um conflito interno entre a sua fé e a sua paixão pelo boi e a miserável condição em que vivia, eu percebia nele a esperança e a alegria. Isso me fez olhar para trás e perceber a minha trajetória e até onde eu consegui chegar até agora ao ingressar em um programa de mestrado.

O jeito de João olhar a vida de forma tão clara ao ponto de perceber a incoerência do comportamento humano quando diz que os seus colegas não têm dinheiro nem para comprar uma bicicleta, mas têm para as festas do final de semana foi algo que eu percebia enquanto eu estava nestas obras.

Ainda que a vida lhe pareça injusta, João mantém a fé e o bom humor como bem ilustra a imagem abaixo de uma cena em que ele usa uma colher de pedreiro para representar um celular.

Figura 4 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.



Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, 2019
Fonte: Paulo Caruá (2019).

Além de se tratar de um instrumento de pedreiro, este mesmo instrumento foi capaz de se transformar em um objeto bastante desejado pelos trabalhadores da construção civil. Eu percebia enquanto estava na obra que duas coisas faziam parte da realidade desses trabalhadores, motos e celulares lançados no mesmo ano.

A quantidade de motos e bicicletas nos estacionamentos da obra eram enormes. Este espetáculo representa perfeitamente estes meios de transportes bastante comum aos trabalhadores da construção civil ao compor cenas em que o ator faz uso de ferramentas para construir uma bicicleta como podemos ver na imagem abaixo.

Figura 5 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.



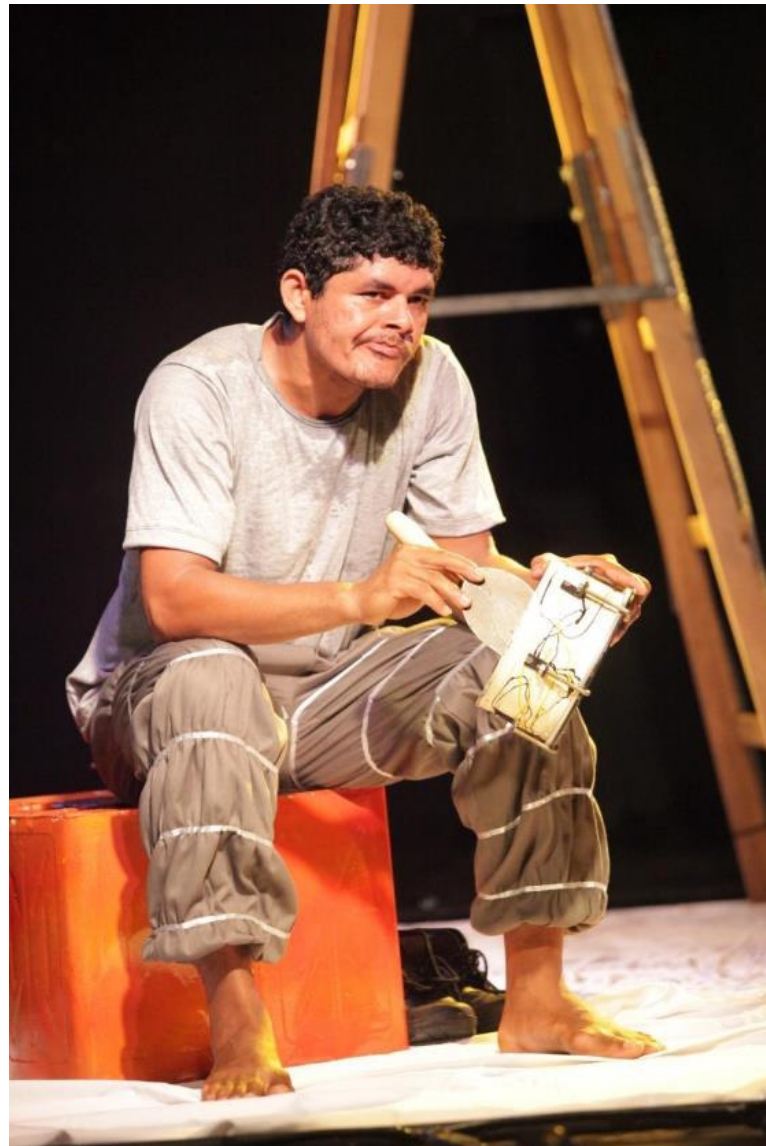
Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, 2019
Fonte: Paulo Caruá (2019).

Como podemos ver na imagem, o ator fez uso de três ferramentas de um pedreiro, são elas: peneira, régua e pá. O ator coloca duas peneiras presas numa régua para representar os pneus da bicicleta e segura uma pá para representar o guidão. Além disso, a sonoplastia de

sons de trânsito e a movimentação do ator ao se desequilibrar em momentos que passa por buracos contribuem significativamente para a verossimilhança⁵⁴ desta cena.

Existiu outro momento em que este espetáculo me afetou. Foi quando João Miolo estava na sua casa sob forte chuva e trovões. Ele pegou a sua marmita e comeu algo enquanto chovia. Uma sacada inteligente do ator que fez uso de objetos musicais para representar outra coisa como foi o caso foi do tamborito e uma colher de pedreiro que representou uma marmita. Esta cena, como ilustra a imagem abaixo, me trouxe à memória uma situação a qual presenciei na construção civil.

Figura 6 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.



Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, 2019.
Fonte: Paulo Caruá (2019).

⁵⁴ Verossímil, que parece verdadeiro.

Esta cena de João Miolo jantando me lembrou o momento em que presenciei os trabalhadores da construção lanchando uma mistura de farinha com água e pimenta, por volta de 9 horas da manhã. Não existia mais nada além desses três ingredientes. Quando vi aquilo, perguntei para um dos meus colegas de trabalho o que era e ele me disse que se tratava de um lanche. Essa cena me trouxe de volta uma das sensações e recordações da obra em que me fizeram buscar através dos estudos algo melhor.

Por alguns instantes, eu não me dava conta do lugar onde estava pelo simples fato de estar totalmente envolvido com a história de João Miolo mostrada diante dos meus olhos de forma tão palpável. Este instante do esquecimento temporal e espacial da minha própria existência chamou a minha atenção após o término do espetáculo. Um exemplo disso foi quando ao terminar o espetáculo em uma cena que se inicia com movimentos do ator com o carro de mão como ilustra a imagem abaixo. Um instrumento comum da construção civil tinha se tornado uma referência aos movimentos do miolo do boi.

Figura 7 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.



Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, 2019
Fonte: Paulo Caruá (2019).

Quando ele finalmente chega ao topo da escada, fica em pé, levanta o carro de mão e finaliza a cena colocando o carro no seu colo fazendo referência ao santo, percebi que a minha mochila que estava no meu colo tinha caído no chão. Juntei a mochila com uma mistura de sensações e me levantei para aplaudir o espetáculo com muita empolgação.

Este foi um encontro entre dois mundos, o meu como ex-trabalhador na construção civil e o mundo de um personagem fictício, João Miolo. Nesta fronteira entre o meu corpo e a ficção, aconteceu a mistura das minhas sensações manifestadas por todo o meu corpo.

4.2 REFLEXÕES SOBRE A MINHA EXPERIÊNCIA COMO ESPECTADOR

Trata-se de uma experiência pessoal vivenciada dentro de um contexto do acontecimento teatral onde existiu a junção entre o fazer teatral do ator, a minha recepção e o convívio entre as pessoas que estavam presentes naquele momento (DUBATTI, 2016). Foi nesse acontecer que o espetáculo me atingiu de forma inesperada, pois enquanto a cena teatral ocorria, um mundo de sensações borbulhava dentro de mim como vulcões que criam uma superfície palpável depois que a lava (catarse) esfriava sobre o mundo liquidificado das minhas emoções. Por que fui atravessado? Fui atravessado porque “Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua disponibilidade, por sua abertura.” (LARROSA, 2014, p. 18-19). Eu estava aberto para receber o espetáculo teatral e essa abertura se deu através da empatia.

O espetáculo possuía uma estética composta por elementos simbólicos que representavam os costumes e a realidade da cultura maranhense com arquétipo dos trabalhadores da construção civil e dos brincantes do Bumba meu boi (SANTAELLA, 2012; MONTEIRO, 2004). Minha empatia com a realidade de João Miolo enquanto trabalhador da construção civil. A sua fala. A sua rotina e o ambiente descrito por ele eram familiares para mim.

Preciso dos sentidos para me orientar no mundo. Para andar, olhar, cheirar, perceber o que me cerca etc. Em situações críticas e muitas vezes de sobrevivência, confio nos sentidos do meu corpo. Sentidos estes que entendo como ato de sobrevivência para me salvar, pois, quando eu estou me afogando, a minha reação é de me apoiar em qualquer coisa que me coloque acima do nível da água para respirar. Foi o que aconteceu uma vez comigo

segurando a mão do meu pai andando num rio e que nem sabia que eu tinha tropeçado e estava me afogando segurando a sua mão quando eu era criança. De semelhante forma, quando eu estava diante do espetáculo, não somente o meu intelecto estava em atividade, mas também todo o meu corpo e tudo o que nele existe estava ativo. Todas as minhas reações se entrecruzam e estavam continuamente ligados como uma só coisa devido ao fato desse espetáculo ter se aproximado tanto de uma experiência vivenciada por mim. (MERLEAU-PONTY, 1999).

O meu corpo é um corpo “sentiente” (VIVIANE, 2007) que sente e percebe tudo a sua volta. A minha pele é o local das misturas entre mundos saboreados individualmente dentro de uma coletividade. Perceber a mim mesmo como ser humano e o outro durante a cena de teatro é também criar esta percepção de si e com isto a abertura da minha própria consciência. É também através da minha pele que o meu corpo floresce e desabrocha por meio das sensações e quando a flor aparece anuncia o fruto do conhecimento e desta experiência descrita no tópico acima como resposta da minha expansão corpo/sensorial, da minha expansão do através dos sentidos, da minha eclosão corporal semelhante a afirmação de Nancy quando diz que:

O corpo floresce, desabrocha na sua pele, a pele é a sua eclosão. É o que se chama alma ou vida, mistério, presença, jeito. É também a sua tez, o seu semblante, os seus modos, o seu caráter, o seu pensamento, a sua verdade. A flor anuncia o fruto, que é a resposta ao seu apelo, o inchamento de uma carne nova sob uma pele nova, uma outra intensidade cromática (*chrôma* designa primeiro a tez da pele) e a iminência de um sabor e de um suco, licor saído da carne. (NANCY, 2015, p. 58).

O fruto do conhecimento é visto aqui como resposta sensorial à atuação de Lauande Aires quando apresenta no palco uma outra realidade que se aproximada da minha vivida entre 2008 a 2012. Uma ficção que dialogou diretamente com uma vida. Eis o contato entre dois mundos, o contato entre a realidade do personagem João Miolo de uma obra teatral e as sensações no meu corpo (MERLEAU-PONTY, 1999).

Fazendo uma analogia com as análises de Michel Serres⁵⁵ sobre a tapeçaria medieval de A Dama e o Unicórnio⁵⁶ exposto no museu de Cluny em Paris, eu entendo as

⁵⁵ Em relação as percepções do corpo, trago os estudos de Michel Serres que aborda a questão do corpo e dos sentidos por meio da antropologia histórica que dialoga constantemente com a filosofia. Seus estudos se tornam relevantes para este trabalho por desenvolver um estilo único sempre remetendo ao mundo concreto, além de incluir o corpo como elemento constituinte do conhecimento científico. Descobri as contribuições de Michel Serres para a presente pesquisa na disciplina Poéticas da Composição do Corpo. Para o desenvolvimento da disciplina, a professora Dra. Andreia Aparecida Paris dividiu em três partes onde somente a primeira parte interessa a este artigo, a saber, alguns conceitos do corpo por meio dos estudos da arte, filosofia e antropologia. O objetivo principal neste primeiro momento da disciplina era entender o corpo nos estudos artísticos e sociais. Sendo assim, realizamos leituras de alguns textos, tais como: *O Corpo Glorioso: um diálogo entre Merleau-Ponty e Michel Serres* (2007) de Ana Elisa Antunes Viviane e *A Escrita da História* (1992) de Peter Burke para reflexão desses conceitos sobre o corpo na prática, composição e poéticas do corpo nas diversas linguagens da arte como a

sensações que eu tive na plateia como fios de um tapete que se entrelaçaram durante o acontecimento teatral ao entender que a cena teatral me possibilitou enxergar no corpo e na fala de João Miolo as necessidades e situações semelhantes às minhas. Nisto, compreendo que tanto a ficção mostrada no palco quanto a minha realidade vivenciada na construção civil fazem parte do mesmo tapete onde os fios que o tecem formam conexões entre a minha vida e a vida do personagem “por alinhavos imprecisos, por justaposições bizarras” (SERRES, 2001 apud VIVIANE, 2007, p. 14).

Segundo Roy Porter (1946-2002), os corpos estão presentes graças às nossas percepções (BURKE, 1992). Sendo assim, a história de João Miolo está ligada às minhas percepções. Ele existe porque eu o percebi. Estas percepções encontraram na minha pele o local de fronteira entre a minha realidade e a realidade dele.

Merleau-Ponty (1992) apresenta a pele como um importante elemento do corpo para o entendimento das percepções. Para ele, a pele assume um papel importante, pois é nela onde acontece a mistura entre o corpo e o mundo pela qual estamos mergulhados, pois:

Tanto carne quanto pele são as espessuras de contato entre corpo e mundo, entre o visível e o invisível, formando o quiasma, o entrecruzamento das “múltiplas entradas do mundo”[...], contato da nossa carne com a carne do mundo. (SERRES, 2001 apud VIVIANE, 2007, p. 20)

Serres (2001) entende os sentidos internos do corpo como algo semelhante ao próprio corpo escondido sob a pele que, segundo ele, pode abrir ou fechar e que em alguns momentos existem portas que se abrem para a percepção, ainda que com paredes (pele) fechadas. A abertura dessa porta pode ter dado a mim a possibilidade de contato e uma sensação de pertencimento ao mundo de João Miolo.

O pavilhão, sentido interno, ou corpo próprio, fecha seus véus como o corpo fecha sua pele. Véu ou invólucro, abetos de portas erguidas, os órgãos dos sentidos externos. Por estas portas, vemos ouvimos, sentimos os gostos e as fragrâncias, por estas paredes, mesmo fechadas, nós tocamos. O pano do pavilhão ou a pele do corpo podem se abrir ou fechar, o sentido externo continua salvo. O sentido interno veste-se de pele [...] (SERRES, 2001 apud VIVIANE, 2007, p. 13).

Penso nestas portas como entradas de identificação com a cena que uma vez abertas proporcionaram a identificação e quando fechadas causaram a estranheza. Se esta analogia que trago se apresenta como aceitável, poderíamos pensar na proposta da pele como

performance, o teatro e a dança. Estes dois textos referentes a primeira parte da disciplina compõem o principal referencial teórico para o desenvolvimento do presente artigo.

⁵⁶ É um título de um ciclo de tapeçaria francesa frequentemente consideradas como um dos grandes trabalhos da arte medieval na Europa. Estima-se que tenham sido tecidas no final do século XV em Flandres. Estes tapetes são geralmente interpretados como mostrando os seis sentidos e a compreensão.

quimera de Serres como costura entre os seres e as circunstâncias, entre as minhas sensações na plateia e a vida de João Miolo.

Segundo Michel Serres (2001 apud VIVIANE, 2007), a pele como quimera é vista como um misto de cabra, narval e cavalo que ele chama de *licorne*. É dessa forma que traço uma relação do que Serres chama de quimera com a minha experiência como espectador que passa pelos paradoxos de ser e não ser durante a expectativa.

Esta concepção defende a ideia de que não podemos reivindicar identidades quando somos misturas, ou seja, se eu sou mistura entre a minha vivência com a ficção logo eu não me identifico somente com uma coisa, mas perpassam por mim várias coisas durante a minha recepção teatral. Isto contribuiu para a minha submersão na realidade do personagem uma vez que “Não podemos identificar identidades quando somos misturas, frutos de cruzamentos, composições heteróclitas. Somos e não somos ao mesmo tempo.” (VIVIANE, 2007, p. 14).

Eu estava invisível na escuridão e no silêncio agonizante da plateia enquanto o personagem João Miolo estava na luz ofuscante dos refletores do palco e no som de toadas do Bumba-Meu-Boi e efeitos sonoros de instrumentos musicais.

Uma hora eu estava mergulhado pela catarse e outra hora pela reflexão, mas de certo que eu estava impregnado tanto pelos estímulos de elementos cênicos como pela própria presença do personagem e dos outros espectadores a minha volta. Na minha pele acontecia a mistura do que eu fui/sou com o que João Miolo era por meio da minha percepção e que só foi possível por causa da empatia. Essa empatia me fez parar e observar e como resultado dessa postura, eu experimentei a experiência dessa recepção uma vez que para ter uma experiência é necessário desarmar-se de opiniões e conceitos pré-definidos, pois:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2014, p. 17-18).

No momento em que fui afetado somente uma coisa surgiu da minha memória, as lembranças do tempo em que eu trabalhava na construção civil. Nem mesmo o conhecimento teatral adquirido na academia vieram à tona naquele momento o que me permitiu não possuir opiniões próprias sobre o que eu estava vendo de forma que essas opiniões interromperiam o

efeito da experiência no meu corpo, o que comum acontece com o sujeito moderno. Ao contrário disso eu tive uma experiência teatral que me atravessou e me deixou como um sujeito apaixonado sem domínio próprio das emoções, alienado, alucinado pela vida de João Miolo, pois:

Na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele. Por isso, o objeto apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado. (LARROSA, 2014, p. 22)

Foi assim que me senti, preso à história e sonhos do protagonista. Histórias estas semelhantes às que eu vivi. Foi como se dois mundos se encontrassem; uma realidade passada e uma ficção e nesse encontro eu me senti triste e feliz, chorei e sorri, tremi e fiquei calmo. Sensações passaram pelo meu corpo.

Esta percepção é o resultado em conjunto dos meus cinco órgãos sensoriais em funcionamento. Estes cinco sentidos são ilustrados por Michel Serres ao utilizar o conjunto de seis tapeçarias medievais existentes no museu de Cluny em Paris intitulado A Dama e o Unicórnio. Objeto interessante para o entendimento do quanto os meus sentidos estavam interligados com a realidade do personagem e o meu corpo se constituía como um sistema único de percepção.

Para Viviane (2007), as cinco tapeçarias representam os cinco sentidos externos do corpo como: visão, audição, paladar, olfato e o tato, sendo este último o sentido que mais predomina nas situações do cotidiano ao segurar as coisas para a função dos outros sentidos. Na minha experiência na recepção desse espetáculo, o tato não teve tanta função quanto a visão. Isso não significa que este sentido não tenha sido usado, mas que a visão predomina durante a minha experiência.

5 ANÁLISE DO ESPETÁCULO

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê.”

Arthur Schopenhauer

Esta dissertação tem como segunda e última vertente de estudo a realização de uma análise teatral pautada nos elementos da cena, fundamentada nos estudos de Patrice Pavis em paralelo com entrevistas semiestruturadas junto ao ator e autor do espetáculo que foi o interlocutor das informações sobre a construção do espetáculo a ser analisado.

Perceberemos ao decorrer deste tópico que a análise de espetáculo não se dá de forma unilateral, de forma a dar à ciência a total valia ou eficácia para realização deste capítulo ao juntar o empirismo da entrevista semiestruturada e o racionalismo das análises sobre os elementos que compuseram este espetáculo.

Enquanto pesquisador, a minha participação neste capítulo me aproxima das teorias e ferramentas de análise do espetáculo. Também há aproximação com o interlocutor que disponibilizou informações para desenvolver esta análise. No entanto, ressalto que, ainda que a pesquisa se debruce sobre esses métodos, é improvável existir uma teoria geral da encenação que possa ser aplicada em todos os espetáculos teatrais (PAVIS, 2015).

A partir do diálogo com o interlocutor e ao debruçar-me sobre a coleta dos dados, tive a certeza que realizar a análise de um espetáculo não é fácil, pois as suas variantes são múltiplas e ignorá-las não seria uma opção, tendo em vista que a sua construção poética, estética, política, dentre outras, dependem das variantes do tempo histórico, econômico, social (para não citar outros) em que esse espetáculo foi construído (PAVIS, 2015). Dessa forma, estabeleço cinco tópicos aos quais a análise do espetáculo *O Miolo da Estória* se desenvolveu: atuação, sonorização, triangulação do espaço, tempo e ação, elementos materiais da cena e o texto.

5.1 ATUAÇÃO

A atuação foi o primeiro ponto a me chamar atenção. Diante do diálogo com o Lauande ficou claro que neste espetáculo, o ator é o centro da encenação. Considerando que todo o percurso da representação é utilizado por ele durante o acontecimento teatral. Cabe

destacar, como afirma Pavis (2015), que o ator é difícil de ser analisado por possuir um papel de artesão no teatro. Nesta vertente, escolhi analisar a sua atuação em pontos específicos do espetáculo para tentar dar conta dessa tarefa.

Há um momento em que a luz cênica diminui e Lauande sai do personagem sem falar, vestindo outro figurino para compor outro personagem. Ao perguntar a ele sobre a possibilidade do risco de perder o personagem em cena ele explicou que, para isso, desde o início do processo de criações do espetáculo trabalha com mecanismo de imagens internas acionando-as e mantendo-as para não correr o risco de perder o personagem. Destacou que este mecanismo de imagens internas são recortes da realidade vivenciadas por ele e trazidas para a cena, codificando-as em objetos e ações corporais que contribuem para o surgimento da subpartitura⁵⁷ que embora seja construída a partir da sua perspectiva enquanto ator, só se manifesta através do corpo do espectador. Cabe aqui pontuar o que Pavis define como subpartitura:

[...] a subpartitura se situa *sob* a partitura visível e concreta do ator: ao contrário da partitura, ela não está visível, perceptível, assimilável a um signo realizável concretamente. Ela é a ideia por trás da ação, o fundamento da partitura, o ramal de associações ou de imagens, o corpo invisível da ação. (PAVIS, 2015, p. 90).

Consigno perceber que as imagens internas às quais Lauande faz uso são invisíveis ao público. Elas sustentam e engendram as suas ações enquanto ator. Tendo isso como recurso, ele se preocupa apenas com a sua neutralidade enquanto ator e em manter as imagens internas distribuídas em todo o cenário, figurino, sonoplastia e objetos de cena para evitar o risco de perder o personagem. As suas ações baseadas nessas subpartituras de imagem interna são semelhantes às ações de um mímico que:

[...] imita seu objeto, mas essa imitação não tem de ser direta. Ela se baseia em uma codificação do gesto e da personagem, estabelece e fixa os pontos de passagem obrigatórios da sequência gestual, conduzindo a uma depuração do gesto, depuração reconhecível e logo reproduzível. (PAVIS, 2015, p. 116).

Embora Lauande não seja um mímico, ele, assim como todo ator de teatro, adota uma posição intermediária entre o dançarino e o mímico, baseando seus gestos e palavras através de codificações ao passo que mascara estas codificações com a ficcionalidade do personagem (PAVIS, 2015).

⁵⁷ Trata-se de um esquema cinestésico e emocional que serve de referência e de apoio para o ator criado e configurado por ele e que só se manifesta através da percepção do espectador. (PAVIS, 2015).

No entanto, é evidente que exista uma presença do seu corpo enquanto ator no palco para poder nos remeter ao mundo ficcional. Pavis (2015) entende esta presença como marca do ator de teatro definindo este ator como status duplo entre a pessoa real (Lauande Aires) e pessoa imaginária (os personagens). Torna-se difícil descrever este status duplo que transita entre o corpo místico e o corpo presente ao passo que o ator oferece o seu corpo para a ficção, para logo o tomar de volta ao transitar entre os personagens.

Como explica Lauande, não existe a preocupação em perder o personagem em cena, pois a sua atuação está pautada nas codificações existentes nas subpartituras de ações e subpartituras vocais que são resultados de um processo orgânico construído por ele. A subpartitura “[...] não é simplesmente uma estrutura controlada pelo ator em busca de sua partitura, ela é feita de normas culturais e de modelos de conduta dos atores e dá testemunho da marca da cultura sobre ele (PAVIS, 2015, p. 91). Elas são o resultado das suas vivências e, portanto, são pressupostos da sua cultura local.

Ao questionar sobre o uso da sua técnica, ele explicou que para manter a sua concentração perpassa por essa codificação do espetáculo trabalhada no processo de criação. Neste processo, ele codifica utensílios da construção civil e instrumentos que compõem o Bumba meu boi, acrescentando a estes objetos recortes da realidade vivenciada por ele.

Algumas dessas codificações escapam à percepção durante a atuação, como o movimento específico de balançar os ombros do personagem Amo. Este personagem faz esse movimento durante toda a sua apresentação. O movimento representa o toque do maracá que exige a movimentação dos ombros de quem o manuseia. Todo o poder da ação desse personagem está pautado na movimentação produzido pelo manuseio do instrumento maracá do bumba meu boi.

O movimento dos ombros no personagem Amo está codificado internamente para Lauande no manuseio deste instrumento. O maracá surge como um artifício orgânico de acionamento das ações deste personagem. O ombro, portanto, sai como decorrência do movimento do maracá. Entretanto, existe outro personagem que carrega mais de uma codificação que acionam as suas ações, o personagem João Miolo.

Este personagem representa dois sujeitos aparentemente distintos, o miolo do boi na brincadeira do Bumba-Meu-Boi e o ajudante de pedreiro na construção civil⁵⁸. Portanto,

⁵⁸ Os seus surgimentos como protagonistas partiram de uma questão: “quem é este homem?” Ele elabora esta questão ao presenciar um brincante do Bumba meu boi (e que era ele também) pagando a sua promessa nas escadarias da Capela de São Pedro em São Luís - MA. Trata-se de uma experiência vivenciada por Lauande durante o festejo de São Pedro ao ver um miolo brincante do Bumba meu boi do Maranhão tomado pela festividade ao chamar a atenção de todos os outros brincantes quando subiu os quarenta e sete degraus da escadaria da Capela de São Pedro de joelhos. Nesse momento Lauande se

João Miolo é um personagem que possui duas codificações representadas por dois sujeitos que norteiam a interpretação de Lauande. Trata-se de um personagem que precisa executar dois tipos de ações diferentes: uma que remeta à sua realidade enquanto brincante, outra enquanto operário de obra.

O equilíbrio e o desequilíbrio corporal em cena são outro ponto a ser analisado. Este jogo aconteceu quando, no início do espetáculo, o personagem Cazumba passou por cima dos caixotes de madeira, se equilibrando em apenas um pé por vez e quando João foi para o serviço de bicicleta, se desequilibrou ao passar por um buraco. Estes desequilíbrios na cena são respingos dos treinamentos e processos de construção do espetáculo.

As movimentações do personagem Cazumba deste espetáculo, que faz uso da máscara de soldador e uma capa de chuva como figurino, foi originado do próprio personagem Cazumba do Bumba meu boi (Este que é um dos sotaques da manifestação do bumba meu boi do maranhão) que tem a máscara com formas animais e roupas estampadas com imagens de santos da igreja Católica. Ao indagar sobre a questão ele explicou que manteve os seus passos da brincadeira popular no momento da construção do espetáculo para produzir no seu corpo, enquanto ator, uma dilatação/expansão para manter o equilíbrio corporal nesta cena. Enfatizou que não pensou em criar estas cenas com desequilíbrios, elas surgiram como resultados dessas marcações do personagem folclórico que ficaram no seu corpo.

5.2 SONORIZAÇÃO

A música, a voz e os ritmos não são desassociados do corpo do ator, eles se desenvolvem em conjunto durante a representação teatral. No entanto, esses elementos possuem suas funcionalidades técnicas e biológicas (PAVIS, 2015). Dessa forma, o caminho trilhado por Lauande para a construção da sua sonoplastia entende o corpo como gerador da voz, de forma que as posturas e movimentações do seu corpo propiciam as diversidades de tons, projeções e vocalidades para cada personagem⁵⁹.

questionou sobre esse homem. Já o operário surge de um recorte da sua infância ao lembrar do seu pai que era pedreiro e que juntamente com ele frequentava o ambiente da construção civil durante a sua infância levando marmitas para os ajudantes de pedreiros. Portanto, estes dois sujeitos, o brincante do Bumba meu boi e o trabalhador da construção civil encontram-se representados e codificados pelo personagem João Miolo.

⁵⁹ Os sotaques que compõem as sonoridades deste espetáculo são: Zabumba, Matraca, Baixada, Costa de mão e Pindaré Estes mesmos sotaques fazem parte do festejo que acontece todo ano no mês de junho em frente a Capela de São Pedro em São Luís. O sotaque de orquestra se junta em outro dia para a realização das suas apresentações.

Como ele explica, os treinamentos com a voz obtidas nas salas de treinamento perpassa pela dinâmica da entonação entre o agudo, o grave e entre a aceleração e a desaceleração, passando pelo filtro da encenação onde o intérprete realiza o recorte. Essas entonações, ou “essa ‘corrente na linguagem’ é uma fonte considerável de informações que, aliás, ultrapassam muitas vezes o quadro objetivo e possuem conotações individuais e culturais” (PAVIS, 2015, p. 123). São estas conotações individuais e culturais que Lauande buscou estabelecer.

O ator explicou que buscou diferenciar a tonalidade de voz de cada personagem de forma que o Amo possui uma voz mais grave para trazer a ideia do poder e do mestre que detém a palavra; o Chico tem uma voz aguda e o João tem uma voz mediana mais próxima do realismo, além de possuírem maneiras diferenciadas de falar. A construção da fala de cada um dos seus personagens partiu do entendimento de que voz é corpo. Talvez seja o mesmo entendimento no qual o escritor francês Roland Barthes (1915-1980) afirmou que é “o corpo na voz que canta”, ou seja, ao se referir à materialidade da voz (PAVIS, 2015).

No momento dos delírios de João Miolo, faz-se uso de sons de gemidos, dor e até mesmo de boi urrando⁶⁰. Lauande conta que por este meio ele busca a verdade da cena, uma verossimilhança com a vida. Assim destaca que parte da dramaturgia para a encenação de forma que o espectador entenda a cena como algo mais próximo possível do verdadeiro. Então, nesta cena do delírio, a intenção de Lauande é se aproximar do realismo. Para isso, constrói suas ações corporais

Durante a cena em que João Miolo está deitado em cima de latas delirando de febre, o ator percebeu que quanto mais ele levantava as pernas e as costas, mais dor ele sentia e emanava essa dor com sonoridades de urro de boi, gemido e choro próximos do real. Isso faz com que o gemido do personagem seja um gemido gerado pela dor de Lauande e quanto melhor ele acessar essas dores, mais próximo do real as emoções de João Miolo ficam, pois as emoções do personagem são:

[...] com efeito, por vezes codificadas repertoriadas e catalogadas em um estilo de atuação: como por exemplo na atuação melodramática no século XIX, as atitudes retóricas da tragédia clássica ou [...] os mímicos ocidentais (Decroux, Marceau, Lecoq) [que] tentaram codificar as emoções com a ajuda de um tipo de movimento ou de atitude. (PAVIS, 2015, p. 54).

⁶⁰ O que o levou a escolher estas sonoridades foram as experiências passadas das primeiras apresentações deste espetáculo em que Lauande pode perceber que algumas das suas atuações se davam de uma forma fingida, ou seja, não estava próximo do real.

Desta forma, essas sonoridades são geradas a partir do desgaste físico, das dores, do cansaço e da fadiga de Lauande, que gera as emoções de João Miolo nessa cena. O que se destaca em cena quanto ao som do urro do boi emitido por João dando sentido a dor do miolo por debaixo da carcaça do boi, sendo possível ver uma semelhança com a dor física de Lauande debaixo da carcaça deste personagem.

Ele conta que a vocalização no processo de criação do espetáculo se deu a partir do corpo. O que o levou a explicar que primeiro surgem as ações físicas do corpo do ator para só então estas ações e posturas corporais se converterem em projeções sonoras ao interferir nos aparelhos fonológicos responsáveis pela voz. Um exemplo disso é a voz que o personagem João Miolo faz ao chegar embriagado na obra. Lauande relata que ao fazer uma movimentação para esta cena, descobre um som. Ele repete várias vezes esse movimento para perceber esse som durante o seu processo de criação. Ele diz:

Eu não sabia como fazer essa cena e eu fiz um movimento assim [balança os ombros para frente e para trás] e eu senti uma coisa que nunca tinha sentido na minha vida. Eu fiz o movimento... é como se eu acionasse, se eu roçasse o meu esôfago; a minha traqueia e fazia um som assim: ré, ré, ré, ré. Eu fiquei experimentando isso por uns quarenta minutos só para ouvir esse som no processo de criação. Fiquei dançando com aquilo [som produzido pelo movimento corporal] e fui vendo como meu ombro se deslocava; como ele fluía e comecei a adicionar o texto. AIREs, 2021).

Após descobrir esse som, ele acrescenta ao texto. No entanto, percebe-se que esse som que foi produzido com a movimentação corporal que compõe a cena. Para fazer essa cena, Lauande precisou de sessões de trinta a quarenta minutos movimentando os ombros para frente e para trás um de cada vez. Esse movimento despertou nele uma imagem que fez com que ele fizesse o recorte do texto para esta cena e para esse movimento, ou como ele mesmo diz: “esse texto cabe nesse corpo. Vou colar. Funciona ou não funciona? É assim a montagem”.

O espetáculo é praticamente todo sonorizado por diversos sotaques/ritmos do Bumba-Meu-Boi do Maranhão, seja por uma sonoplastia gravada ou instrumentos executados ao vivo. Os sotaques compõem a sonorização deste espetáculo pois ele é construído a partir das etapas do Bumba meu boi, também chamados de autos⁶¹. Dessa forma, Lauande constrói o espetáculo com a vertente do “ator brincante nos passos do boi” que é juntar os elementos

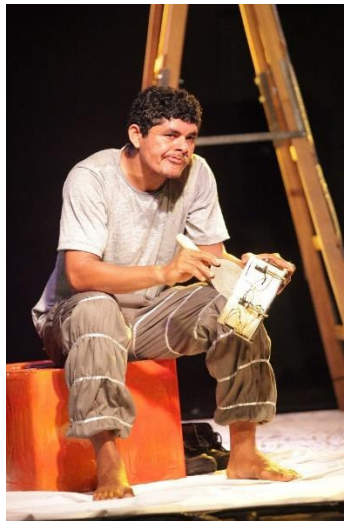
⁶¹ O auto do Bumba meu boi é uma encenação que conta a história de dois personagens da cultura popular maranhense, a Catirina e o Pai Francisco.

sonoros, visuais, narrativos e dramaturgico para compor os personagens, os figurinos, a sonoplastia e o cenário⁶².

Assim, Lauande fez uma imersão na dança do Bumba meu boi para então recortar a sua noção de ritmo e encontrar o ritmo interno dos brincantes. Ele percebe o quanto a noção de ritmo, de musicalidade, está inserida dentro da composição de ações do ator. Com isso, as construções das suas personagens estão pautadas primeiramente nos personagens do Bumba meu boi, de onde se originaram as suas ações através do ritmo ou ações dançadas, como o próprio Lauande chama, dilatando-as no tempo, inseridas nas dinâmicas de aceleração e desaceleração na sala de treinamento.

Esses ritmos dentro das ações dos personagens são realizados de forma sutil, quase imperceptível aos espectadores. A exemplo, temos o momento em que o personagem João demonstrava seus passos como brincante para os seus colegas de serviço e o seu corpo entra em sintonia com as batidas do tambor onça, instrumento musical encontrado nos bois de matraca, baixada e orquestra. Ele chega nessa sintonia uma vez que ele trata os sotaques como elemento fundamental dentro da vertente que segue: do ator brincante nos passos do boi. Outro momento em que o ritmo compõe as ações do personagem é quando João Miolo está na sua casa e come uma marmita sentado em um caixote ao som de chuva e trovões, ilustrada pela imagem a seguir.

Figura 8 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.



Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, 2019.
Fonte: Paulo Caruá (2019).

⁶² Quando Lauande começou a dançar o Bumba meu boi do Maranhão como brincante, ele se questionou sobre a possibilidade de criar um espetáculo teatral através desta brincadeira popular. Nesse período, Lauande não tinha as referências dos encenadores do teatro como Meyerhold, Barba, Grotowski e tantos outros grandes encenadores que tinham o ritmo e a música nos seus treinos de preparação de atores como elemento fundamental.

Um olhar atento observa que no momento do espetáculo, é possível perceber que a terceira ou quarta colher levada até a sua boca dependia de uma marcação definida pelo som do trovão para só então iniciar a fala do personagem e a sonoplastia diminuir. Ao perguntar sobre esta ação ele explica que a ação de raspar o prato com uma colher de pedreiro batendo com o pé no chão segue o ritmo do sotaque da matraca da ilha. O gesto do personagem Cazumba ao fazer o sinal da cruz também possui o ritmo desse sotaque. A caminhada do personagem Curandeiro é uma caminhada ritmada pelo sotaque de Pindaré.

João Miolo muitas vezes parece cantar enquanto fala. Suas vozes em alguns momentos possuem rimas e leveza e em outros momentos possuem peso e dor. Essas variações buscam mostrar uma metáfora da própria vida do brincante miolo do boi que ao brincar com o boi, as suas movimentações se baseiam entre o levantar-se e abaixar-se com leveza, entre o expandir-se e ser reprimido. Lauande cita um comentário de Igor Nascimento⁶³ ao se referir nessa metáfora do miolo, ele diz:

O Igor analisando o roteiro que estou escrevendo, ele disse assim: “A metáfora do miolo é a metáfora do touro e do passarinho”. Ele tem a terra, a força, o vigor, a ira, o fogo e ele tem a leveza. Ele quer cantar. Ele quer espaço. Ele quer visibilidade. Ele quer beleza poética. (AIRES, 2021).

Lauande destaca que a própria vida do personagem João Miolo perpassa por essa metáfora ao ter o seu sonho reprimido. Nisto consiste o enredo do espetáculo, o conflito entre a sua fé marcada pela sua crença religiosa do cumprimento de promessas feitas ao seu santo de devoção e o seu sonho de deixar de ser o miolo para ser cantador do boi.

5.3 TRIANGULAÇÃO DO TEMPO, ESPAÇO E AÇÃO

O tempo, o espaço e a ação no teatro são entendidos nas análises de Pavis a partir da triangulação. Para ele, a relação do tempo, espaço e ação representado pela figura geométrica do triângulo se complementam de forma que o tempo se manifesta de maneira visível no espaço, enquanto o espaço se situa onde a ação acontece e a ação se concretiza no lugar e no momento dado. A figura abaixo ilustra esse pensamento.

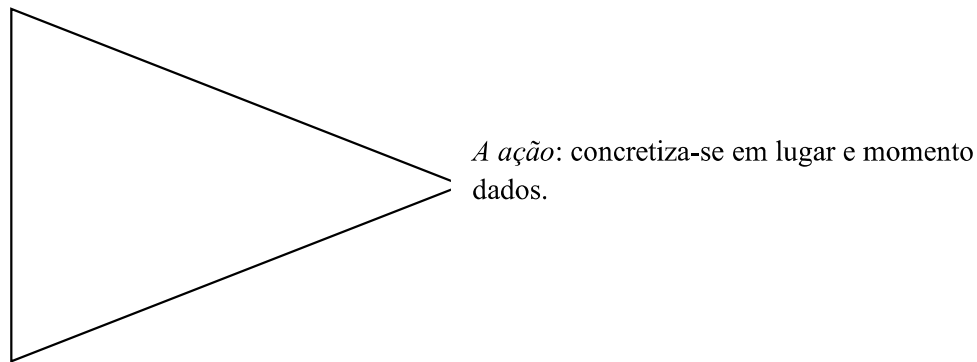
O personagem Cazumba, no início do espetáculo, circula o cenário passando por cima dos caixotes e conclui a sua volta ao chegar atrás da escada que está no centro. Nesse momento existe uma sonoplastia. O que define o tempo dessa cena é o percurso, pois o

⁶³ Biografia na página. 32.

intérprete possui um tempo um pouco mais dilatado de forma que a sonoplastia se adeque a este tempo percorrido pelo personagem.

Figura 9 - Ilustração da interdependência entre tempo, espaço e ação no teatro.

O tempo: manifesta-se de maneira visível no espaço.



O espaço: situa-se onde a ação acontece, se desenrola com uma certa duração.

A análise dos espetáculos, São Paulo, 2021.
Fonte: Patrice Pavis, 2015.

Dessa forma, o tempo de duração do espetáculo, o espaço percorrido pelo personagem Cazumba na cena e as suas ações estão interligados de forma que um não existe sem o outro, pois “o espaço/tempo dramaturgico, o trinômio espaço tempo/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por magnetismo/atração, o resto da representação.” (PAVIS, 2015, p. 139).

Ao observar a interação estabelecida entre as ações do personagem Cazumba passando por cima dos caixotes com as a sonoplastia de fundo e o tempo cronológico que estas ações no espaço cênico produzem, intercala entre o mundo concreto da cena e aquela da ficção. (PAVIS, 2015).

Todas as vezes que assisti a este espetáculo, a sua apresentação sempre se deu em caixa cênica. Lauande explica que o espetáculo já foi apresentado em espaços alternativos pelo Prêmio Myriam Muniz e algumas apresentações pelo Palco Giratório (2013) e em quadras esportivas de escolas, galpões, salão paroquial, espaços comunitários e até mesmo no quintal da própria residência de Lauande (2012) pelo Prêmio Myriam Muniz. Mesmo assim a maioria das suas apresentações aconteceram em caixa cênica.

Ele reforça que o espetáculo foi pensado inicialmente para este espaço da caixa cênica como lugar que proporcionasse o diálogo com o público dentro de um recorte da realidade. Importante ressaltar que ele não tem por intenção com as suas apresentações deixar

o espectador ao acaso no que tange às suas interpretações sobre o seu espetáculo. Antes, ele se preocupa com o que ele propõe como artista. Por esse motivo, todas as suas ações e intenções em cena seguem um objetivo de apresentar ao público recortes da realidade que ele vivenciou e que compuseram o seu espetáculo. A reação do seu público é gerada pela sua relação com ele.

Embora o cenário seja pequeno com três metros e oitenta e cinco centímetros de diâmetros, ele necessita de cinco metros de pé direito para poder subir o aro. A caixa cênica, portanto, possibilita estes tipos de experiências a qual o espetáculo foi pensado. Entretanto, existiram lugares onde não foi possível realizar todas as necessidades do espetáculo como foi o caso em que uma apresentação foi realizada em um ambiente alternativo e não foi possível subir na escada (objeto de cena) de forma que Lauande teve que fazer a cena final sentado no topo da escada porque não tinha o pé direito e por isso não podia subir o aro, ou seja, ele precisou se adaptar ao espaço.

Segundo ele, ao buscar se adequar a estes espaços alternativos com o intuito de manter o diálogo com o público, o espetáculo acaba por perder a totalidade das suas apresentações tendo em vista que ele foi pensado para a caixa cênica. No entanto, o diálogo com o público não é perdido devido ao encontro que permanece acontecendo entre o ator e a plateia. Lauande percebe essa conexão com o público através da firmeza do olhar e de uma espécie de silêncio do espectador, o que ele chama de “som da reciprocidade”, que já se estabeleceu em alguns momentos nesses espaços alternativos.

Percebi que as ações dos seus personagens se limitavam à circunferência do cenário representando o couro de um pandeirão no chão. Parafraseando as palavras de Igor Nascimento⁶⁴, Lauande explica que criou um espetáculo em cima de uma armadura cenográfica, uma vez que o cenário se desenha em forma circular e está todo pautado nos objetos ressignificados. O cenário tem o mesmo formato circular que possuem os terreiros, roda do boi e do boi no centro da roda. Foi assim que Lauande estabeleceu a circunferência e delimitação do seu cenário. O tamanho da circunferência com três metros e oitenta e cinco centímetros foram definidos de acordo com o tamanho disponível no quintal da sua residência, local em que o espetáculo foi criado. Todos os objetos ressignificados foram colocados dentro desse espaço e toda a sua atuação e relação com estes objetos são estabelecidos dentro desta circunferência.

⁶⁴ Biografia na página 32.

5.4 ELEMENTOS MATERIAIS DA CENA

Entendem-se como elementos materiais o figurino, a maquiagem, os objetos de cena e a iluminação. Esses elementos são analisados sistematicamente, sempre deixando evidente a função artesão do ator no manuseio deles.

Não pude deixar de perceber a variedade de objetos em cena como latas de tinta, aro para peneirar areia, colher de pedreiro para não citar outros e a forma como o intérprete usa esses objetos durante a encenação. Estes objetos possuíam posições específicas como o exemplo do aro pendurado na escada e as latas de tinta no canto inferior esquerdo como podemos perceber na imagem abaixo.

Figura 10 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.



Teatro João do Vale, São Luís, Maranhão, 2021.
Fonte: Swanni Alvarado (2021).

Para Lauande é proposital que estes objetos estejam nos lugares onde estão. Ele conta que teve que desenhar na lona que delimita o cenário representando um grande pandeirão, que fica no chão delimitando o cenário, a posição inicial de cada objeto. Essas marcações foram feitas devido à alguns tropeços nesses objetos durante o processo de construção do espetáculo. Ele percebeu a necessidade de desenhar com pincel atômico na lona de forma sutil e imperceptível a posição de cada objeto.

Ao relatar que ao chegar ao teatro e montar o espetáculo, sua atitude é definir o centro onde a vara de cenário do teatro sustentará, na cena final, uma armação circular de luzes alternativas colocadas dentro dos maracás no chão ao redor do cenário que ao final do espetáculo é erguido para próximo do urdimento. Esse é o ponto principal que define o centro do cenário. Só então ele estende a lona e insere cada objeto nos lugares já marcados na lona. A lona possui as marcações das latas de tintas, a escada no centro dentre outros elementos. A precisão dos elementos está ligada à estas marcações na lona.

Segundo ele, Cazumba é o primeiro personagem que surge em cena e a sua aparição se dá com o uso de uma máscara de soldador e uma capa de chuva que logo depois retira e pendura na escada. Percebe-se que estes figurinos não são largados em qualquer lugar do cenário, são pendurados na escada estilo cavalete que fica no centro do cenário.

A escolha deste figurino partiu da ressignificação de objetos que compõe a realidade dos brincantes do Bumba meu boi e dos trabalhadores da construção civil. Com isso, o que Lauande buscou foi a conexão entre esses dois mundos através da ressignificação desses objetos na cena. Não só o figurino, mas também toda a cenografia transita entre esses dois mundos, do operário e brincante. Para a seleção dos objetos.

Contou que durante o processo de construção do espetáculo, Lauande procurou em lixões, casa de materiais de construção e mercados, objetos que pudessem despertar nele imagens que remetesse a esses dois mundos. Portanto, o figurino do Cazumba a qual ele selecionou é composto pela máscara de soldador e uma capa de chuva.

João Miolo tem um figurino feito com uma calça cinza com tiras brancas. A cor cinza do seu figurino traz uma neutralidade além de fazer referência à cor do cimento, remetendo a um bloco de cimento da construção civil, ilustrada na imagem a seguir.

Figura 11 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória



Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, 2019.
Fonte: Paulo Caruá (2019).

As tiras brancas na sua calça fazem referência a calça do rajado que é o brincante do Boi de Maracanã e Companhia Barrica. As calças dos vaqueiros e miolos são feitas com essas tiras na horizontal.

O figurino do Nêgo Chico é composto por um jaleco colorido remetendo aos elementos do cômico circense. As cores laranja e amarelo fazem referência às sinalizações de risco encontrados no campo de trabalho da construção civil para prevenir acidentes nas obras, conforme ilustrado na imagem abaixo.

Figura 12 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória



Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, 2019.
Fonte: Paulo Caruá (2019)

O personagem Amo possui um figurino totalmente branco com o capacete bordado nas pontas com canutilhos. Este personagem representa duas realidades de forma simultânea ao representar o dono do boi com canutilhos bordados num capacete branco usado na construção civil somente por engenheiros e arquitetos.

A cena em que João Miolo está indo para o serviço de bicicleta representada por duas peneiras, uma régua e uma pá de pedreiro. Nesse momento João está sentado no topo da escada estilo cavalete de frente para um foco de luz que sai da coxia do lado esquerdo e direito do palco como mostra a imagem abaixo.

Figura 13 - Cena do espetáculo O Miolo da Estória.



Fonte: Swanni Alvarado (2021).

A função desta iluminação nesta cena é colocar o personagem João em suspensão. Suspensão no que se refere a não situar este personagem em nenhum lugar específico da cidade, deixando com que a imaginação do espectador o situe da forma desejada, além de gerar a sensação de deslocamento já que as rodas da bicicleta não tocam o chão. Para isso, juntamente com a iluminação, a fumaça desempenha o efeito de suspensão uma vez que o foco está de frente para o personagem, fazendo um recorte visual do personagem e da fumaça

em suspensão. Dessa forma, o foco sai das duas coxias e não de outro lugar para ocultar o restante do cenário focando apenas no personagem no topo da escada.

5.5 TEXTO

Ao conversar sobre o texto, ele explicou que se trata de um texto teatral autoral, de gênero épico, no entanto, não mantém todas as características desse gênero teatral. Existe o elemento narrativo sem desfazer a estrutura da quarta parede. A fábula se perpetua através de um personagem que executa o papel de narrador. O personagem Nêgo Chico faz esse papel ao se referir à vida de João Miolo em quatro momentos do espetáculo, sendo duas vezes no início e duas vezes no final, quase que intercalando as falas de João Miolo.

Lauande escolheu este personagem para executar a narração deste espetáculo, pois a sua intenção não era quebrar a fábula como geralmente se faz nos teatros desse gênero, mas sim mantê-la. O seu desejo em manter a fábula no espetáculo surge da intenção em manter o teor ritualístico e mitológico do boi. Por esse motivo ele mantém a fábula junto com o gênero épico sem precisar quebrar com a quarta parede. Pelo contrário, ele reforça a quarta parede ao manter os personagens.

Ele narra que dessa forma, ele encontra no personagem Nêgo Chico a função de mediador entre o público e a história (ainda que não faça contato direto com a plateia), mantendo a fábula em um espetáculo que é de gênero épico. O Nêgo Chico assume essa função por ser o mesmo personagem do Bumba meu boi responsável pela narrativa dos autos (pela história). Se ele recorresse à narração enquanto ator saindo do personagem e falando diretamente à plateia, ele romperia com a fábula. No entanto, ele optou por manter a fábula juntamente com o elemento narrativo, inserindo-a dentro do gênero épico.

Percebe-se que o texto é repleto de vocabulários populares que fazem parte da realidade dos trabalhadores da construção civil e dos brincantes do Bumba Meu Boi, bem como assuntos críticos sobre a política e a realidade precária de alguns maranhenses. A construção desse texto se deu na passagem de 2009 para 2010. O primeiro passo foi o levantamento bibliográfico para entender o Bumba meu boi, a sua estrutura de apresentação e os seus principais personagens. Assim, ele encontra no Cazumba, no Curandeiro e na Música os personagens de transição e que funcionam como elementos narrativos no Bumba meu boi.

Ele transforma os autos do Bumba meu boi em cenas do teatro de forma que a primeira cena desse espetáculo intitulada “Guarnicê” se transforma em música quando o

personagem se apresenta. A cena “lá vai” narra o momento em que João vai para o trabalho e a cena “licença” narra o momento em que João pede para o Amo para ser cantador do boi. Portanto, os autos do Bumba meu boi Guarnicê, Lá vai, Toada de Cordão, Urrou e Despedida, se transformam em cinco cenas do seu espetáculo. Tendo definido estes autos como precursor das cenas, Lauande elabora uma sinopse com começo, meio e fim do espetáculo.

Explicou que o personagem João Miolo surge depois dos outros personagens. Após pesquisas realizadas em literaturas, encontrou uma conexão entre o brincante do Bumba meu boi e o operário da construção civil. Ele percebe com base em Regina Paula dos Santos Prado⁶⁵ e Maria Socorro Araújo⁶⁶, que o operário e o miolo do Bumba meu boi são dois sujeitos que tem a capacidade de executar a missão mais extenuante da noite. Estes dois sujeitos são os responsáveis, em seus respectivos ambientes, em realizar as funções mais braçal e exaustivo. O operário faz a massa de cimento e carrega os tijolos. Já o miolo do boi executa as movimentações debaixo da carcaça do boi durante toda a sua apresentação⁶⁷.

Nas falas de João Miolo, percebem-se algumas palavras coloquiais do convívio popular como as palavras “ajudô”, “São Pedinho” dentre outras que se mesclam com o texto. Ao questioná-lo sobre esta coloquialidade ele enfatizou que o propósito dessas palavras no texto é causar empatia com o público. João Miolo tendo a sua classe social bem definida, ou seja, o lugar onde ele se encontra na sociedade, com poucos recursos e escolaridades. Este personagem representa realidade da maioria dos brincantes miolos que são analfabetos, semianalfabetos, alcoólatras e vivem em condições precárias. Dessa forma, Lauande imaginou que a única forma de dialogar com esse público era fazendo uso da mesma forma de comunicação acionando esses vocabulários deles.

⁶⁵ Na década de 1970, Regina de Paula Santos Prado fez parte de uma equipe coordenada pelo professor Roberto da Matta (Museu Nacional), que realizou pesquisa na Baixada Maranhense. Tratava-se de uma pesquisa com caráter interdisciplinar, solicitada patrocinada pelo Centro de Estudos, Pesquisa e Planejamento (CEPLA) em parceria com o Instituto de Pesquisas Econômico-Sociais e Informática (IPEI), cuja parte antropológica fora coordenada pelo referido professor tendo como referência empírica a região da Baixada Maranhense, notadamente os municípios de Alcântara e Bequimão. Faziam parte da equipe, além do professor Roberto da Matta e de Regina Prado, os pesquisadores: Laís Mourão, João Pacheco de Oliveira Filho, Terri Aquino, Alfredo Wagner Berno de Almeida (PEREIRA JÚNIOR, 2012)

⁶⁶ Possui mestrado em Serviço Social com linha de pesquisa em cultura popular pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1985). Especialização em Metodologia da Pesquisa(UFMA).Graduação em Serviço Social(UFMA).Tem experiência na área de gestão pública municipal e estadual em Turismo.Publicação e organização de livros e artigos científicos nas áreas de turismo e patrimônio cultural. (ESCAVADOR, 2021).

⁶⁷ O tempo de permanência do miolo embaixo da carcaça do boi é relativo. Depende da quantidade de bois de cada grupo (conjunto) e da quantidade de miolos que normalmente é mais de um para cada boi de forma que vão se revezando durante a noite pois é uma função muito desgastante. (AIRES, Lauande. Informações sobre o miolo do boi no Bumba meu boi. Destinatário: Raylson Silva da Conceição. 05/07/21. Áudio por mensagem eletrônica via Whatsapp).

5.6 REFLEXÕES DE UM ESPECTADOR-PESQUISADOR

Foi desafiador estar no lugar de fala enquanto espectador e enquanto pesquisador. Resgatar as minhas sensações de anos atrás se mostrou desafiador quando exigi de mim a maior veracidade daquele momento por compreender que o presente estudo é de cunho científico. Após essas descrições das minhas experiências, o desafio se tornou ainda maior quando precisei refletir sobre as minhas próprias sensações com base em três conceitos com teóricos bastantes conhecidos.

A vertente do estudo que estava pautada na análise técnica do espetáculo me distanciou completamente da minha postura anterior de sujeito da própria pesquisa. O foco ainda eram as minhas sensações, mas agora redimensionadas por um aparato analítico. Esta mudança exigiu de mim um distanciamento da pesquisa para que eu pudesse realizar a análise técnica sem “vícios” ou “tendências”. Essa talvez tenha sido a etapa mais desafiadora para mim uma vez que existiram comentários do interlocutor durante a entrevista que provocaram o meu lado artístico e técnico como o momento em que lhe perguntei sobre a iluminação do espetáculo. Como já trabalhei nesta área da iluminação teatral, isso me deu conhecimento das funções dos refletores e os efeitos que eles podem causar na cena. Devido a isso, teve esse momento em que o interlocutor não soube responder a pergunta que fiz a ele sobre a opção de tal refletor e eu tinha uma possível resposta. Nesse momento eu quase expunha essa resposta o que por sua vez comprometeria a minha postura enquanto pesquisador e talvez influenciasse o interlocutor a uma resposta. Outros casos semelhantes durante esta entrevista surgiram, mas destaco este como o mais tentador para mim.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início da pesquisa eu tinha como objetivo estudar a recepção de um espetáculo que acabou não dando certo. O andamento da pesquisa estava adiantado, com o método de Estudo de Caso no ponto de execução. No entanto, por conta da pandemia, me senti um tanto frustrado quando precisei deixar de lado esse método composto por uma metodologia muito bem definida com objetivos, ferramentas e um arsenal teórico adequado.

Senti resistência em deixar de lado a metodologia traçada para começar a elaborar outra que estivesse em conformidade com a realidade atual do momento. Foi quando não consegui produzir nada. Recorri a distrações em redes sociais para buscar inspirações e ideias. Foi quando encontrei espetáculos sendo apresentados pela internet. Isso despertou em mim a ideia de investir na área das apresentações teatrais em plataformas virtuais⁶⁸, mas não dei prosseguimento. Foi quando lembrei da minha experiência ao assistir ao espetáculo *O Miolo da Estória* em 2013 e decidi junto a minha orientadora fazer um resgate da minha memória e aproveitar as sugestões da banca de qualificação para analisar esse espetáculo. Para executar uma pesquisa com duas vertentes de estudo foi preciso fazer uso de duas metodologias e trabalhar com elas contribuiu para a minha formação como profissional, cidadão, pesquisador e apreciador da arte.

Para que isso fosse possível, eu e a minha orientadora pensamos primeiramente na problematização de conceitos chaves que sustentam as reflexões da minha experiência receptiva. Esses conceitos, uma vez estudados de forma ampla, possibilitariam um diálogo com as minhas sensações. Entretanto, são conceitos que possuem uma ampla gama de definições na literatura da qual encontrei dificuldades de definir limites para a sua compreensão quando precisei escolher dois teóricos para cada um dos três conceitos. Outra dificuldade que encontrei foi em problematizá-los, uma vez que alguns desses teóricos pareciam ter uma linha de compreensão semelhante, o que tornava difícil o contraponto.

A contribuição da banca de qualificação sem dúvida iluminou o caminho dessa pesquisa em um momento de incertezas. A partir dessas contribuições, o segundo capítulo se estruturou uma narração descritiva do espetáculo para dar ao leitor a experiência de receber este espetáculo e conhecer um pouco sobre o autor do mesmo. Sem o auxílio do

⁶⁸ Cheguei a elaborar um artigo sobre a mediação de espetáculos teatrais através de dispositivos eletrônicos. Artigo esse que usei para concluir o meu curso de especialização no IFMA. Dessa forma, deixei esse recorte das apresentações pela internet para a minha especialização e foquei o mestrado ainda no acontecimento teatral.

livro publicado pelo próprio autor do espetáculo, seria impossível ter uma descrição tão fidedigna do espetáculo apenas com o resgate da minha memória.

A minha experiência contida no terceiro capítulo é uma ousada forma de inserção de mim na minha própria pesquisa. Algo inédito para mim que na graduação produziu um trabalho final na terceira pessoa do singular. Resgatar as sensações desse momento foi desafiador, pois já fazia dois anos do ocorrido. Relacionar esse empirismo com conhecimentos científicos foi inovador.

A escrita do último capítulo me surpreendeu. Tomei para mim uma metodologia para criar esse capítulo que consistia em usar os tópicos de análises que Pavis usa para nortear a minha escrita e a entrevista com o interlocutor. Dessa forma, estabeleci igualmente esses tópicos sobre cada elemento do teatro para elaborar perguntas para a entrevista. Feito isso, transcrevi toda a entrevista e iniciei a construção do capítulo relacionando com os estudos de Pavis. Ambos seguiam a mesma ordem de reflexão e tópicos. No início eu não sabia se esse método daria certo.

Durante a escrita desta dissertação, tive a percepção do encontro entre dois sujeitos que até então eu desconhecia em mim. Eu enquanto pesquisador e eu enquanto ajudante de pedreiro. Ou seja, as ideias que iam surgindo durante a construção do corpo do texto e as ideias durante a reforma da casa na qual moro. Com a ajuda da minha bolsa de estudo do mestrado, estas duas construções aconteciam simultaneamente. Enquanto eu aguardava o retorno da minha orientadora sobre o texto, eu trabalhava com meu pai na reforma da casa. Foi incrível notar a coincidência de estar inserido em dois ambientes que se constituem como tema de estudo dessa pesquisa: a construção civil (reforma da minha casa) e o ambiente cultural (estudo sobre um espetáculo teatral). Consegui atingir os dois objetivos graças a esse incentivo financeiro disponibilizado pela FAPEMA e as habilidades de pedreiro do meu pai⁶⁹. Essa experiência me permitiu dar um conforto maior aos meus pais e foi sem dúvida uma experiência de aprendizagem que levarei para a vida toda.

Há relevância nesta pesquisa quando penso que ela contribuirá com os estudos de análises de espetáculos realizados em São Luís em que o pesquisador é inserido como sujeito da sua própria pesquisa, além de estar enfatizando a importância da cultura popular e dos costumes da sociedade local afirmando que são repletas de histórias e crenças herdadas por gerações e que sobrevivem até os dias atuais e que estas crenças religiosas se mesclam com a arte local que se perpetuam nos corpos e nos pensamentos dos cidadãos.

⁶⁹ Ele me ensinou essas habilidades nesse período e hoje sei assentar e rebocar uma parede sozinho.

REFERÊNCIAS

AIRES, Lauande. **Entre o chão e o tablado**: a invenção de um dramaturgo. São Luís: Edição do Autor, 2012.

AIRES, Lauande. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, abr./mai./jul. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp.

ANTUNES, Jair. Nietzsche: a música de Wagner como representação da decadência da sociedade burguesa ocidental (O caso wagner). ANALECTA, Guarapuava, Paraná, v.9, n°2, p. 103-111. Jul./ Dez. 2008.

BOAL, Augusto. O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BURKE, Peter. **A escrita da história**. São Paulo: UNESP, 1992.

CÉSAR, Luís. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, mai. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp.

CORTÊS, Meire. Elementos do drama. Blogspot. 2015. Fonte: <http://artesatividades.blogspot.com/2015/02/elementos-do-teatro.html?m=1>

CHOAIRY, Jorge. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, mai. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp.

CORREIA, Dênia. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, jun. 2021. Mensagem via e-mail.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Org. Jo Ann Boydston. Editora de texto: Harriet Furt Simon. Introdução: Abraham Kaplan; Tradução: Vera Ribeiro. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

EWERTON, Rosa. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, mai. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução do francês: Marília C. G. Carneiro e Débora Maia de Lima. Art Research Journal - ARJ. Revista de Pesquisa em Arte - ABRACE, ANPAP/UFRN. Universidade de Québec em Montreal, 2014.

JUNIOR, Ivaldo. Origem do Sindicato dos Artistas – SATED-MA. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, mai. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp.

LAROUSSE, Editorial. **Dicionário Enciclopédico Larousse**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In.: **Revista Brasileira da Educação**. Nº 19, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Editora: Autêntica. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. 1ª edição, Belo Horizonte, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Editora: Perspectiva, 1992.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. 1ª Ed. Editora: 7 letras. Tradução de Marcia As Cavalcante Schuback, 2015.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty**. Estudos de Psicologia - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008, p. 141-148.

PAVIS, Patrice. **Análises dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva: 2015.

PEREIRA JÚNIOR, Davi. **Territorialidades e identidades coletivas: uma etnografia de Terra de Santa na Baixada Maranhense**. 2012.

RIBEIRO, Tania Cristina Costa. **NOS BASTIDORES DA DANÇA CONTEMPORANEA: Estudo Sobre Corporeidade e Formas de Sociação**. Dissertação de Mestrado. SÃO LUIS-MA, 2008

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiologia**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTOS, Adeilson. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, mai. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp.

SEGUINS, Célia. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, jun. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Instagram.

SMITH, Plínio Junqueira. A percepção como uma relação: uma análise do conceito comum de percepção. **Analytica. Revista de Filosofia**, v. 18, n. 1, p. 109-132, 2014.

SOUSA, Tiago de Jesus. A (in)visível presença do ser: diálogos entre Cézanne e Merleau-Ponty. 1ª ed.-Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2020.

URIAS, José. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, mai. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VIANA, Erivelto. Origem da Santa Ignorância Companhia das Artes. Entrevista cedida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFMA/ FAPEMA. Entrevistador: Raylson Silva da Conceição. São Luís, Maranhão, mai. 2021. Mensagem eletrônica via aplicativo Whatsapp.

VIVIANE, Ana Elisa Antunes. **O corpo glorioso: um diálogo entre Merleau-Ponty e Michel Serres**. São Paulo: COMPOS, 2007.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1997.

ANEXOS

ANEXO A - Transcrição das entrevistas

ENTREVISTA 1 – CÉSAR BOAES

Entrevista concedida por César Boaes à Raylson da Conceição em 21/05/2021 na cidade de São Luís – MA via aplicativo Whatsapp

Raylson – Oi César. Boa tarde. Eu estou pesquisando a Companhia Santa Ignorância. Você tem o histórico dessa companhia além das informações disponíveis no blog da mesma?

César – Olá tudo bem? Boa tarde. Você está pesquisando a Companhia Santa Ignorância pra... qual é o objeto é alguma pesquisa, o que é?... Você pode me esclarecer mais um pouquinho aqui pra eu te ajudar?

Raylson – Oi Boaes, boa tarde. Deixa eu te explicar. Eu tô fazendo uma análise do espetáculo do Lauande que é o Miolo da Estória e como o Lauande compõe a Companhia Santa Ignorância, eu tô fazendo uma apresentação dessa Companhia descrevendo o histórico dela, os prêmios... então as informações que eu tenho é do blog que o Lauande me indicou, mas eu queria saber contigo, inclusive quem é o atual diretor; quantos diretores já passaram; a origem se deu em alguma sede da Companhia ou qual espaço físico...essas informações que eu não encontrei no blog. Sou aluno da Pós-graduação em Artes Cênicas – UFMA da turma do Lauande.

César – Oi Raylson. Que blog é esse? Eu desconheço; eu não lembro, na verdade esse blog com essas informações. Me manda esse blog para eu dar uma olhada. Na verdade quem tem isso também é o Lauande, né? Esse histórico, os prêmios. Eu tenho isso em casa também, mas não tá nem... acho que atualizado, mas de repente... me manda aqui o blog de repente vai ver que é a mesma coisa que tá lá é a mesma coisa que eu tenho. Mas eu acho difícil.

Raylson – (Enviei um print do blog para César Boaes juntamente com o link. Ele me envia outro print mostrando uma parte do blog que descreve as produções teatrais da Companhia Santa Ignorância).

César – Essas informações aí, quando você clicou lá no currículo da Companhia é isso que aparece pra você? É isso que eu tenho em casa, eu acho.

Raylson – Sim.

César me envia outro print do blog mostrando os prêmios da Companhia)

Raylson – Sim, estas informações aparecem. Essas informações, inclusive, eu já coloquei num tópico sobre a companhia. O que eu precisava eram de informações mais mesmo de histórico do surgimento da Companhia. A sede, se teve alguma sede de origem; qual foi o primeiro diretor; se mudou a direção; quem é a direção da Companhia? Todas essas informações do blog eu já coloquei, inclusive eu queria saber de ti se essas informações são válidas, por que essas premiações, projeto e espetáculos, tudo eu já coloquei na escrita da dissertação. O blog também cita... ela fala sobre direção... andamento da direção algo do tipo, deixa eu ver aqui...ela fala sobre algo da direção, tipo direcionamento... há tá, processo de direção. Eu queria saber que tipo de processo de direção seria esse, que um processo de direção colaborativa, né? Outra coisa seria a definição do termo “espetáculo solo”. Essa definição seria o mesmo que monólogo? O que seria “espetáculo solo”? Essas dúvidas que eu tenho pra colocar como nota de rodapé porque eu preciso explicar esses termos.

César – Querido, eu acho que o Lauande pode ser mais preciso com você nesses termos, né? Por que assim, esses materiais eu já recebi pronto. Então, o material que eu tenho também é assim. Hoje a Companhia é... a gente ficou mais com Pão com Ovo e outros espetáculos pra internet, tv... a gente ficou com essa parte, o Lauande ficou mais com a parte do Miolo da Estória, de outros espetáculos também. Então assim, ele pode ser mais preciso. Eu tô hoje muito responsável pelo Pão com Ovo pela parte da comédia, dos nossos trabalhos com tv, com internet. Sim, hoje eu dirijo o Pão com Ovo. Sou diretor do Pão com Ovo, Lauande é o diretor do espetáculo dele. A gente não tem um diretor geral; um diretor artístico. A gente acaba comungando de muita coisa, trocando algumas experiências. O próprio Lauande já escreveu pro Pão com Ovo, o Cabaré Pão com Ovo de roteiro dele e meu também e de alguns diálogos que ele escreveu, enfim. A Companhia tem essas vertentes da comédia, do drama, mas a gente não tem um diretor geral assim específico. O Pão com Ovo ele é todo autoral, O Miolo da Estória também. A gente não tem trabalhado atualmente com textos de fora; com autores de fora; nem com diretores de fora.

Raylson – Perfeito. Boaes, a Companhia surgiu como? De quê? Qual foi a ideia do surgimento da Companhia?

César – Você quer me ligar? Melhor. Estou livre.

Raylson – Boaes, é porque ligando eu não vou poder ter o registro da entrevista. Eu preciso desse registro. Aqui (por áudio) a tua voz ela está registrada, ela está gravada então tem como eu recorrer a ela pra escrita, na ligação não. Tudo bem?

César – Tem esse pequeno histórico do surgimento da Companhia. É uma coisa muito pequena... quando eu entro na Companhia, a Companhia já existe e a partir daí a gente dá uma reestruturada na questão legal da Companhia, de estatuto, de objetivos, né? Estruturação de equipamentos.

Raylson – O Lauande ou mais alguém já esteve antes de tu chegar? Quem eram as pessoas que já estavam na Companhia antes de tu chegar?

César – Eu entro com a minha participação como professor de marketing que eu fui dando esse direcionamento como produtor, como empreendedorismo cultural de fato. Eu começo dar essa marca mais na Companhia.

Raylson – Entendi. Dentre os integrantes quem mais teve autonomia em produzir espetáculos? Somente tu e o Lauande ou mais alguém?

César – A Companhia tinha Erivelto Viana, Rosa Ewerton, Urias de Oliveira também era da Santa Ignorância. A Companhia hoje são cinco pessoas, eu, Adeilson, Lauande e Ellem (Dênia). Na verdade são só 4 dentro da Companhia e eu faço a minha produção do Pão com Ovo junto com Adeilson e o Lauande produz junto com Adênia os outros espetáculos deles.

Raylson – Perfeito. Pelo que eu vejo aqui no blog da Companhia, o Charles Junior continua. Então não sei se realmente está atualizado por que pelo que eu sei o Charles não faz mais parte do Pão com Ovo. Mas ele não faz mais parte do Pão com Ovo ou da Santa Ignorância?

César – Não é uma questão de autonomia, autonomia todo mundo tem. Não tem as vezes é expertise, o conhecimento, o empreendedorismo, enfim. Charles saiu. Não faz mais parte da Santa Ignorância, do Pão com Ovo. Inclusive isso está e estatuto. Foi feito uma sessão extraordinária pra saída dele.

Raylson – Entendi. Certo, então a origem da Companhia talvez eu busque com Erivelto sobre como se deu a origem da Companhia. Perfeito. Tu me disse que tem um escrito, né, sobre o histórico da origem da Companhia. Se tu puder me enviar depois, vai ser muito útil.

César – Te envio.

Raylson - Boaes, eu acho que essas eram as principais perguntas que eu poderia te fazer. A informação que tu me deu de que tu está mais voltado pra área virtual, vamos se dizer assim da produção da Companhia e o Lauande está voltado pra uma outra vertente, isso é uma informação muito boa. Vou prestar mais atenção no áudio que você falou sobre isso aqui em cima.

César – O único espetáculo que está a Companhia inteira, que está os 4 em cena é o Pãozinho com Ovo que eu sou o diretor. O Bruno Mágnó é autor e aí nesse caso a gente trabalha com autor de fora que é quem hoje escreve pra mim pro Pão com Ovo também, mas o elenco completo está nesse espetáculo Pãozinho com Ovo.

Raylson – Por que assim. Eu estava conversando com a minha orientadora e a gente está percebendo pelo que a gente está pesquisando que é uma nova forma de se ver o que é uma companhia teatral, né? Muitos se definem ser uma companhia teatral, muitos se dizem ser uma companhia teatral, mas vocês tem uma vertente de companhia muito interessante que ao mesmo tempo que é uma companhia que produz espetáculo, é uma companhia que produz oficinas e também é uma companhia que produz eventos na capital. Não só na capital, mas no estado, né, pelo que eu percebo. E isso vai ser evidenciado com certeza na pesquisa. Certo, só mais uma informação. O que tu define de espetáculo solo então é essa atitude, expertise como tu fala de produzir o espetáculo. Tá, mas esse espetáculo ele pode ser feito de duas pessoas, não é isso? O espetáculo solo não necessariamente significa dizer monólogo, é isso?

César – É! Hoje a gente trabalha com lei de incentivo estadual, federal. Por exemplo, o Pão com Ovo tem um projeto que já levou pra 50 municípios do Maranhão espetáculo em praça pública colocando de 3 a 4 mil pessoas através da lei de incentivo. A Companhia ela é bem diversa. A gente está sempre dialogando, mas assim, cada um na sua linha, hoje na sua vertente.

Raylson – Isso é fantástico! Parabéns.

César – Obrigado.

Raylson – Boaes, então quando tu entrou na Companhia o Erivelto e o Urias eles já estavam na Companhia, correto? Mas, hoje ele não compõe mais a Companhia?

César – Não! Erivelto, Rosa e Urias não compõem mais a Companhia. Já tem muitos anos, eles saíram. Os últimos a entrarem na companhia foi eu e Lauande, e Adeilson também. Hoje a gente tem um espetáculo que a partir do espetáculo de teatro gerou uma série pra tv aberta, websérie, enfim. Projetos de circulação. Longas e grandes temporadas nos grandes teatros cariocas. A gente já está na quinta temporada, está indo pra quinta temporada nos grandes teatros do Rio, São Paulo. Então assim, a gente acabou imprimindo um profissionalismo de produção dentro da companhia.

Raylson – E o Marcelo Flecha?

César – Não. Marcelo Flecha nunca foi da Santa Ignorância. Marcelo Flecha escreveu texto que era de um espetáculo da Santa Ignorância foi a Memória de um mau-carater da qual eu fiz. Que ele escreveu o texto pra mim.

Raylson – Isso. Entendi. Qual ano você entrou na Companhia? Tu consegue lembrar qual foi o ano que tu entrou?

César – Cara eu sou péssimo de data; de número. Não lembro quando entrei. Tenho que dar uma pesquisada, por que foi na época do espetáculo Boi e o Burro no caminho de Belém. Foi a época que eu entro na Companhia. Eu acho que foi isso.

Raylson – (Riso) Tranquilo.

César – Ou então no espetáculo O Boi Desmiolado. Foi nessa época que eu entro pra Companhia. Quando eu entro pra Companhia com Lauande, a gente vai dá uma produzida mesmo, né, uma profissionalizada e uma preocupação de fato de mercado, de produção, principalmente com o Pão com Ovo que a gente consegue romper com essa barreira da produção do mercado lá fora do eixo Rio – São Paulo. Por que o Pão com Ovo ele está no estatuto; ele é da Santa Ignorância. Os autores sou eu e Adeilson, mas assim, os direitos de fato são da Santa Ignorância.

Raylson – A Companhia não tinha CNPJ ou já tinha CNPJ quando tu entrou?

César – Quando eu entrei, eles tinham terminado de ter o CNPJ ou estavam em processo de ter o CNPJ. Acho que foi isso. Mas enfim, é um formato de companhia que ele não está direcionado só pra um espetáculo; todo mundo na mesma concepção artística. Cada um dentro da sua pesquisa e isso não causa nenhum conflito pra ninguém. Muito pelo contrário. Aí é uma troca, né, de experiência; de consultoria de um com o outro.

Raylson – Perfeito. Agora uma informação que talvez...existiam temporadas de Uma Linda Quase Mulher na época, um tempo atrás, não sei te dizer qual período. Eu queria saber se essa Linda Quase Mulher ela fazia parte da Santa Ignorância ou elencos da Santa Ignorância fazia parte desse espetáculo. Como era, tu sabe dizer?

César – A Linda ela é bem antes, né, assim. O Adeilson que hoje é da Santa Ignorância fazia parte da Linda e o Erivelto também que era do elenco da Linda e que uma época fez parte da Santa Ignorância.

Raylson – Isso. Há então nessa época da linda a Companhia possivelmente não tenha existido, né?

César – Na época da Linda eu creio. Por que assim, só o Pão com Ovo vai fazer 10 anos e a Linda já tava parada já 1 ano, 2 anos, antes do Pão com Ovo estrear. Acho que o final da Linda com o começo da Santa Ignorância. Deve ser mais ou menos isso.

Raylson – Perfeito. Boaes, muito obrigado pela sua disponibilidade em responder essas perguntas. De verdade ajudou bastante aqui. Eu tô nesse tópico que é um tópico só falando da Companhia de vocês e eu precisava preencher essas lacunas. Sobre a origem mesmo da Companhia, se teve alguma sede e como foi, eu vou ver com Lauande e vou ver também com o Erivelto que ele também faz parte da minha turma. Cara, mas me ajudou muito aqui. Esses áudios todos vou acrescentar aqui e vou conversar com a minha orientadora. Muito obrigado mesmo, tá?

César – Cara sede? Hoje a sede oficial é o endereço da minha casa, né, sede oficial, mas não é a sede da Companhia de fato. Uma sede própria, né? Uma sede legal. Uma sede jurídica. Mas a gente não tem uma sede própria. Nunca teve de fato. A gente já chegou a alugar quartos, galpões, mas assim, tudo alugado pra guardar um grande material que a gente tinha.

Raylson – Ótimo.

César – Estou à disposição.

ENTREVISTA 2 – CÉSAR BOAES

Entrevista concedida por César Boaes à Raylson da Conceição em 26/05/2021 na cidade de São Luís – MA via aplicativo Whatsapp

Raylson – Oi Boaes. Vejo que a Companhia realiza oficinas e também produz eventos. Qual o objetivo da Companhia com as oficinas? E qual é o objetivo com as realizações de eventos?

César – Boa tarde. Agora estou gravando. Não consigo responder agora.

Raylson – Eu aguardo. Sem problema.

ENTREVISTA 3 – CÉSAR BOAES

Entrevista concedida por César Boaes à Raylson da Conceição em 26/05/2021 na cidade de São Luís – MA via aplicativo Whatsapp

César – Oi querido. Desculpa a demora. Enfim. A realização das oficinas eram o aprendizado. A troca com trazer mestres de fora; grandes professores, pra que a gente pudesse aprimorar nossa técnica. E além...assim, a gente não tinha preocupação em trazer só pra gente, né? Isso era sempre aberto ao público, pra pessoas interessadas da área pra que a gente pudesse dialogar com o que estava acontecendo de fato lá fora, né, com as novas técnicas e aperfeiçoamento. E a realização dos eventos era uma preocupação em produzir os eventos; ter esse aprendizado com os eventos, como com produção e criar um calendário fixo da Companhia pra cidade. A oficina era um grande estudo pra gente. Era um estudo coletivo, né, na verdade. Como a gente tinha tempo. Hoje a gente não tem mais tempo e depois com a Pandemia também a coisa piorou de vez, mas com o Pão com Ovo, a gente ficou muito ocupado. A gente viaja muito. Então assim, a gente suspendeu a realização das oficinas e dos eventos. O último evento que a gente ainda chegou a fazer foi o Festival de Humor do Pão com Ovo.

ENTREVISTA 4 – LAUANDE AIRES

Entrevista concedida por Lauande Aires à Raylson da Conceição em 24/05/2021 na cidade de São Luís – MA via aplicativo Whatsapp

Raylson – Bom dia Lauande. O blog da Santa Ignorância este atualizado? (Envio um print do blog para Lauande)

Lauande – Bom dia, Raylson. O blog está atualizado sim. A única postagem foi de 2011 ou de 2012 e continua sendo a mesma até hoje.

Raylson – Sexta-feira (21 de maio) eu pedi umas informações à César Boaes sobre a Companhia. Ele ficou de me enviar um pequeno texto histórico sobre o início da Companhia pelo que eu fiz uma entrevista rápida com ele pelo whatsapp sobre a participação dele na Companhia. Eu pensei que ele estava desde o início, mas não, ele surgiu um pouco depois que a Companhia foi criada. Ele surgiu bem início que estavam elaborando o CNPJ da Companhia. Então eu tenho que ver ou contigo ou com Erivelto, né, como foi a ideia de surgimento dessa Companhia. De onde surgiu, pra mim poder colocar...é um tópico só falando dessa Companhia de vocês, entende? Pra poder chegar no espetáculo e na descrição do espetáculo. Tá ficando legal. Por que o blog ele não me dá as informações. Tipo, o blog tem umas informações lá que eu precisava sondar com vocês. Aí eu fui com Boaes, perguntei. Tem um termo lá falando de espetáculo solo. Aí

eu pensava que espetáculo solo era monólogo. Aí eu queria tirar essa dúvida. Boaes disse que, é...tem espetáculos que é praticamente monólogo, mas tem espetáculos que não como Pão com Ovo, né? Então, tem uma...a Companhia ela é um misto de coisas, né, tanto que tem até produções, é...elaborações de texto como teve um caso do Marcelo Flecha fazer o texto de um espetáculo, né? Então tem essa mistura. E ele me disse também que agora a Companhia se encontra praticamente em duas vertentes. Numa vertente de espetáculo mesmo presencial que é mais voltada para as tuas produções, né, como o Miolo e ele tá uma vertente mais online de espetáculos, né, tanto que o espetáculo dele foi televisionado. Foi o que ele me falou. Se tu puder também ir me confirmando essas informações seria ótimo, tá? Aí lá no blog tinha essas informações meio soltas e eu precisava fundamentar melhor. Agora eu tô com uma base bem mais aprofundada. Dá pra mim escrever legal.

Lauande – Sobre a Companhia, nós não temos nenhum instrumento, é...de histórico, de levantamento histórico, tarara da Companhia, a não ser, é...agora monografia, né, que eu comento um pouco sobre a Companhia, mas não é lá essas coisas. Não tem escritos sobre a Companhia que já 20 anos, né? Então, quem sabe da fundação da Companhia é Erivelto Viana, Urias de Oliveira e Jorge Choairy que eles inclusive; Santa Ignorância foi uma brincadeira de Jorge Choairy numa mesa de bar, uma coisa assim descontraída e Jorge Choairy deu essa ideia Santa Ignorância. Então eles é quem detém esse poder, esse lugar de fala. Eu não sei bem qual a perspectiva que tu tá trabalhando aí, mas de repente tu pode mandar pra mim o mesmo questionário que tu mandou pra César aí eu te respondo e tem questões também que eu levanto sobre a Companhia numa publicação do livro de Claudio Shakespeare que é de 2009. É legal por que nessa entrevista eu pontuo algumas fragilidades da Companhia. O processo de formação e tal...e é um livro, né? Tá documentado. E isso levanta a questão das propostas políticas que era um incômodo que eu tinha com a Companhia de que a Companhia precisava de um projeto político. E é justamente depois dessa entrevista que vai se dando assim a cisão do grupo em dois núcleos, né? O que detém, quer trabalhar sobre determinado formato e outro que quer trabalhar sobre determinado formato. É um marco legal, ó. O livro chama Cartografia de Teatro de Grupo, Cartografia de Teatro de Grupo do Nordeste. Eu não lembro se ele tem online, mas a Nádia tá com os meus lá no Xama (Teatro) e Gisele também tem e tal. Aí tem que ver. A Nádia tem esse material que ela tava pesquisando.

Raylson – Cara, perfeito. É isso, é essa informação que eu preciso, né? Eu acho muito válido. Acho que Tânia também vai gostar dessa informação, é...o motivo, embora seja até cômico, mas o motivo pelo qual essa Companhia surge, né? Eu preciso disso. Eu vou, eu vou ver com, ou com Urias ou com Erivelto, talvez com Urias. Eu acho que o Erivelto tá muito ocupado. Vou ver com Urias. O Urias eu até submeti um, na época um formulário teste, né, na Companhia dele. Tenho até escrito essa tentativa. Talvez entre como anexo, não sei. Vou ver com Tânia. Tá, beleza, vou ver isso. E assim, tu já me respondeu bastante. Tu já me deu inclusive uma base...um...uma escrita que tá online pra qualquer um acessar, perfeito. Boaes até entrou em contato. Ele até disse, me mostra esse blog que eu não tô me recordando desse blog, né? E aí eu enviei pra ele e aí ele entrou, abriu o blog lá, viu direitinho. Confirmou umas coisas pra mim. Disse outras que não tá tão atualizado que é esse, questão do Charles, né? Charles e é isso. Ele abriu e deu uma olhada junto comigo no blog. A gente foi conversando e eu fui perguntando coisas. Eu tava com uma suspeita de que Gilberto (Martins) talvez comentasse sobre a...eu ia até entrar em contato com ele sobre a Santa Ignorância, mas eu não sei se ele comenta. A pesquisa dele tá ali pro lado do Cacem, né, sobre a escola de teatro, mas eu não sei se ele comenta sobre grupos de teatros de São Luís. Eu vou, talvez eu veja com ele isso. E realmente eu reconheço uma escassez assim, uma necessidade, é... de ter registro histórico das companhias, sabe? E eu até falei pra Tânia, eu acho muito válido a gente tá comentando, é...trazendo a Santa Ignorância. Se eu tivesse mais tempo, né, pra abarcar outras companhias seria ótimo. Por que acaba que divulgando, é...essa companhia e uma coisa interessante que Tânia me chama a atenção é que é uma forma de companhia diferente de muitas companhias que a gente conhece. Tipo, a companhia de vocês, ela trabalha com três vertentes muito interessantes. A produção de espetáculo, né? Vocês trabalham com a produção de oficina e vocês trabalham com produções de eventos. São três coisas em uma só companhia. Além disso, como Boaes falou, vocês tem autonomia pra produção diferenciada de espetáculos. Não é uma companhia que tá focada apenas em uma vertente de espetáculo ou apenas em um espetáculo, mas ela se divide, vamos dizer assim, é...em várias produções autônomas, é... e ainda sim leva o nome da companhia. Massa isso.

Lauande – É, bem legal essa questão que tu pontua, Raylson, sobre o formato da Companhia. Primeiro fico muito feliz, né, de saber que a gente vai tá pautando um capítulo ou uma parte da tua dissertação, e...então, eu acho que essa é uma questão que a gente pode, que tu pode

aprofundar mesmo assim, sabe, através de um, de uma entrevista semiestruturada e tal, mandar pra gente, é...por que são vários olhares né e esse campo da produção, de ser uma Companhia que trabalha com produção teatral, produção de eventos e agora até com produção áudio visual, por que...e são duas frentes, né? Uma é o trabalho que eu direciono e outro é o trabalho que Boaes direciona. Então acho que, vai...por exemplo, tem coisas do currículo, é...que eu não sei do Pão com Ovo, eu não sei das coisas, não sei das viagens internacionais, das experiências e tal não sei o quê. E assim como Boaes não sabe das coisas que eu venho produzindo de como foi a circulação, né? Por que a Santa Ignorância junto com a Pequena Companhia (de Teatro), Grupo Xama Teatro hoje são os grupos que mais circularam no Brasil. Eu acho que isso é muito legal. E tem uma coisa que eu vou também te mandar que eu acho que é importante aí pra tua escrita, pode te ajudar, são críticas do Miolo da Estória. As críticas que eu consegui recolher. Não esse release que a gente manda pra jornal, né? Mas os festivais que tiveram críticas, então, pode te ajudar, é... a pensar sobre isso também.

Raylson – Tu me enviou as críticas. Eu recebi junto com a monografia.

Lauande – Beleza.

Raylson – Lauande. Sabes me dizer quem dirigiu, atuou e escreveu os seguintes espetáculos abaixo? "O achamento do Brasil" (1997); Intervenção teatral "Vieira em Sermão" (1997); Intervenção teatral "Roberto Freire - a Obra" (1998); "A Escrita do Deus" (1999); "Boi e o Burro no Caminho de Belém" de Maria Clara Machado (2001); "A Mulher Distante" de Dias Miranda (2005); "A Morte do Boi Desmiolado" de Cesar Teixeira (2006); "Balacobaco" de Lauande Aires (2007) e "O Cavalo Transparente" de Sylvia Orthof (2007).

Lauande – Nove espetáculos de cima para baixo. 1), 2) e 3) Urias de Oliveira. 4) Começou com Marcelo Flecha, depois ficou com autodireção, e há festivais em que Rosa Ewerton assinou a direção. Só Urias para esclarecer. 5) e 6) Urias de Oliveira. Direção colaborativa com os atores Cesar Boaes, Lauande Aires, Rosa Ewerton, Erivelto Viana, e participações do músico Timba e da cantora Dênia Correia. 8) Urias de Oliveira. 9) direção colaborativa Com os atores LauandeAires, Cesar Boaes e Rosa Ewerton, mais participações de músicos convidados. Tenho pdfs de quase todas as matérias de jornais.

Raylson – Me envia se possível. E atuação desses espetáculos (1,2,3 e 8 de Urias de Oliveira)?

Lauande – Sobre Urias não sei.

Raylson – Obrigado. Amigo deixa eu te falar. Eu vou te enviar umas perguntas aqui mais por, é...atender a um protocolo de metodologia, tá bom? São as mesmas perguntas que eu tô enviando pra Erivelto e pra Rosa Ewerton, tá? São perguntas...aí tu pode responder tanto por áudio ou escrevendo, tudo bem? Eu sou o Raylson, aluno do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFMA/PPGAC. Eu estou realizando uma pesquisa em que pretendo analisar o Espetáculo de Lauande Aires (O Miolo). No entanto, preciso de informações sobre a companhia a qual ele faz parte, a Santa Ignorância. Em que ano essa companhia surgiu? Você fez parte do surgimento da Companhia? Em algum momento a Companhia teve sede própria? Como se deu o surgimento dessa companhia? Quantas integrantes compunham essa Companhia durante o seu surgimento? Quantos e quais foram os espetáculos que você participou dentro dessa companhia? Você ainda faz parte da Companhia? Se não, por qual motivo você saiu da Companhia? Você ainda faz parte dessa Companhia? Se não, por qual motivo? Como tu me disse que não fez parte do surgimento. Quando tu entrou na Companhia ela já existia, então tem perguntas que tu não precisa responder, tipo ano de origem, essas coisas, tudo bem?

Lauande – Beleza.

ENTREVISTA 5 – LAUANDE AIRES

Entrevista concedida por Lauande Aires à Raylson da Conceição em 24/05/2021 na cidade de São Luís – MA via aplicativo Whatsapp

Lauande – Beleza, Raylson. Vou te responder aqui as perguntas, é... agora eu suponho que essas perguntas aqui nesse formato, dependendo do que tu esteja precisando, a respeito do início da Companhia, elas podem gerar buracos ainda. Não sei. Talvez tivesse que fazer uma coisa mais direta mesmo assim, com alguém ou fazer alguma entrevista que fosse gravada no, pelo Youtube ou alguma coisa assim, entendeu? Ou pelo Meet (Google) quem consegue gravar, né? Só uma...pensando aqui, tá bom? Abraço. Pergunta um: a Santa Ignorância Companhia de Artes surge em 1997, mas ela só é constituída juridicamente com o nosso ato de posse registrado em cartório só vai se dar em 2004. Eu Lauande Aires não fiz parte do surgimento dessa Companhia. A minha entrada vai se dá apenas em 2006, é...através de um processo de encomenda de um espetáculo. Fui convidado a escrever um espetáculo que

tivesse uma temática de encomenda sobre o período carnavalesco que na época eu consegui. Tinha um prazo muito curto e eu consegui montar o espetáculo...continuando, eu consegui montar o espetáculo Balacobaco Nem que o Diabo não Queira que depois foi publicado em 2012 no livro Entre o Chão e o Tablado: a invenção de um dramaturgo onde tem essa dramaturgia e também conta um pouco dessa história da minha entrada na Santa Ignorância. É... pergunta três, mesmo constituída há 24 anos, em nenhum momento a Santa Ignorância Companhia de Artes teve sede própria. É...teve em determinados momentos, uns dois momentos a Companhia fez aluguel de salas para guarda de material, né? O sublocou salas para guardar cenários, figurinos, adereçaria, é... Depois da constituição da Casa Arte das Bicas no Coroadinho, num espaço anexo que a minha casa, eu disponibilizei parte desse espaço para a guarda desse material que ficou acontecendo durante muito tempo. Depois da, com p advento do espetáculo Pão com Ovo e os cenários maiores de Pão com Ovo e outros equipamentos, ficou no Coroadinho apenas o material do que eu me responsabilizo com os espetáculos O Miolo da Estória, as vezes Carroça (é Nossa) e Atenas e toda a parte de Pão com Ovo ficou sublocada em galpões de empresas que fazia o transporte e iluminação do espetáculo Pão com Ovo. É... a questão da sede com certeza, pelos numerários e pela quantidade de projetos que nós participamos ao longo desses anos, pelo que foi constituído numericamente ao longo desses anos, foi uma falha em virtude da falta de um projeto político do grupo. É... da falta de entendimento de que a sede é um espaço de criação permanente no qual o grupo precisava ter investido forças pra que hoje nós tivéssemos uma sede e com certeza com uma estrutura bem razoável. Sobre o surgimento da Companhia, o momento em que ela acontece ali com Rosa Ewerton, Erivelto e Urias de Oliveira e Jorge Choairy, é... somente eles poderão exemplificar melhor; comentar melhor em que processo essa Companhia surge. Quais são as necessidades dela naquele momento. Quanto ao número de integrantes no surgimento também não tenho condições de responder. Dentre os espetáculos que criei e participei na Companhia, alguns foi criações também. Temos Balacobaco Nem que o Diabo Não Queira (2006), é... O Cavallo Transparente da Silvia Ortof com direção coletiva também (2006). É... essa montagem do Cavallo Transparente foi inclusive uma encomenda do Teatro Arthur Azevedo para o seu processo de reinauguração na gestão da professora Nerine Lobão. É... nós fizemos em 2004, 2005 a Morte do Boi Desmiolado de César Teixeira com direção coletiva. E depois, dos que eu participei foram O Miolo da Estória em 2010. Atenas Mutucas Boi e Bode em 2017 e Pãozinho com Ovo, direção de César Boaes, texto de Bruno

Magno que teve estreia em 2016. Nesse ano de 2021 eu continuo na Companhia e estou celebrando esse ano 15 anos ao lado da Santa Ignorância.

Raylson – A companhia realiza oficinas e também produz eventos. Qual é o objetivo da Companhia com as oficinas? E qual é o objetivo com as realizações de eventos? Seria correto afirmar que você e César Boaes dirigem a Companhia desde 2004?

Lauande – Ei Raylson, durante uns anos a Companhia articulou vários... vários... oficinas, né, fez contato.. havia um interesse... eu tô falando de uma época em que ainda não existia Semana do Teatro, não existia Amostra Guajajara, né? Até o Teatro Arthur Azevedo tava parado. Então era uma época em que não havia diálogo com outros artistas nacionais. Então havia um interesse da Santa Ignorância em promover esse diálogo. Então nessa leva, vieram alguns artistas à convite da Santa Ignorância ou em oportunidades de artistas que passaram por aqui. A Companhia contactou à exemplo do Luis Carlos Vasconcelos, é... à exemplo de Maurício Aboud que veio pra fazer uma montagem com a Companhia e acabou não rolando mas ele veio, deu as oficinas. À exemplo da Advane Neia que veio pra ministrar uma oficina de palhaço Incício do Clow, né? Uma pesquisa do Clow aqui. Então, e... houveram outras oficinas que vieram nesse sentido. Então sempre era no intuito de troca e de fazer a formação dos atores da Companhia dialogando também com os demais atores da cidade, por que, nessas ocasiões as oficinas eram abertas pra comunidade em geral. Quanto a questão da Companhia, né? O diretor da Companhia sempre foi Urias de Oliveira. Eu acho que com a saída dele, eu só entro em 2006, então com a saída dele nessa ausência de diretor é que eu e César acabamos assumindo essa questão da direção, mas no sentido muito colaborativo assim. Eu tinha um receio muito grande de dirigir; um medo muito grande, embora houvesse a vontade e os outros atores também todo mundo tinha medo de dirigir, né? Por não ter formação em direção. Tanto que o processo do Cavalo Transparente, era pra... eu fui convidado pra dirigir, só pra tu ver a loucura, eu fui convidado pra dirigir. Não aceitei. Depois o Erivelto assumiu a direção e ele não fez a direção do espetáculo e no final acabou eu e César tendo que fazer direção de espetáculo. Eu já era diretor musical e acabamos fazendo a direção do espetáculo de forma colaborativa nesse sentido. Mas com a saída do Urias da Companhia, a Companhia ficou sem um diretor, sem um artístico principal. E isso só volta a acontecer quando, em dois mil e... na passagem de 2009 pra 2010 eu vou montar o Miolo da Estória e depois monto Atenas e monto Carroça (é Nossa) e tal e fico com... sendo diretor, né? Passo a me intitular também de diretor a partir do Miolo da Estória e César em 2011, quando... finalzinho de 2010 pra começo de 2011 quando ele estreia Pão com Ovo que ele passa a ser

diretor desse núcleo, né, do núcleo Pão com Ovo que é o núcleo qual ele trabalha esses anos todos também.

Raylson – E sobre a realização de eventos através da Companhia. Qual é o propósito da Companhia?

Lauande – Com a produção de eventos, ela vem simplesmente pra nutrir uma demanda de mercado financeira, né? É... reunir fundos para o seu elenco ou pra fazer algum tipo de produção ou às vezes só recebendo dinheiro pra... como capitadora pra algum determinado tipo de evento. Então aí o objeto é exclusivamente financeiro mesmo. Mesmo se tratando de uma entidade sem fins lucrativos, mas aí é o aporte de sobrevivência da Companhia.

ENTREVISTA 6 – LAUANDE AIRES

Entrevista Sobre o Espetáculo *O Miolo da Estória*

Entrevista concedida por Lauande Aires Cutrim à Raylson da Conceição em 21/06/2021 às 16h na cidade de São Luís – MA via plataforma virtual Zoom.

Raylson – Boa tarde, Lauande. Meu nome é Raylson Silva da Conceição. Eu faço parte do Instituto Federal, né, do... da Universidade Federal do Maranhão, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Sou formado em Licenciatura em Teatro pela UFMA, pela mesma instituição e tenho pós-graduação em Arte, Mídia e Educação pelo IFMA, Instituto Federal. Sou bolsista atualmente pelo Programa de Mestrado, bolsista da FAPEMA – Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão. Eu tenho como orientadora a Tânia Cristina Costa Ribeiro e o título da minha dissertação está como A Construção do Conhecimento na Recepção Teatral da Cena Contemporânea em São Luís: o teatro como acontecimento. Bom, de início eu queria, se possível, que tu comentasse um pouco mais de ti, né? O seu nome completo é Lauande Aires Cutrim, não é isso?

Lauande – Isso.

Raylson – ...falasse mais de você como profissional, né, em formação e formações e você enquanto criador do espetáculo, é... O Miolo da Estória. Fica à vontade.

Lauande – Beleza, então. Boa tarde, Raylson. Sou o Lauande Aires Cutrim. Tenho 42 anos. Sou natural de São Luís. Tenho uma referência muito forte da Baixada Maranhense por conta

dos meus pais que são de Viana, de povoados de Viana e comecei na atividade teatral cedo com 14 anos através de... da inserção. Fui convidado pra participar de um grupo de adolescentes numa igreja católica do Coroadinho e lá eu tive contato com esse convite de fazer uma encenação natalina. Isso ali por volta de 94, 95 e desde então eu fiquei um tempo, né, produzindo teatro de punho religioso ou abordando outras temáticas. Isso durante uns 5 anos. Foi quando eu sai, é... da igreja pra montar um grupo fora, né? Eu queria discutir outras questões. E aí depois disso eu tive contato com outros grupos e através de contatos com esses outros grupos eu acabei conhecendo a COTEATRO e aí eu já tava com 19 anos quando eu fui fazer o curso técnico de formação de ator. Então eu tive um... 5 anos sem contato literatura teatral, sem contato com... nunca tinha ido ao teatro, né? Eu fazia teatro sem ter ido ao teatro, sem ter visto uma peça, tal. E então fiquei fazendo tentando entender, ouvindo pessoas, vendo novela, vendo filmes, vendo coisas assim que não tinha...que não se tinha tanto acesso, né, na época até que eu tive contato com o Miguel Angelo que era uma pessoa ligada a igreja também do bairro da Alemanha, é... uma pessoa do Coroadado (bairro) Miguel Angelo e ele já tinha tido contato com teatro. Já tinha estudado com Reinaldo Faray. Tinha... conhecia uma turma do metiê como Urias, como César Boaes, né? Tinha feito teste de elenco da Ópera Catirina. E aí foi essa pessoa que me apresentou literatura teatral pela primeira vez antes de eu entrar pra COTEATRO inclusive. Aí foi que eu fui ler Iniciação ao Teatro do Sábato Magaldi. Fui ler as peças de Nelson Rodrigues. Fui ler A Preparação do Ator de Stanislavski. E aí nesse momento, ali de formação; eu que já tinha que eu já podia ser padre. Eu podia ser cantor de RAP. Eu tinha banda de Rap, né? Eu jogava vôlei, é... de forma amadora e sonhava ser um atleta profissional. Nesse momento ali eu decidi que era hora de eu entender um pouco mais sobre a arte do teatro e ter isso como ofício. Então desde cedo eu já tive essa intenção de ficar ali pelo teatro né? E aí eu fui pro curso técnico de ator e formação de grupos e aí vieram os (vídeo trava) Santa Ignorância e Xama Teatro os quais eu permaneço até hoje.

Raylson – Legal. Bom, Lauande vamos dar início às perguntas (risos) não são tantas (risos).

Lauande – Não te ouvindo.

Raylson – Está me ouvindo?

Lauande – Tô Tô Tô.

Raylson – Tá ok. Vamos dar início às perguntas. Não são tantas que eu estava dizendo (risos) fica à vontade, é... A primeira pergunta, Lauande, em alguns momentos... mas de

início eu queria te informar... eu assisti o espetáculo O Miolo da Estória duas vezes... duas vezes...

Lauande – Eu acabei não comentando o espetáculo O Miolo da Estória, né? Eu acho que vem agora no...

Raylson – É... por que vem as perguntas.

Lauande – Ah!

Raylson – É... eu assisti duas vezes o teu espetáculo, né? Tu és o criador do espetáculo, não é isso? Tu tens a concepção de luz, de som, a... concepção de luz, de som, figurino... então tu trabalhou na concepção de todos os elementos do espetáculo, correto?

Lauande – Isso.

Raylson – Perfeito. A execução da luz, do som já são outros profissionais, correto?

Lauande – Isso. Mas no caso da luz... no caso da luz eu eles estiveram mais inseridos junto comigo embora eu tivesse as ideias, mas aí eles estiveram mais inseridos. Eles foram criadores, especialmente o Eliomar, né, especialmente o Eliomar Cardoso. Foi quem esteve comigo em sala e aí depois... no dia da estreia inclusive, o Eliomar agendou outro trabalho e aí foi quando Jarrão foi operacionalizar a luz e ficou o Jarrão criando a luz. Mas aí eles compartilharam esse momento ali da estreia em 2010. A partir das ideias que eu tinha, né? Eles interferiram mais do que nos outros elementos como cenografia e figurino.

Raylson – Certo. Teve alguém que interferiu no figurino que não fossem eles ou foi uma concepção completa tua? Geral tua.

Lauande – Não. Foi concepção minha.

Raylson – Então, em 2019 eu assisti ele no Teatro Arthur Azevedo. Tu apresentou ele no Teatro Arthur Azevedo, né, e no Sesc também, né, quando eu estava sendo monitor... eu tava contratado do Sesc temporariamente, né, pra iluminação do teatro do Sesc (Maranhão); é o Teatro Napoleão Ewerton. E eu consegui presenciar o teu espetáculo em um ângulo diferente que foi o ângulo da coxia (risos). Então não foi da plateia, foi da coxia. Da coxia tava assistindo a tua apresentação. Foi até interessante ter olhado o teu espetáculo em um ângulo diferente. Bom, em alguns momentos do espetáculo, Lauande, a luz cênica diminui e você sai do personagem sem falar, vestindo outro figurino para compor outro personagem. O que você diria sobre a presença do ator ao entrar e sair dos personagens em cena? Bom, em vários momentos eu vejo que tu sai e entra de personagens. Até por que apresenta; tu representa vários personagens sozinhos, sozinho.

Correto? Eu queria ver contigo, saber contigo, é... como é esse entrar e sair de personagens em cena?

Lauande – É... no caso do Miolo, né, nós utilizamos a luz como um aliado nessa transposição aí... Nós estamos falando de um espetáculo épico narrativo. Então essa presença do intérprete, a ideia é... você ter um recorte dos personagens; ter esse momento do entre onde você possa manter a presença mas em estado de neutralidade. É uma presença neutra pra que os outros personagens possam ser apresentados: o Chico, o Amo, o Curandeiro, né? Então nós decidimos ali pela luz; em algumas apresentações elas ficaram mais acentuadas, depois ficou... a gente percebeu um excesso de black-out, né? Inicialmente era um black-out que cansavam o espectador e dava uma sensação de finalização. Então nós fomos reduzindo à medida do tempo, deixando uma luz mais branda, mas deixando mais claro esse momento de passagem, né? Mas, pra nós funciona como esse lugar ali da neutralidade.

Raylson – Legal. E existe uma preocupação em perder a personagem em cena?

Lauande – Não entendi.

Raylson – Existe uma preocupação sua em perder a personagem em cena, nessas transições?

Lauande – Não. Nesse sentido não. Por que como o espetáculo ele é codificado, então as partituras de ações e as partituras vocais, elas estão dentro de um processo minimamente orgânico onde você tem os canais pra acionar e tal. O que é a grande preocupação do intérprete nesse caso é o estado de integração total, né? Especialmente no caso do Miolo (personagem) que desde o início do processo eu trabalho com... buscando a criação e o acionamento de imagens interiores. Então sabendo que eu estava diante de um monólogo; de um solo; de um espetáculo solo com uma multiplicidade de personagens que podia causar isso que você está falando que é do... se desconectar com o personagem, com aquele personagem naquele momento, então há uma preocupação constante de manter as imagens que acionam e que dão suporte pra essa construção física e vocal.

Raylson – Perfeito. Então é essa...

Lauande – Aí...

Raylson – Sim, sim, continua.

Lauande – Aí com isso é que a gente, é... por exemplo são poucas, são poucas as apresentações. O Miolo da Estória é o espetáculo que teve 70 a 80 apresentações em sua trajetória. E aí são poucas as apresentações que eu saí com a sensação de que eu tivesse lendo. A apresentação que você assistiu, que você assistiu no (Teatro) Arthur Azevedo foi uma

dessas. A apresentação que o (personagem) Miolo subiu no final e comentou, né? Então aquela apresentação, foi uma apresentação que deu tudo certo, tanto do plano da encenação. Dos elementos. Som na altura correta. Iluminação sem tantas oscilações. O meu estado de integridade na minha percepção, né, como eu me sentia de dentro da cena. Eu tava me sentindo muito conectado com aquela sala. Aí só me faltou mesmo a filmagem daquele dia (risos).

Raylson – O espaço (Teatro Arthur Azevedo) também é lindo, né, pra uma filmagem.

Lauande – Exatamente.

Raylson – Bom, já respondeu a seguinte pergunta que eu ia fazer, né, o que você faz pra evitar, né, esse risco de perder a personagem. Então, esse mecanismo interno que tu usa, né? E a gente vai já chegar numa pergunta voltada especificamente à isso. Durante a apresentação do espetáculo... do personagem o Amo, né? Tu faz um personagem chamado Amo. Eu pude perceber um movimento específico de balançar o ombro desse personagem. Ele fala meio (balanço os ombros para trás e para frente) balançando o ombro. O que você quer destacar nesse personagem com esse movimento?

Lauande – O movimento do Amo, nesse caso, é... o movimento do Amo foi uma partitura bastante interessante por que eu precisava de um recorte... o maior... o maior... texto da peça pra um personagem só, né? É um monólogo grande, que eu precisava construir uma partitura e eu não sabia qual seria o ponto de partida. Então eu tava avançando com os outros personagens. Estava avançando com João Miolo. Com o Curandeiro. Com Chico. E não fazia ideia do que seria o Amo né? Não tinha chegado pra mim. Então em uma seção na sala eu decidi trabalhar apenas com o toque do maracá. Pegar o elemento do Amo, né, que simboliza esse poder do Amo na cena do Bumba meu boi. E trabalhei o toque do maracá. E aí eu fui concentrando toda a, a... o poder da ação, é... apenas no sacudir do maracá. Por que eu também queria trabalhar ele numa cena parada que tivesse essa relação onde o espectador fosse colocado na posição do João Miolo. Então eu queria provocar um diálogo que fosse assim: qual é a imagem que norteia? É... o (personagem) Miolo que vai na casa do... do seu Amo, do seu grupo, chefe do seu grupo que tá ali solicitando pra ele ser cantador também, mas ele é miolo. E aí ele é ouvindo essa negativa. Então, toda a cena é mostrada no ponto de vista do amo, né? É o Amo que comenta. É o Amo que sinaliza que o João saiu; que foi embora insatisfeito e tal. Então eu queria colocar o espectador nessa relação de se sentir como João ali, o que é negado. Por isso eu fiz uma cena parada, frontal. Aí eu segurei tudo no maracá pra que ele fosse o meu artif... artifício orgânico ali de acionamento. E aí, a partir do

sacudir do maracá eu fui gerando algumas imagens. Eu fui gerando ação vocal que levou para aquela voz daquela personagem. E o ombro ele acaba saindo mais um pouco pelo movimento do maracá. Mas isso pode ser, dentro dessa questão que tu levanta, ele pode ser mais um reflexo de outras que eu tenho do caboclo de pena em personagens como o Chico e como o João Miolo. Ele pode ser mais um reflexo automatizado do que uma intenção de acionar esse ombro. A intenção na verdade é no punho, né, com a mão. Se ele chega ao ombro e se ele salta um pouco, na tua percepção ou se outros espectadores de repente tivessem percebido isso também, acho que ele é mais uma... uma ação condicionada desse corpo que treinou outras partituras, mas não especificamente para o Amo.

Raylson – Bom, você disse que faz um personagem chamado João Miolo, né? Ele representa, pelo que eu percebi, ele representa dois sujeitos aparentemente distintos, né? O miolo do boi que é o brincante do Bumba meu boi e ele também faz uma representação de ajudante de pedreiro na construção civil. Por que você escolheu representar dois sujeitos da brincadeira... um da brincadeira popular e o outro é um sujeito da construção civil como protagonista do seu espetáculo?

Lauande – É... Miolo da Estória não atoa foi o espetáculo que mudou a minha vida e mudou a trajetória de como eu penso teatro, né? Que... Fazendo... tentando fazer um breve resumo aqui mesmo que tu já tenha tido alguns materiais e tal. Então eu vinha num momento quando eu faço o Miolo da Estória em 2010, eu vinha num momento de... eu estava num momento de muita insatisfação com aquilo que eu vinha produzindo ao longo dos anos em teatro. Por que eu tinha dedicado a vida lá com os 19 anos. Comecei com 14, mas a partir dos 19 eu já estava atuando profissionalmente. Então eu tinha dedicado a minha vida pra fazer um teatro... pra, é... ser profissional de teatro, das artes cênicas e tal. E aí quando eu chego aos 30, 31 anos, é... eu me vejo sem ter nenhum tipo de reconhecimento na cena. Eu me vejo sem ter feito nenhum espetáculo de pesquisa. Eu tava fazendo espetáculos comerciais apenas pra encher barriga. Pra não morrer de fome, né? E... isso tava me gerando uma angústia muito grande por que se fosse pra viver assim eu podia ter sido vendedor de cerveja. Abrir um buteco. Vender suquinho na praia, alguma coisa assim. É... só apenas pra sobreviver. Eu queria algo mais, né? E o Miolo me colocou essa questão. Por que quando eu tinha visto um Miolo, pagando a promessa na Capela de São Pedro lá por volta de 2000 eu fiquei... 10 anos tentando assim, né: ah será que eu faço? Como é que eu faço? Como é que eu entendo de mitologia? Como é que eu vou entender do boi? O que eu quero dizer? E aí quando... em 2009, finalzinho de 2009 pro início de 2010 eu decido fazer a montagem, é... eu disse, assim: não, não tem mais como

atrasar tanto. Eu preciso acreditar nessa história. Aí eu mergulho melhor. Eu começo a buscar a bibliografia referente ao Bumba meu boi. Quais são os teóricos que estão estudando o Bumba meu boi no Maranhão? Como é que eu entendo esse personagem. Qual é a estrutura do boi? Eu não tinha na... eu não sabia nada do boi. Eu não dançava Bumba meu boi. Não sabia nada, né? Então... quando eu começo a mergulhar nesse universo, eu começo a mergulhar também em tudo que tá próximo de mim. Tava tendo obra na minha casa. Meu pai é pedreiro. Foi pedreiro a vida toda e tava tendo uma obra com outras pessoas, né? Então eu, da janela da minha casa, que era da casa anterior, não essa agora, né, que era uma ladeira no bairro do Coroadinho? Tava lá o cunhado da minha irmã trabalhando de pedreiro junto com outras pessoas reformando a minha casa... (a transmissão trava).

Raylson – Lauande, está me ouvindo? (Início uma nova chamada de vídeo e retomo a entrevista) Ok. Pode continuar.

Lauande – Pois bem. Então, como estava tendo obra na minha casa, e eu tava preparando a dramaturgia e lendo os textos querendo entender de que forma eu ia abordar esse universo desse homem, né? Quem é esse homem? Por que essa foi a pergunta que eu tinha me feito quando eu vi o brincante pagando a promessa. Então era quem é esse homem. Quando eu começo o processo de montagem, eu começo a verificar em volta de mim: quem é esse homem, quem é esse homem que era também, ne?, é... enfim. Então, ao ver esses pedreiros em casa trabalhando e pensando no meu pai e no universo de, de... da construção civil que eu desde criança frequentei indo com meu pai levando comida pra ajudante de pedreiro, coisa assim. Eu... identifiquei na literatura no livro da Regina Prado quando ela comentas sobre o miolo, é... no livro da Socorro Araújo também. Alguns desses autores, eles comentam... além de trazerem depoimentos de miolos que eram ajudante de pedreiro, tem uma citação de uma pessoa que falou de um miolo que sofreu isso e que era um ajudante de pedreiro. Eu verifiquei, é... numa dessas autoras que ela relaciona o miolo como se fosse um ajudante de pedreiro por que ele é quem executa a missão mais extenuante da noitada, né? Então aquilo, quando eu comecei a relacionar aquilo eu disse: pronto, eu tô no meu universo. Eu achei o universo. Eu vou cruzar esses dois mundos. É... então tem sempre uma relação entre dois mundos aí, né, do brincante no mundo noturno com o mundo diurno, né? Então os dois trabalhos extenuantes, é... cansativos, pesados, duros, é... do qual ele precisa carregar no ombro, né, nas costas. E aí as relações foram surgindo.

Raylson – Muito, muito legal. É... percebi em vários momentos do espetáculo, é... que é a questão do equilíbrio do personagem, miolo... ata, essa daqui. Percebi em vários

momentos do espetáculo que joga com o equilíbrio e o desequilíbrio. Equilíbrio e desequilíbrio corporal, é... em cena. Isso aconteceu quando o personagem Cazumba, bem no início do espetáculo passou por cima de caixotes de madeira, né, se equilibrando em apenas um pé por vez. Além do momento em que o João, é... foi para o serviço de bicicleta, né, que ele tá acima da escada e se desequilibrou ao passar por um buraco. Ele tá no topo da escada que fica bem no centro da cena e ele faz um movimento de desequilíbrio, é... representando o momento em que ele passa por um buraco. Porque esses dois personagens jogam com o equilíbrio e o desequilíbrio na cena?

Lauande – Eu acho que isso acaba vindo também por conta do treinamento, por conta das influências de pensar esse corpo em desequilíbrio ou equilíbrio precário acionado por (Eugenio) Barba né; trabalhado por (Luís Otávio) Burnier. Eu acho que isso acaba respingando... Eu não pensei assim: vou construir uma cena com desequilíbrio.

Raylson – Entendi.

Lauande – O que eu pensei é... por que primeiro tem uma coisa assim, quando eu monto os espetáculos; os meus últimos espetáculos eu tenho montado sempre textos meus, né? Primeiro eu trabalho por partes. Primeiro faço a dramaturgia, depois eu faço a encenação. Então, eu já não... eu não... eu não trabalho; as vezes acontece de uma cena me motivar pra um texto, mas normalmente é: o que eu quero dizer, né, que é o texto e na hora da montagem eu elaboro esse contexto, que tá muito ligado a uma noção de teatralidade. De resignificação dos objetos. De ampliação de dois mundos. Trabalhar dois universos paralelos, né? Como uma metáfora praquilo que precisa ser dito. Então, eu não pensei em desequilíbrio, por exemplo, mas no ato da montagem, é... trabalhar essa coisa do pé. Um pé sobre o outro ali que é o personagem que está associado ao cazumba, eu aciono essa coisa do cazumba e marco um estado corporal que me dá uma certa dilatação, por que ao estar sobre um pé em desequilíbrio preciso imprimir uma força que ative; que mantenha esse equilíbrio no solo e isso me gera uma certa dilatação ali. No momento da escada, a questão já é outra. Eu tô numa cena aparentemente relaxada, levando o público a sorrir; e o personagem tá caminhando e eu provooco uma... um tropeço, né? E assim, é muito legal que tem uma das gravações nossas que a plateia diz: (som de espanto). É... e essa sensação... isso é muito legal, por que...

Raylson – Legal.

Lauande – ... se não tem essa resposta quer dizer que a cena foi inútil, né?

Raylson – É faz sentido.

Lauande – ... né? Foi inútil. Então eu provoquei algo no espectador que ele se desestabiliza, né? Ele se desestabiliza. Ele mantém a atenção. E tem um outro ponto de equilíbrio que tu acabou não pontuando, que tem mais dois, na verdade. Um é quando o corpo tá na lata.

Raylson – Hum.

Lauande – A cena da cama, né?

Raylson – Sim, sim. Do delírio, né?

Lauande – ...as latas... oi?

Raylson – Do delírio do João.

Lauande – Do delírio do João.

Raylson – Perfeito.

Lauande – Essas latas, elas não... elas não ocupam toda a base da minha coluna. Eu deixo uma sobra que era pra que eu tenha esforço no abdômem, pra que eu tenha uma perna alongada, que eu preciso sustentar. Então ele tá ali, a qualquer momento aquilo ali pode desmoronar.

Raylson – Que massa.

Lauande – Essa sensação de desequilíbrio... aí nesse caso é provocado como recurso do encenador e do intérprete que quer uma espécie de dilatação que possa chamar a atenção do espectador. E a outra é o próprio risco da cena final de subir a escada. É que ela é um risco mesmo de... a escada nem sempre tá apoiada no chão, né? Tem o equilíbrio de equilibrar em subir e segurar o carrinho de mão nas costas. Girar com ela lá em cima. Eu começo de costas e giro de frente. Então aí já são recursos pensando muito numa cena, numa... num texto do (Antoine) Artaud quando ele disse que o teatro ele precisa invocar experiências circense que é o risco. E é o risco na cena, desse corpo que precisa se duplicar, né, desse... desse... ator que é duplo, quando ele se arrisca, ele invoca essas outras materialidades; ele atrai essa... o risco no teatro assim como o risco no circo é que, é... invoca essa eminência da vida, né? O fato de estar em risco é que nos leva; mantém a atenção do espectador.

Raylson – E o ápice... aquele momento em que tu sobe e fica no topo da escada; em pé no topo da escada com o carro de mão também, né? Eu pelo menos...

Lauande – Que esse que eu falei, é.

Raylson - ...me sinto agoniado, é. Eu me sinto agoniado quando tu tá ali. Eu: meu Deus. (risos). Ali já é mais do que 2 metros de altura, aquela escada, né?

Lauande – É.

Raylson – E tu tá mais acima de dois metros. Qualquer queda dali é um problema sério (riso).

Lauande – É.

Raylson – No momento do delírio do João, né, que tu citou ainda agora. É... após furar o pé como na obra, né, ele tem uns delírios e aí ele chora. Ele chora. Ele... ele faz algumas, é... algumas lembranças ou alguns recortes de acontecimentos, é... desconexos, mas como que você poderia descrever esse processo de delírio dele, do João?

Lauande – Na perspectiva da dramaturgia ou do intérprete?

Raylson – Na... na do intérprete. Eu acredito que seja um pouco daquilo que tu falou do... de figuras internas? Imagens internas.

Lauande – Isso. Das imagens. É. Tem uma coisa com esse épico... que... que eu não aprofundi e... acho que ainda não tenho as ferramentas pra analisar. Por que ele é um épico com a estrutura de drama, né? E em alguns momentos ele tem recortes trágicos por que é uma vida cíclica do João e tem punição; tem essa relação com... com, mitológica e com as divindades, enfim.

Raylson – Sim.

Lauande – Então nesse texto, por exemplo. Primeiro que dentro do estado de representação. Que eu busco né trabalhar a questão da representação. O ator que representa. É... eu busco... aquilo que poderia ser denominado de verdade, né? Qual a minha verdade ou aquilo que Stanislavski chamou de fé cênica, aquilo... qualquer coisa que possa materializar uma verossimilhança pra vida, né? Eu nunca penso distanciamento. O que eu penso é trazer o espectador pra dentro desse universo ainda que eu trabalhe com partitura de ações com codificação. Ainda que eu transforme um carrinho de mão num boi ou num altar. Eu quero que o espectador, é... entenda essa teatralidade como parte de um universo verdadeiro, né? Aquilo é real. Aquilo é possível. É verossímil. Então, nessa cena do delírio, eu... eu... a intenção ali é trabalhar algo mais próximo de um realismo. Nesse recorte ali, né, de fazer o público, é... se relacionar com o personagem. Com a dor daquele personagem. Com as lembranças daquele personagem. É onde é revelado também. Não só onde ele faz um desabafo com os santos, né, e diz: “eu errei senhor, eu errei, mas eu errei querendo isso. Eu preciso ser visto. Eu quero ser gente. Eu também tenho coração. Eu também suo.” E no momento do delírio ele lembra do netinho na obra. Ele... aí você vê que o personagem não é tão bonzinho, quando... como ele aparentava ser, né? Ele não é tão coitadinho; que ele era um alcoólatra que batia na mulher e no final ele grita: “Rosa, eu não bato mais. Eu não mais. Eu não bato mais.” Tal. Aí isso foi proposital né de deixar essa coisa assim também de poxa ele era o cara que... eu tava com esse personagem até agora e ele é o cara que batia na mulher,

sabe. É... tem meio isso, mas... no pensamento do intérprete aí ia tentar ser o mais realista. Por que sendo o cliques da cena, né, onde você quer provocar uma cena de comoção na plateia, é... aí a intenção é dar esse fechamento, é... de forma mais realista possível.

Raylson – Tu como ator te aproxima de alguma coisa? Durante a atuação tu te aproxima de alguma pra buscar esse realismo? Alguma coisa pessoal tua ou alguma coisa que tu já visualizou, vivenciou. É... que aconteceu com alguém. Alguma que tu possa... ter uma comparação do que possa ser realista?

Lauande – Nesse caso, as ações elas são construídas a partir, é... do resultado da sala de treinamento. Então, a sala de treinamento que gera as imagens.

Raylson – Ah, entendi.

Lauande – Então, no momento da atuação, eu não tô buscando uma aproximação; uma lembrança. Ouvir um acidente. Ouvir... Não. Eu passei pela sala e aí na sala isso de repente pode ter sido despertado, né? Então... quando na cena da bicicleta... antes da... depois da cena da bicicleta quando ele tá trabalhando na obra com o carrinho de mão e relata a cena do acidente da bicicleta, que o cara foi atropelado quebrou a cabeça que parecia duas bolas no sei o quê? Aquilo ali foi a cena que eu vi e naquele momento eu tento me conectar com aquelas imagens do que eu vivi, mas é... aquilo já foi elaborado em sala de ensaio. Pode ser que determinado movimento na sala de ensaio ele tenha gerado uma outra questão, uma outra imagem. Aí essa é a minha imagem suporte. Não é a imagem do que seria realista. É da imagem que sustenta aquela cena durante o processo de treinamento.

Raylson – Entendi. Perfeito. Essa pergunta ela não tá aqui, mas ela surgiu agora. É... tu acredita que o teu corpo... ele trás essa imagem ou essa imagem ela vem mental? Tu acredita que o teu corpo ele tem uma memória, que ele automaticamente por conta dessa sala, já existe no teu corpo?

Lauande – Exatamente. A gente trabalha com a ideia de corpo como memória. E inclusive, dentro dessa perspectiva do corpo e da ação, aí tem a palavra intenção que o LUME trabalha muito bem. O (Eugenio) Barba trabalha muito bem. Como é que se gera essa intenção; esse estado da atenção intra, né?

Raylson – Sim.

Lauande – E dentro do treinamento a gente entende essa musculatura, né, que essas memórias elas estão ali encrustadas na musculatura, então... por isso a necessidade da gente soltar essa musculatura da gente. Enrijecer essa musculatura. Da gente, é... superar as nossas limitações físicas dentro do treinamento da codificação, por que? Dentro dessa dureza que é o trabalho

da sala. Que machuca a coluna. Que machuca a lombar, né, que gera fraturas. Que gera lesões. Dentro desse ambiente da sala que é tão pesado, é... daquilo que o, que o... que é o treinamento de atleta mas pensando no que o Artaud fala que é do atleta do coração, né? A ideia é justamente soltar essa musculatura pra que as emoções verdadeiras; eu possa me reconhecer cada vez mais dentro do meu trabalho de intérprete vencendo as minhas dificuldades. As minhas limitações. As minhas emoções e angústias trazendo isso de forma mais verdadeira possível pra cena acionando essas imagens guardadas nesse corpo.

Raylson – Perfeito. Legal. Bom, agora a gente vai pro ponto de voz, música e ritmo, né? A gente tá saindo de atuação e indo para voz, música e ritmo. São cinco perguntas com esses temas. O personagem Amo, mas uma vez, assim como os outros personagens, né, possuem maneiras diferenciadas de falar. Não só o corpo, eu percebi, né? Eu percebi também a forma como tu usa a fala de cada personagem que é diferenciada. Quais caminhos você trilhou para construir a fala de cada personagem?

Lauande – Tem uma... uma questão... relacionada a fala, né? Primeiro que é um... calo ali dentro do meu trabalho. É uma dificuldade de entender essa... o trabalho de voz do ator. Ainda é muito difícil, né, as minhas limitações com o canto, embora eu seja uma pessoa muito ligada à música; ao universo musical e trabalhar com composição musical. Mas na parte do canto ainda é muito frágil. E... no campo da ação a gente entende voz como corpo, né? Corpo é voz. E a construção desses personagens, ela parte sempre... não tem nenhum deles que tenha sido construído assim: “ah a voz chamou o corpo”. Que às vezes há esse caminho também, né? A partitura vocal ela te dá um... leva a uma partitura de ações. O nosso caminho foi sempre inverso. Sempre o corpo encaminhando alguma voz. Agora... nessa busca de... nessas tentativas da sala levadas a vários. Vários espaços. Acelera. Desacelera. Mais agudo. Mais grave. Essas dinâmicas e modulações. Aí elas passam também pelo filtro da encenação, né? Do recorte que o intérprete faz. Então, por exemplo: o Chico, o personagem Chico que é apresentador e João Miolo eles ainda tem um registro muito próximo, né? Então é algo que precisaria ser corrigido. Precisaria ser corrigido ali pra... ou deixar o Chico ainda mais agudo, né? Ou trabalhar um outro caminho pra ele deixar o caminho de João Miolo naquele ali que é mais mediano... mais próximo do... do... do realismo, né? E aí poderia destacar mais o Chico pra outro caminho. Então foi algo não resolvido. As outras personagens... aí já o Amo... ele já tem um... uma oposição pro grave. Eu levo pro grave. Se o Chico era pra ser agudo... quem eu nem cheguei a fazer tanto, mas era pra ser uma voz mais aguda, mais estridente. O João, o registro médio. O Amo, o registro mais grave. Que trouxesse essa ideia do poder. Que

trouxesse essa ideia da... do mestre. Daquele que detém a palavra. Daquele que articula, né, e articula inclusive no sentido político. Então, no caso do Miolo a voz passa por esse caminho aí.

Raylson – No momento dos delírios do João, né, mais uma vez, só que no que se refere à voz, à ritmo e a música, é... o João, você faz uso de sons de gemidos, de dor e até mesmo de boi urrando. Então, o que te levou a escolher estas sonoridades pra essa cena?

Lauande – Teve uma questão que foi ocorrendo. Buscando aquela questão da verossimilhança que a gente falou anteriormente. Como ali era um momento que eu precisava envolver mais; que eu preciso envolver mais o espectador; enquanto o fechamento, né? Por que se eu não envolver lá no início eu não vou conseguir essa conexão no final. Mas como ela exige um pouco mais de uma emoção ou de uma comoção, é... eu percebi que... nas primeiras apresentações e tal, é... isso se dava ainda de forma fingida, né? Escorregava. Estava num plano que eu não acessava esse lugar. Eu não tava inteiro ali. Depois eu comecei a perceber que eu precisava valorizar mais o desgaste físico. Então a costa, ela não ficar toda apoiada; a perna ficar mais levantada, me gera dor. E aí o desafio que nem sempre eu consigo na cena é... quanto mais eu levanto mais dor eu sinto. Se eu sinto dor eu solto essa dor. Eu deixo a ação me conectar de verdade ali. Se eu fizer isso, é... cada vez que eu fizer melhor, eu vou conseguir acessar mais lugares, por que vai continuar causando dor. Vai continuar causando desconforto. Então quando geme, a ideia é valorizar o gemido mais verdadeiro, não simular um gemido. Mas é a partir da dor que eu tô senti mesmo ali. Então esses... esses urros, essas coisas que vão sendo acionadas é a partir do sentido da dor, do desgaste, do cansaço físico ali da fadiga, me jogando pra dentro dessa sensação que seria o delírio febril de alguém que tá perdendo a consciência por esse mesmo estado corporal.

Raylson – Porque o urro do boi, né? É... eu percebi que tu... tem um momento que tu trás o urro do boi ou pelo menos um som bem semelhante ao urro, né? Ou é impressão minha.

Lauande – Por que... não é por que o miolo se relaciona com o boi, né?

Raylson – Entendi.

Lauande – Então debaixo da carcaça ele produz esses gemidos; esses urros. É ele quem é o... que... que... deixa de ser só um ator manipulador, né? Pra ser o animal sacrificado nesse momento do urro. Aí eu...

Raylson – Faz um semelhança, né?

Lauande – Exatamente.

Raylson – Legal. Massa. Bom, o espetáculo é praticamente todo sonorizado por diversos sotaques do Bumba meu boi do Maranhão. É... por que você escolheu esse sotaques para compor o seu espetáculo? Tem o sotaque de Matraca, né? Tem o sotaque de Zabumba. Tem vários sotaques. Por quê?

Lauande – Isso.

Raylson – Ficou algum de fora? Eu queria saber.

Lauande – O quê?

Raylson – Ficou algum sotaque de fora?

Lauande – Ficou. Ficou. O sotaque Costa de Mão... primeiro que... que... O Miolo da Estória, a construção dramática; o texto é construído a partir das etapas do Bumba meu boi.

Raylson – Hum.

Lauande – Né? Isso é um princípio nosso. Isso acontece com Miolo da Estória. Acontece com Atenas. Acontece com A Carroça é Nossa e acontece mais recentemente com os espetáculos de cordel que eu venho desenvolvendo. O que que... o que o Miolo trouxe pra gente no arcabouço geral? A gente tá trabalhando com o Teatro nos Passos do Boi que é juntar os elementos sonoros, narrativos, dramáticos, visuais pra composição de personagens, cenas e espetáculos. Dentro desse Teatro nos Passos do Boi nós temos a Dramaturgia do Anônimo que é pegar os personagens anônimos do Bumba meu boi. Como no caso do Miolo é o pedreiro que é miolo. No caso de Atenas é a bordadeira Rosário que é a protagonista, é... dessa trama; da tragédia, né? Então a gente... e o treinamento do Ator Brincante nos Passos do Boi. Então, esse ideia de trazer o Bumba meu boi já está completamente ligado a própria estrutura dramática e da pesquisa. Ela fundamenta o espetáculo. O Guarnicê tá lá no início quando Cazumba abre, vem, aí vem a música... (transmissão trava) Urrou quando o João Miolo está delirando e a Despedida que é a final. E aí a noção de sotaques também é nesse intuito de acionar esses vários sotaques pra compor essa sonoridade. Especialmente por que na Capela de São Pedro, é... hoje se vê menos o sotaque de orquestra, né, quase eles não aparecem. Eles outro dia e outro local pra fazer a reunião dos grupos de sotaque de orquestra. Mas os bois de Zabumba, Matraca, Baixada e... quem faltou? Pindaré?

Raylson – Pindaré...

Lauande – Matraca...

Raylson – Matraca falou.

Lauande – ... Zabumba e Costa de Mão...

Raylson – Zabumba e Costa de Mão.

Lauande – ... eles estão lá na Capela de São Pedro todos amontoados ao mesmo tempo, né? Ao mesmo tempo ali. Que essa é a ideia também da cena final. É uma faixa de todos os sotaques juntos tocando ao mesmo tempo, quando o aro levanta. Então essa mistura de sotaques tá ligado a isso.

Raylson – Legal. Bom, o João Miolo muitas vezes... o João Miolo muitas vezes parece cantar enquanto fala. As suas vozes em alguns momentos possuem rimas e leveza e em outros momentos possuem peso e dor. Você concorda comigo?

Lauande – Concordo.

Raylson – Perfeito. O que você quer mostrar com essas variações?

Lauande – Tem uma coisa do Miolo (personagem) que aí eu vou trazer mais um pensamento de uma fala de um amigo que viu e escreveu sobre o espetáculo, né? É... que é trabalhar esses universos. Primeiro que o brincante ou o baiano, o Miolo, ele é todo um aspecto de leveza, né? A movimentação corporal é de leveza. A barra do boi flutua, né? O lombo do boi, ele ondula-se, né, e faz giros com sinuosidade. Às vezes ataca agressivamente e tal. Mas é tudo no aspecto aéreo, levantado. E isso exige um esforço muito grande de dureza e tal. Quando eu pego essa do que seria... leve, flutuante e pesado pro Miolo é como metáfora da própria vida dele, né?...

Raylson – Nossa que massa.

Lauande – ... Entre esse brincar, entre esse brincar e esse expandir-se e ser reprimido. Me parece que tá aí o conflito dele, né, expandir-se e ser reprimido. E... (faz um gesto expandindo o tórax) querer voz e você pensa na... movimentação do pulmão. Eu tô... eu tô só pensando nisso agora, né? Mas imagina, né, expandir-se e retrain. Expandir-se e retrain. Coração é a mesma coisa, né, expandir e retrain. Então, foi muito nesse sentido. O Igor Nascimento, ele diz pra gente... a gente tá alguns anos trabalhando no filme Miolo da Estória, é... que é um roteiro já aprovado já em fase de realizar...

Raylson – Legal.

Lauande – E... o Miolo da Estória... e... o Igor analisando o roteiro que eu estou escrevendo, ele disse assim: “A metáfora do miolo é a metáfora do touro e do passarinho”. João Miolo é o ser que se concentra entre o touro e o passarinho. Ele tem a terra, a força, o vigor, a ira, né, o fogo... e ele tem a leveza. Ele quer cantar. Ele quer espaço. Ele quer visibilidade. Ele quer beleza poética. Então... essa fala do Igor me faz muito pensar nisso.

Raylson – Muito legal. Massa. Gostei desse jogo. Os momentos em que João demonstra... demonstrava seus passos como brincante pros seus colegas de serviço, né? Tem uma

cena que... que ele tá na obra, que ele demonstra uns passos do... caboclo de pena se não estou enganado, pros colegas de serviço. O seu corpo, né, e a música, a sonoplastia, estavam em sintonia, pelo que eu percebi. Como você conseguiu chegar a essa sincronia entre corpo e música?

Lauande – É... a música dentro do nosso processo, que é o ator brincante nos passos do boi, ela é elemento fundamental e eu fico muito feliz de saber que a minha ignorância, inclusive agora estou escrevendo sobre isso, né, a minha ignorância quanto aos princípios técnicos elaborados por (Vsevolod) Meyerhold, Emile Ducaime⁷⁰. Por (Eugenio) Barba. Por (Jerzy) Grotowski. Por Stanislavski também. (Bertolt) Brecht. Todos os grandes encenadores, eles trabalharam princípios musicais. Eles entenderam a música e o ritmo na cena como elemento fundamental para o desenvolvimento da partitura de ações do ator e como elemento codificável, é... para o treinamento desse ator. Então... quando eu comecei a dançar o Bumba meu boi, eu queria testar: “será que é possível criar um espetáculo através do Bumba meu boi do Maranhão?”. Essa foi a pergunta que eu me fiz. Então eu não tinha referência desses encenadores. Não sabia da importância das tradições populares; do corpo popular pra os trabalhos desses encenadores. Quando eu comecei a me fazer essa pergunta e comecei a dançar o Bumba meu boi pra depois recortar a noção de ritmo e encontrar o ritmo interno do ator. Desse ator que brinca, é... aí que a gente vê que, o quanto o nosso ritmo de musicalidade tá tão inserida dentro do trabalho da composição de ações. Então desde o início do treinamento, o ritmo tem uma importância fundamental. Por que a gente constrói as personagens a partir das personagens do boi. A gente dança o boi. Depois esse ritmo sai e você e dança as ações sem a música gravada pensando só no ritmo interior. Expande isso no tempo. Retrai isso no tempo. Acelera. Desacelera. Faz emendas. Recortes. Então... isso, se você achou que de certa forma tava... avia um sincronidade, é... parte, reflete um pouco dessa sala que quer exatamente isso que o corpo fique orgânico. Que jogue de acordo com a cena. Que jogue com os elementos. Pegue u carrinho de mão, saiba brincar. Manipular. É... misturando ali, dança e fala. Canto e fala. Nesse sentido.

Raylson – Perfeito. Bom, eu dei o exemplo dele mostrando pra os colegas de trabalho, né? Mas é claro que durante o espetáculo tiveram outras cenas que teve também essa sintonia.

⁷⁰ Em consulta anterior o entrevistado afirma que na verdade quis referir-se à Émile Jacques-Dalcroze.

Lauande – (transmissão trava) esta música, é... só fazendo um aparte... tem vários trechos, vários trechos do espetáculo onde são evocadas cenas rítmicas. Por exemplo, João comendo com a marmitta, ele comendo com a marmitta?...

Raylson – Sim, sim.

Lauande - ... Ele come com a marmitta, além dele bater com o pé no chão? Ele tá batendo o pé no chão ali como se tivesse dançando? Ele bate... ele faz o som de Matraca da Ilha na marmitta batendo a colher como se estivesse amassando as últimas partes... raspando o prato? É batido ritmicamente tim, tim, tim...

Raylson – Nossa que massa, cara.

Lauande – É muito sutil, né...

Raylson – Eu não tinha percebido.

Lauande – ...essas coisas.

Raylson – É eu não tinha percebido isso.

Lauande – É... tem coisas do Cazumba, quando ele reza. Por exemplo, toda vez que ele vai ao altar, a contagem é: (faz o sinal da cruz) “um, dois, três, quatro... um, dois, três, quatro”...

Raylson – Carambas.

Lauande – (continua fazendo o sinal da cruz na contagem) “...um, dois, três, quatro”. Tudo no boi. Tudo no boi. E assim várias outras cenas construídas a partir desse princípio rítmico.

Raylson – Gente que massa.

Lauande – É... a caminhada do... a caminhada do Curandeiro? É uma caminhada em cima do sotaque de Pindaré. Então a contagem tá lá na minha cabeça, assim: (balança levemente o corpo para os lados) “ um, dois, três, quatro, um, dois, três, quatro”...

Raylson – Nossa. Caramba (riso). É por que o sotaque de Pindaré também eu não conheço. Mas, gente... tem coisas bem sutis mesmo na cena.

Lauande – É... e são essas sutilezas que fazem parte dessa base que aciona a memória interior. Quando o personagem, ah... como é que o ator tá se conectando... digamos tecnicamente com esse universo. A... a... sensação de verdade... claro, pra ti vai ser uma, pra mim vai ser outra. Eu posso fazer uma apresentação aqui pra mim, vai ser horrorosa e pra ti vai ser legal e tu vai ter visto várias coisas, enfim. Essas coisas da recepção que tu entende melhor do que eu (riso).

Raylson – Cara que massa. Gostei muito.

Lauande – Mas, são essas que eu vou chamar aqui de pontos de ancoragem, né?

Raylson – Legal.

Lauande – Esses pontos de ancoragens vão guiando ali o meu roteiro de atuação e de estado de presença.

Raylson – Sim. Sim. Que massa. Inclusive tem umas perguntas mais à frente que eu vou te fazer... Cara, que... eu tô espantado (riso). Bom, no momento em que João Miolo está na sua casa... Bom, aí é a cena, né? Mais uma vez a gente resgata essa cena. No momento em que ele está na sua casa e come uma marmita sentado num caixote ao som de chuva e trovões. Que é essa cena que tu terminou de citar, né, que ele tá comendo e ali tem uma sutileza de ritmo que eu não tinha percebido. Eu percebi que na terceira ou quarta colher levada até a sua boca dependia de uma marcação definida pelo som do trovão... pelo som do trovão para só então iniciar a fala do personagem e a sonoplastia começar a diminuir. Qual o sentido da marcação ser o trovão? Bom, poderia ser outra coisa se não o trovão? Por que o trovão?

Lauande – É... poderia sim. Mas o que ocorre... como a gente tá trabalhando com uma trilha gravada, é... esse processo; como é que ocorre trilha gravada pra mim? Eu tô montando o espetáculo, no caso o Miolo e eu vou sentindo aqui: “a eu quero essa cena com chuva por que a casa dele corre risco de desabar”. Que era a minha casa também. A minha casa tava com risco de desabar num período de chuva e tal. Então, eu levei isso pra... essa aflição pra minha vida; pra dentro da cena, né? É... e aí eu... eu... eu vou construindo. Durante o processo de ensaio. Vou finalizando... a gravação da trilha foi feita assim, tipo, uma semana antes da estreia. Em cima. Muito em cima. Mas quando eu fui para o estúdio eu já tinha os tempos, né? O personagem senta. Olha, tal, não sei o quê. Então é feito um... um... roteiro geral de gravação. Então eu tenho uma ideia de tempo. Eu vou gastar ali três minutos, quatro minutos de chuva. Aí eu vou pro estúdio e gravo sempre sobrando cinco, sete minutos de chuva. E aí os efeitos a gente vai colocando lá. Só que o que ocorreu durante o processo? Depois que tu traz as trilhas pra sala, elas começam a interferir nas dinâmicas das tuas ações. Então, se eu tinha uma ação partiturada determinado momento, eu continuo executando essa ação, mas aí o tempo também se dilata. Eu dialogo mais com esse tempo. E foi isso que aconteceu com o trovão. O trovão, ele foi amarrando a minha cena, por que, antes ela estava perdida. Uma série de ações no tempo com a quantidade de trovões, eu fui marcando. A hora do trovão, ele olha pra cima como se relacionasse com o santo. Deu outro trovão, ele tá comendo, ele olha pra baixo. Olha pro altar. Esse jogo de olhares marcado ali pela... por esse som que tava acontecendo. O que que é legal? Se eu tivesse trabalhando com uma trilha ao vivo, eu teria

que ter todas as ações e a trilha me acompanhava. No caso da trilha gravada, eu tenho todas as ações, mas eu acompanho a trilha.

Raylson – Entendi.

Lauande – Eu acompanho a trilha. Então, esse trovão, ele funcionou como marca ali por que ele tava dentro de um período que: “a, bem aqui já dá para o João começar”...

Raylson – Hum.

Lauande - ...”bem aqui já dá para o João começar”. Então é legal que ele marca essa finalização.

Raylson – Legal.

Lauande – Ele acentua. Mas não foi pensado antes...

Raylson – Antes. Legal.

Lauande – ...como encenador. Como dramaturgo pensei assim: “a, nesse momento do trovão; por que o trovão tem uma relação...” Não foi pensado isso.

Raylson – É... ele surgiu, né? Mas esse momento em que... em que... tu... tem o trovão como marcação, ele vem desde da primeira... ele vem desde a estreia ou depois da estreia tiveram outras apresentações e só depois que eu percebi que o trovão... foi no processo de criação do espetáculo ou foi pós estreia?

Lauande – Como a gente gravou (transmissão trava)... uma semana, eu acho que correu (transmissão trava)... eu não me recordo. Não me recordo... (transmissão trava).

Raylson – Hum. Entendi. Tudo bem. Bom, vamos pro... pra outro tópico? A gente vai falar de tempo, espaço e ação. O personagem cazumba, né, bem no início do espetáculo, ele circula os cenários passando por cima de caixotes e conclui a sua volta ao chegar atrás da escada que está no centro da cena. Ele faz um... um giro ante horário e conclui ficando atrás da escada que fica no centro da cena. Nesse momento existe uma sonoplastia. O que define o tempo dessa cena é o percurso desse personagem ou é a sonoplastia?

Lauande – É o percurso.

Raylson – É o percurso? Perfeito.

Lauande – É o percurso. É o percurso. Eu tenho um tempo um pouco mais dilatado pra ela.

Raylson – Então a sonoplastia morre quando tu chega lá na marcação?

Lauande – Exatamente.

Raylson – Há. Ok. Todas as vezes que eu assisti a este espetáculo, a sua apresentação sempre se deu em caixa cênica. Você já apresentou esse espetáculo em espaço alternativo?

Lauande – Já apresentei. Inclusive... bem alternativos mesmo. Por que quando nós viajamos com o Myriam Muniz pelo norte do país e depois algumas apresentações no Palco Giratório também, né? Então nós apresentamos em galpões onde a... (transmissão trava) de luz tava em grid. Já apresentamos em... quadra de escola onde não tinha grid e tinha que pendurar em alguns refletores bem básicos. Um Set Light; um refletor de jardim pra iluminar geral assim sem efeito. Dando muita sombra atrás com fundo branco atrás e tal. Já apresentei no quintal da minha casa no Coroadinho às vésperas do Myriam Muniz, então foi uma apresentação sob a luz das estrelas só com os refletores, é... luz de ribalta que a gente botou assim só pra dá uma... uma luz. Mas a grande... a maioria das apresentações foi feito em caixa cênica, mas eu tive essas experiências. Tive experiência de sala, tipo de salão paroquial. Espaço comunitários apresentando assim pra 20 pessoas. Tivemos dinâmicas diversas assim de apresentações.

Raylson – Mas tu acha que tu... na verdade tu fez esse espetáculo pensando na caixa cênica ou já fez ele preparado para espaço alternativo também?

Lauande – Uma das grandes questões que me incomodava antes do Miolo. Dessas minha crise criativa: “Que teatro é esse que eu tô fazendo?”; “Não serve pra nada”; “Não dá nem dinheiro e nem prazer”, é... era essa ideia e uma frase muito corriqueira, né, na produção maranhense: “pra qual é o teu espetáculo, Raylson? Há meu teatro é pra qualquer idade e pra qualquer lugar, pra qualquer horário, pra não sei o quê”. Então eu queria ter um outro tipo de... eu queria promover ou dialogar com o espectador dentro de um recorte. Então eu elaborei um espetáculo pra caixa cênica. Elaborei um espetáculo pra fundo preto. Pra ter fumaça. Pra ter tantos refletores Elipsoidal. Tantas não sei o quê. Esse... o espetáculo foi elaborado nesse sentido. Mesmo ele sendo pequeno com pouco espaço, mas assim, mas que exige um pé direito. Preciso de 5 metros de pé direito pra poder subir o aro. Então foi todo pensado pra esse tipo de experiência. E quando... todas as vezes que a gente faz fora da nossa necessidade... Eu já apresentei espetáculos em que eu não podia subir na escada, por exemplo.

Raylson – Hum.

Lauande – Eu fiz uma cena... a cena final sentado por que eu não tinha pé direito. Não podia subir o aro.

Raylson – Ah.

Lauande – Então todas as... todas as vezes que a gente faz essas concessões é no sentido de continuar dialogando o espetáculo tentando ajustá-lo por uma necessidade pontual. Mas o espetáculo foi feito pra caixa cênica. Já Atenas foi feito pra outra proposta. A Carroça (é Nossa) foi feito pra rua.

Raylson – Entendi.

Lauande – Então, isso também tenho buscado, é... ser mais, é... caprichoso. Mais cuidadoso com essa provocação: “como eu quero que o espectador receba o meu espetáculo”. Eu tô propondo algo. Eu não posso deixar que ele conclua só como ele quiser da cabeça dele com a... a experiência do acaso. Não. O que é que eu estou propondo como artista? Essa é a minha questão.

Raylson – Sim. É... quando tu apresenta então nesses lugares alternativos em que tu não conclui uma cena em que esse espetáculo foi feito pra fazer. Tipo, ficar em pé na escada, né? Tu acha que esses cenários alternativos então, eles... qual seria a palavra?... é... ele não dá possibilidade de execução total do espetáculo, visto que ele foi feito pra caixa cênica?

Lauande – As vezes a gente tem essa ideia.

Raylson – Hum.

Lauande – Eu que sou às vezes irritadiço, né?

Raylson – (risos).

Lauande – eu fico logo: “poxa. Ah vão colocar a gente num lugar ruim e tal”; “Esse aqui não é o espetáculo que eu queria e tal” e aí, a experiência da cena de dar vida, né, nos aponta outro caminho. De repente eu posso fazer uma apresentação no espetáculo tão grandioso ou mais como o (Teatro) Arthur Azevedo e eu tenho todas as ferramentas ali, mas a relação entre esse intérprete e o espectador não acontece.

Raylson – Entendi.

Lauande – Eu posso ter um tipo de experiência feita no quintal como aconteceu lá no quintal de casa, né? Ou como aconteceu em outras apresentações de espaço alternativo onde havia uma conexão ali entre esse ator e espectador que supre qualquer outra demanda por que ali há um encontro.

Raylson – Legal.

Lauande – Claro que tu não tem como medir a qualidade desse encontro ou a quantidade desse encontro. Mas como é que eu costumo perceber isso? É pela firmeza do olhar; pelo brilho do olhar que se estabelece comigo e com o espectador que tá na minha frente. E com

uma espécie de silêncio que não é aquele silêncio ditatorial, mas é o silêncio da conexão. Eu estou me permitindo relacionar contigo. E na hora que for pra rir eu vou rir. Na hora que for pra chorar eu vou chorar. Mas eu tô aqui contigo.

Raylson – Conexão.

Lauande – É... talvez não seja nem silêncio. Talvez seja o som da reciprocidade, né?

Raylson – Sim. Sim. Sim.

Lauande – Né? Vou usar isso. Pode não roubar (risos).

Raylson – (risos) Tá gravado.

Lauande – Aires 2021 (risos).

Raylson – (risos).

Lauande – O som da reciprocidade (risos).

Raylson – (risos) Dá até um título de algum artigo, em? Se não for da própria dissertação (risos).

Lauande – Exatamente (risos).

Raylson – Oh, perfeito. É por que isso tá muito no... a reação gerada pela relação, né? Ó isso agora é meu. Isso é meu (risos).

Lauande – (risos).

Raylson – A reação gerada pela relação. Por que vai muito do espectador né? A gente nunca sabe o quanto foi impactante.

Lauande – Sim.

Raylson – Tu como ator, tu nunca vai saber o quanto foi impactante pra... pra uma pessoa. O quanto foi pra mim essa apresentação que tu só vais ver na minha dissertação (risos).

Lauande – (risos)

Raylson – Muito massa. E tem isso. O teatro, quando tu apresenta tu tá na verdade, tá apresentando o mundo. Tu não sabe os efeitos que aquilo vai fazer, né?

Lauande – Exatamente.

Raylson – Muito massa. Lauande, é... eu percebi que as movimentações dos personagens se limitavam à circunstância do cenário representado pelo coro, né, tu faz uma representação do cenário pelo coro de um pandeirão no chão. É tipo um tapete circular, né, que tu faz a delimitação geral do teu cenário. Da tua atuação. Tu não passa dali pelo que eu percebi. É... tu chega no limite que é o Cazumba que vai por cima, né, tu chega nas extremidades, mas tu não sai daí. Então é uma demarcação. Porque o cenário se

desenha em forma circular? Poderia ser um triângulo. Poderia ser um quadrado. Porque um círculo?

Lauande – Beleza. Eu vou começar falando, invocando o meu poeta maior, né? É uma pessoa que eu tenho uma admiração profunda. Tenho um carinho também que é o Igor. Quando Igor escreveu sobre o espetáculo, Igor Nascimento, o Igor falou que o Miolo da Estória era um espetáculo criado sob uma armadura cenográfica.

Raylson – Hum.

Lauande – Ele disse que eu criei uma armadura cenográfica e coloquei o espetáculo dentro. Então de fato a tua percepção, é... da minha encenação nesse espetáculo, ela está toda pautada nos elementos da cena.

Raylson – Hum.

Lauande – É... cansado de ter um cenário que a gente arranjava na cena. Eu quis ter o cuidado de elaborar um cenário que eu conjugava dois mundos. Ali eu tenho um cenário conjugando dois mundos. Tanto o mundo da obra quanto o mundo do bumba meu boi. Então eu tenho o panderito. Eu tenho o maracá juntamente com materiais de construção civil com pá, enxada, capacete, lata de tinta, né? Tem o pandeirão...

Raylson – Tem o pandeirão.

Lauande - ... todos eles ressignificados.

Raylson - Aro de peneirar areia...

Lauande – Aro de peneirar areia que virei... todos eles virando outros... outros... outros signos, né? Outros signos. No caso da circularidade, a arena foi definida por conta da própria estrutura circular das manifestações populares no caso do Bumba meu boi, né? Foi pegando essa ideia de terreiro. Foi pegando essa ideia de apresentação circular. Pegando a ideia de roda do boi e do boi no centro da roda, né? Então, o círculo foi esse elemento primeiro por conta disso. Por isso usar um aro com cerca de 4 metros de diâmetros. E ele só tem 4 metros de diâmetros; 3 e 80, 3 e 85 por que era o espaço que eu tinha em casa, na minha sala que eu adaptei pra ensaiar. Esse espetáculo foi montado em casa. No quintal de casa.

Raylson – Nossa. E todo treino se baseou nesse limite de atuação, né?

Lauande – Exatamente. Todo treino se baseou nisso.

Raylson – Legal

Lauande – Se baseou nisso. No espaço que eu tinha.

Raylson – Que bom.

Lauande – É... aí tudo foi sendo colocado dentro e arrumado dentro pra caber também

Raylson – Sim. E a tua atuação tinha que dialogar com esses elementos dentro desse espaço.

Lauande – Dentro desse espaço.

Raylson – Nossa, muito louco. João Miolo nos instantes finais do espetáculo fica em pé no topo da escada e ergue o carro de mão. Qual é a intenção com esse movimento, Lauande?

Lauande – Essa cena, primeiramente ela tá relacionada ao elemento que tá atrás dela que é a lua. Que é o elemento... o objeto que de certa forma deu origem à... foi a imagem que originou esse espetáculo.

Raylson – Hum.

Lauande – Quando o dia que eu vi o brincante, Jeovane ou Bomba que é aí da Liberdade bem aí da rua da... do boi da Floresta. Ele mora bem aí o Jeovane, o Bomba.

Raylson – Perto da minha casa (risos).

Lauande – Perto da tua casa. Bomba foi o miolo que eu vi pagando a promessa ali no ano 2000 subindo as escadarias da... da... de São Pedro. Quando eu vi esse miolo comovido, tomado, é... chamando a atenção de um terreiro todo pra eles subindo de joelhos os 47 degraus da... da escadaria de São Pedro, eu me perguntei: “Quem é esse homem?”; “O que é que ele faz?”; “O que é que ele come?”; “O que é que ele sonha?”. E na mesma hora me veio a ideia assim: “Se eu montasse um espetáculo chamado o miolo da estória?” E estória com “E”.

Raylson – Com “E”, sim.

Lauande – Estória com “E”. E a ideia que eu tive foi assim: “E se fosse assim um pandeirão subindo como uma lua?”. Essa foi a imagem. Um pandeirão subindo como uma lua, O Mioloda Estória.

Raylson – Cara que massa.

Lauande – Isso ficou 10 anos guardado. Faço. Não faço. Faço. Não faço e tal não sei o quê. Então quando eu decidi fazer, eu trago essa lua que é um pandeirão e fica lá e só é acesa na cena final. Ela tá lá...

Raylson – Sim. Sim.

Lauande - ... o tempo todo. Pode ser um sol. De repente se eu tivesse usado dois tipos de lâmpadas.

Raylson – Uhum.

Lauande – Nem pensei nisso antes. Eu podia mudar a cor. Uma cor mais quente pra fazer o sol e outra mais fria pra fazer a lua. Pode ficar interessante.

Raylson – É. Massa.

Lauande – Pra não ficar apagada, né?

Raylson – É.

Lauande – Então marco noite e dia.

Raylson – É.

Lauande – Eu marco noite e dia. Mas, o... a ideia é isso. Então, quando eu subo na escada, a intenção primeira é o sentimento de vitória dele independente se ele vai cantar ou não, mas ele superou ali a morte. Ele...

Raylson – Sim.

Lauande – Ele... né? Ele... há uma vitória do personagem. A gente nem sabe se ele vai cantar ou não. Ele canta pra ele lá.

Raylson – Sim.

Lauande – Mas, eu queria provocar a imagem de São João. Com a lua...

Raylson – É... eu li no texto isso.

Lauande- A imagem de São João com os carneirinhos, né?

Raylson – Sim. Sim.

Lauande – Usar um carneirinho tu tem...

Raylson – Óh, perfeito esse jogo que tu fez.

Lauande – Tem a lua... por isso que eu deixo os cabelos grandes. Pra ficar um pouco encaracolado.

Raylson – Encaracoladinho.

Lauande – A barba. E aí eu carrego, né?

Raylson – Sim.

Lauande – Essa coisa da força. Ele carrega e depois põe no colo igual a imagem de São João dos Carneirinhos que tem um carneirinho no colo.

Raylson – Legal.

Lauande – Essa é a imagem que a gente... é assim... a gente quer provocar, mas isso é muito subjetivo.

Raylson – É. Subjetivo.

Lauande – Então ela funciona mais... ela funciona mais em mim. Quer dizer... se eu me conecto com essa imagem, aí já não importa tanto o que tu vai ver, né?

Raylson – Sim.

Lauande – Desde que o que tu veja seja bonito, poético.

Raylson – Sim.

Lauande – Te remeta a tua própria imagem.

Raylson – Isso.

Lauande – É a minha imagem despertando a tua imagem.

Raylson – É. É uma diversidade de mundos que estão te vendo, né? Então eles podem fazer conexão com outras coisas deles pessoais.

Lauande – Exatamente.

Raylson – Né? Vivências pessoais. Mas eu gostei muito do jogo que tu faz com o carro de mão e faz uma representação com o santo de devoção. Bom, é... pude perceber que o personagem Nego Chico faz o papel de um narrador ao falar na terceira pessoa quando se refere a vida do João Miolo, né? Ele surge 4 vezes no espetáculo sendo duas vezes no início e duas vezes no final. Quase que intercalando as vozes do João Miolo. Por que você escolheu um personagem pra fazer o papel de um narrador e não você como ator? Visto que você disse que tem um espetáculo... teu espetáculo ele é épico, né?

Lauande – Isso.

Raylson – Tem esse elemento de narração.

Lauande – Isso. Nesse caso, Ray. É... eu precisava entrar na fábula, né? Entrar na lenda. Entrar no aspecto mitológico e ritualístico do boi. Então o Chico, como ele é o personagem, é... um dos personagens que apresenta essa trama, né? É um dos responsáveis pra que a trama aconteça, né? Porque temos a Catirina... podia ser a Catirina, né?

Raylson – É.

Lauande – Mas, ali eu achei que o Chico tinha... podia cumprir essa função de contador sendo ele um dos responsáveis pelo auto. Pela história. Então, trouxe o Chico pra contar esse elemento. Eu não, em nenhum momento imaginei que poderia estar perpassado por momentos pessoais ou trazer esse ator em estado de neutralidade e dizer: “a, agora vamos ter a cena tal”...

Raylson – Pois é... a quarta parede quebrada, né?

Lauande – É. Não. Não. Não. Nesse processo eu queria, é... inclusive é uma proposta de reforço à quarta parede, né?

Raylson – Sim. Sim. É, eu percebi também.

Lauande – É. De reforço assim, você não tem relação. Você não chama ninguém. Não aciona ninguém de fora.

Raylson – Sim.

Lauande – Então o espetáculo, tu mostra um recorte ali como um filme.

Raylson. É. O que me fez elaborar essa pergunta foi justamente isso. Por que quando a gente entende um espetáculo épico, a gente entende uma... necessariamente ou não necessariamente, né?... mas a maioria dos casos a gente vê a quarta parede sendo quebrada. Mas no teu caso não. Tu quer permanecer com essa quarta parede, mas tu também quer que o elemento, é... narrativo continue na cena. Tu quer manter as duas coisas que até então era tida como contraditória, né? A narrativa ela tá ali pra quebrar a quarta parede. Mas, não. Eu vou manter a quarta parede mas também vou manter a narrativa. Aí tu coloca essa narrativa em um personagem, não é? Pra manter...

Lauande – Exatamente.

Raylson – ... essa... essa sensação.

Lauande – Exatamente. Pra que eu continue em suspensão e tendo a sensação, é... ilusória digamos assim, né?

Raylson – É. Ilusória.

Lauande – Ilusória

Raylson – Lauande, nós vamos para o penúltimo elemento, tá?, é.. penúltimo tópico que são os elementos materiais da representação. Já até citou alguns aí, falando. Não pude deixar de perceber a variedade de objetos em cena como latas de tinta, aro para peneirar areia, né? Colher de pedreiro, pra não citar outros e a forma como você usa esses objetos durante a encenação. Esses objetos possuem posições específicas como o aro pendurado na escada e as latas de tinta no canto inferior esquerdo. Essas posições estão lá antes de tu usar os objetos. É proposital eles estarem no lugar onde estão?

Lauande – É tão proposital que eu tive que desenhar na lona.

Raylson – Sério?

Lauande – A marca deles... a posição da escada...

Raylson – Mas no processo de criação?

Lauande – Am?

Raylson – No processo de criação ou ele... a marcação está lá até agora?

Lauande – Não. Já na hora que a gente começou a ir para os teatros começou a dar problema, porque não... porque eu ensaiava num lugar, eu ensaiava dentro de um aro. Só que é tudo tão preciso. O espetáculo é tudo tão preciso que depois eu precisei desenhar. Por exemplo, a posição da escada... eu acabei não te confirmando isso. Aquele aro... o aro onde toda a cena

acontece, ele representa um pandeirão. Um grande pandeirão. Uma grande arena. Uma grande pandeirão. Então eu tenho um pandeirão dobrado. Eu tenho um pandeirão...

Raylson – Isso está no texto. Tá no...

Lauande – Oi?

Raylson – Isso tá no texto. Na... na... no subtexto, né? Tá na descrição do texto lá.

Lauande – Eu tenho um pandeirão no chão e um pandeirão na terra.

Raylson – Isso.

Lauande – E a lua.

Raylson – É... da lua eu não sabia. Da lua eu não sabia.

Lauande – É. O pandeirão é a lua. É um pandeirão aquilo ali.

Raylson – Sim.

Lauande – O... esqueci agora o que eu ia comentar.

Raylson – Sobre os objetos de cena. Estão...

Lauande – Ah. Não é que tá tudo... tá tudo... é... aí começou a dar problema e a gente chegava no teatro e o lugar não tava se encaixando. Por que eu errei? Por que eu tropecei naquela lata? Por que eu tropecei no carrinho de mão? Aí eu fui ver que eu precisava desenhar. Então a escada ela tem um desenho na lona. Os 4 pesinhos estão lá desenhados. Eu chego no teatro armo a lona... primeira coisa que eu faço, marcar o centro. Onde a vara vai poder puxar o aro. Esse é o ponto principal. Tudo começa ali. Eu marco. A gente prende as roldanas e desce.

Raylson – Sim.

Lauande – Aí bota o aro no chão centralizado. Aí eu puxo a lona, marco ela no chão pra gente não perder... e... e a lona que é pandeirão, que é o meu cenário já está todo marcado. Ela tem os cantinhos das latas de tinta. Quando a lata de tinta muda de lugar, tem outro desenho.

Raylson – Sim.

Lauande – É... pra... pra que eu possa ter a mesma relação espacial sempre.

Raylson – Sim.

Lauande – Porque se não eu tropeço como é todo pequeno.

Raylson – Ah. Bom com a luz da cena... do teatro eu não percebi essas marcações. Devem ser bem sutis, né, essas marcações.

Lauande – É bem sutil. Bem sutil. Só com pincel atômico só no cantinho.

Raylson – Ah, entendi.

Lauande – Só pra eu saber onde ele começa e finaliza.

Raylson – Legal.

Lauande – Então a... a precisão dos elementos tá tudo ligado a isso.

Raylson – Sim.

Lauande – Se eu erro qualquer coisa... tudo é colocado onde deve ser. Se eu erro eu me atrapalho todo. Aí começa dar uma sequência de erros.

Raylson – Bom, seria a próxima pergunta. A posição desses objetos é fundamental para o andamento do espetáculo? Já respondeu. Perfeito. O Cazumba é o primeiro personagem que surge em cena e a sua aparição se dá com o uso de uma máscara de soldador, uma máscara preta de soldador e uma capa de chuva que logo depois retira e pendura na escada. O que te levou a escolher este figurino, este especificamente do Cazumba, com máscara de soldador e qual a relação desses figurinos com a concepção do espetáculo?

Lauande – Beleza. Quando eu... (transmissão trava) a importância do miolo porque o miolo quem... (transmissão trava) tudo isso... (transmissão trava) eu posso ter com mais clareza... (transmissão trava) minha forma de encenação, minha forma de teatro e (transmissão trava), é... um dos elementos é a ressignificação dos objetos.

Raylson – Hum.

Lauande – O momento em que eu defino que o miolo tá vivendo em paralelo esse homem que é touro e passarinho. Esse homem que é brincante e operário e da mesma forma acaba... (transmissão trava) dois mundos. Esse homem é noturno e diurno, né? Que tá entre a festa e a fé. O profano e o sagrado e tal. Quando o cenário entra, eu fico tentando relacionar. Como é que eu consigo conjugar esses dois mundos. Os elementos que trazem o operário e o brincante. Então toda a cenografia, ela transita entre esses dois mundos, operário e brincante, né? E aí eu começo a buscar elementos. Fazer desenhos, várias coisas e tal até quando eu sintetizei a máscara. Achei o... saí procurando, né?

Raylson – Sim.

Lauande – Em processo de montagem eu saí procurando as coisas. No lixão, casa de material de construção, mercados... tudo que possa me despertar imagens.

Raylson – Legal.

Lauande – Aí quando eu olhei a máscara eu disse: “a, essa máscara é só eu bordar”. Essa máscara é bordada, né?

Raylson – Ah é?

Lauande – É. Ela tem bordados de canutilhos.

Raylson – São elementos do Bumba meu boi, né? O figurino do Bumba meu boi.

Lauande – Bumba meu boi.

Raylson – Legal.

Lauande – Aí eu cruzo bem alí. A primeira capa foi feita bordada. A capa de chuva. Só que eu usei ela nos ensaios. Mas quando estava perto das apresentações, eu precisei usar a capa naquela cena de retirar o lixo da rua. Então ali, se eu usasse ela bordada, podia ficar estranho. Então eu preferi limar ela na entrada...

Raylson – Hum.

Lauande - ... não usar ela bordada. Usar ela normal. Uma capa de chuva normal. Você usa depois o mesmo elemento usado de duas vezes, de duas formas.

Raylson – Hum.

Lauande – Então foi muito por isso.

Raylson – Legal. Que bom.

Lauande – Então todos os elementos vem buscando isso, né? A calça cinza. A cor cinza do personagem João Miolo. Personagem central. Ela é cinza por que? Por que eu trago ali uma neutralidade.

Raylson – Sim.

Lauande – Eu trago a cor do cimento pra ele. Ele é um bloco de cimento.

Raylson – Nossa. E a aquelas tiras na calça? Que é feita...

Lauande – As tiras na calça são feitas a partir de como é bordada a calça do rajado do Boi de Maracanã e também na Companhia Barrica. As calças dos vaqueiros são feito com aquelas... dos miolos também são feitas com aquele franzido.

Raylson – Nossa. Que legal.

Lauande – Então eu uso o mesmo franzido do bordado da calça para o personagem. Aí a camisa eu deixei a camiseta neutra mesmo.

Raylson – Sim. Muito legal. Bom, a... o Cazumba primeiro...

Lauande – Ah eu... desculpa, a roupa do Chico. O jaleco do Chico. É um jaleco colorido trabalhando os elementos do cômico do próprio Chico. Nas cores laranja e amarelo que são cores usadas em obra pra dar destaque de segurança pra ter visualidade. Tá ligado ao campo de trabalho, né? Coisas de segurança. Atenção. Chamar a atenção e tal.

Raylson – São os seguranças de segurança de trabalho? (risos)

Lauande – Não é porque... não... são cores, né? São cores...

Raylson – De alerta, né?

Lauande – Por exemplo, o capacete.

Raylson – Entendi. Entendi.

Lauande – Cores de alerta. Cores de alerta.

Raylson – Sinalização. Entendi.

Lauande – Inclusive, cada capacete... cada capacete ele representa uma cor, né? O branco, ele é ou engenheiro ou ele é o cara da elétrica e o corte é diferenciado. O capacete laranja. Laranja ou azul ele é de operário comum. Apenas de proteger a cabeça. Então eles tem códigos também essas cores.

Raylson – Marrom é mestre de obra, né? Se eu não estou enganado.

Lauande – É... eu não me recordo. Aí tem todas essas cores dentro dos elementos.

Raylson – Aí tem o Amô, né? O Amô também tem uma... um figurino branco, capacete branco...

Lauande – Branco bordado. Capacete bordado.

Raylson – Capacete bordado. Legal. É... tem um momento em que o João Miolo coloca o carro de mão, que era um objeto de cena, né, antes ele já era um objeto de cena. Ele coloca o carro de mão nas costas e dança como um miolo do Bumba meu boi. Em outro momento, ele pendura o carro de mão e transforma em um altar pro seu santo de devoção. Por que você optou por dar várias funções, é... de cena para um único objeto? É aquilo que tu já falou, né? Tu dá ressignificado...

Lauande – Isso.

Raylson – ... aos objetos.

Lauande – Isso. O aspecto da teatralidade. Da reinvenção. Da transformação que é uma coisa que me move em espetáculos que eu gosto de ver, né, como o Raylson transforma o universo dele? Né? Como ele me leva pra outro mundo a partir de outros corpos de outras... resignificando os elementos, né?

Raylson – Sim.

Lauande – Então é isso que me interessa. E como o carro, o boi, seria o elemento principal do miolo, aí ele fica com a função de carrinho, de altar e de boi.

Raylson – Entendi. Muito legal o jogo que tu faz. Pra mim ele pareceu realmente ser um boi ali. Nos movimentos. Tem uma cena que João Miolo está indo para o serviço de bicicleta, né, representadas por duas peneiras, uma régua e uma pá de pedreiro. Esses objetos se transformam em uma bicicleta pra ele. Nesse momento João está sentado no topo da escada no estilo cavalete de frente para o foco de luz que sai da coxia do palco.

Coxia do lado esquerdo. Pra quem tá assistindo. É... qual a função dessa iluminação para esta cena?

Lauande – Eu não me recordo... e olha que essa é uma das cenas mais importante do espetáculo, né?

Raylson – Gostei muito dessa cena.

Lauande – É a cena mais emblemático do espetáculo, assim, de fotografia, né?

Raylson – Sim.

Lauande – É... eu não me recordo, Raylson, se eu cheguei a dialogar sobre aspectos conceituais dessa luz com Jarrão ou com Eliomar. Eu não me recordo. Acho que não. Acho que... eu assim, não tinha intenção de trazer a cidade. O trânsito da cidade. Eu não... não sei. Acho que foi mais uma beleza estética mesmo e que eu tenho um plano que ela me iluminasse. Agora tem uma função nela que é fundamental. Se eu não tenho essa luz eu não tenho a fumaça recortando. Porque...

Raylson – A fumaça junto?

Lauande – ...só a fumaça com essa luz que dá esse efeito; que eu tenho uma bicicleta...

Raylson – Sim.

Lauande – ...que ela caminha no espaço.

Raylson – Sim. Sim.

Lauande – Inclusive o Manuel da Tramando Teatro quando ele assistiu, ele disse que se acendesse a lua atrás podia botar o dedinho que era o E.T. (risos).

Raylson – Ah (risos). Muito bom (risos).

Lauande – (risos) A cena da bicicleta indo pra lua.

Raylson – Foi uma sacada boa (risos).

Lauande – É... é... ele viajou e tal (risos).

Raylson – Ele viajou mesmo (risos).

Lauande – Mas... mas a ideia era eu ter esse elemento em suspensão, né?

Raylson – Em suspensão.

Lauande – Esse elemento em suspensão, né? Que a fumaça ali não fosse só a fumaça dos veículos e tal. Mas, que deixasse...

Raylson – Mas por que suspensão, Lauande?

Lauande – Em suspensão na cidade. Que deslocasse esse lugar do trânsito...

Raylson – Ah, tá. Entendi. Que deixasse que ele ocupasse qualquer espaço da cidade de acordo com a imaginação do público.

Lauande – Exatamente. Porque eu não podia ter a roda tocando o chão, né?

Raylson – Sim.

Lauande – Se eu... se eu coloco ele em suspensão, ele consegue transitar. Gerar essa sensação de deslocamento, né?

Raylson – Legal.

Lauande – Porque se eu tiro a luz e tiro a fumaça eu não tenho...

Raylson – Sim.

Lauande – É um ator batendo a perna.

Raylson – É. E por que... eu não sei se foi decisão tua ou se os meninos... ou se o Eliomar junto com o Jarrão que acrescentaram, mas por que essa luz sai da coxia... da... da... da esquerda? Por que não tem o foco na frente? Não sei. Poderia ter várias. Poderia ter um foco a pino. Poderia ter várias opções aí.

Lauande – Entendi. É eu não sei, mas ela sai dos dois lados ao mesmo tempo.

Raylson - Ah, dos dois?

Lauande – É.

Raylson – Ah tá.

Lauande – Ela cruza ele.

Raylson – Legal.

Lauande – Cruza assim (faz gesto cruzando as duas mãos).

Raylson – Bom...

Lauande – Eu acho também que dá a ideia de caminho.

Raylson – Hum.

Lauande – Né? Dessa forma dá uma ideia de caminho assim (faz gesto distanciando as duas mãos no sentido horizontal).

Raylson – Entendi.

Lauande – Aí que tem a ver com isso que eu tô te falando dele tá (faz novamente o gesto anterior) transitando livremente?

Raylson – Hum.

Lauande – Ela dá um corredor. Faz um corredor de luz.

Raylson – Legal. João Miolo... bicicleta... Ainda sobre a iluminação do espetáculo, Lauande. É... você enviou o mapa de luz pra mim, né? Eu pude identificar as posições dos refletores e perceber que tu usa... é... dois tipos de refletores para o espetáculo. Tu usa o Elipsoidal de 1000W de potência e tu usa os refletores Par também de 1000. Bom,

por que você não usa os refletores Planos Convexo que é o PC e os refletores Fresnel que são... a gente tem esses refletores como... a... a... geralmente nas apresentações teatrais como rotineiros, né? Na apresentação. Por que tu não usa ele, é... esses dois refletores? É isso.

Lauande – Olha, aí só o Jarrão poderia te explicar melhor. Mas tem uma coisa do Fresnel...

Raylson – Hum.

Lauande - ...é que a gente... a gente não usa Fresnel no espetáculo. A gente não tem... porque ele tem uma luz mais difusa, né?

Raylson – Sim.

Lauande – A gente precisava, nós usamos muito foco. É tudo muito recortado. Então...

Raylson – Por conta do cenário que é pequeno e delimitado.

Lauande – Por conta do cenário que é pequeno e que, por exemplo, o conjunto de latas, ele é um... eu preciso focar.

Raylson – Entendi.

Lauande – Primeiro, o aro ele é todo focado. Toda a luz, ela vem de todo... ela faz circularidade em volta do aro também pra poder fechar ele...

Raylson – Sim.

Lauande – Né? E não ter muita sobra. Então o Fresnel eu não consigo dar foco com ele, né? Então, por isso o Elipsoidal que tem um outro tipo de brilho e o Par que tem um outro tipo de brilho também e que promove esses recortes ou o caso da bicicleta, é o Par. Sempre o Par que é usado ali. Aí... foco um, foco dois... não me recordo ali que o Jarrão usa agora. Mas é muito nesse sentido. Porque tudo é feito em bolinhas. Tudo é focado.

Raylson – Legal.

Lauande – Talvez se tivesse facas, gobos assim específicos, pudessem fazer um recorte melhor com o outro tipo de refletor também.

Raylson – Entendi.

Lauande – Mas como a gente não tem, às vezes é difícil. Aí foi pensado nesse sentido.

Raylson – É. O Elipsoidal é o mais adequado pra fazer recortes, né? Imagens recortadas. Bom, finalizamos o penúltimo. Vamos para o último tópico que é o texto. Eu percebi que o espetáculo é repleto de vocabulário popular que fazem parte da realidade dos trabalhadores da construção civil e dos brincantes do Bumba meu boi. Bem como assuntos críticos sobre a política, é... e a realidade precária de alguns maranhenses.

Como se deu a construção do texto, Lauande? Tu citastes sobre Igor Nascimento. Quem construiu o texto, você ou o Igor Nascimento?

Lauande – Eu. Fui eu.

Raylson – Ou vocês dois juntos?... Você.

Lauande – Não. Só eu.

Raylson – Só você.

Lauande – É.

Raylson – Então como se deu essa construção, a construção desse texto?

Lauande – Esse texto foi a partir daquilo que eu comentei da pesquisa no momento em que eu comecei a decidir na passagem de 2009 pra 2010 que eu precisava fazer essa montagem. Então eu comecei... primeira coisa, levantamento bibliográfico.

Raylson – Hum.

Lauande – Eu precisava entender o Bumba meu boi. Precisava entender como era a estrutura de uma apresentação de Bumba meu boi. As partes, né? É... aí eu fui investigando os principais personagens. Quais eram os principais personagens? Como que eles poderiam está na trama? Então, vamos lá. Eu tenho o Amo. Eu tenho o Chico. Eu tenho o João Miolo.

Raylson – Sim.

Lauande – Eu tenho o Cazumba. Eu tenho Curandeiro, né? E tenho ainda a Música que ela funciona como um personagem e elemento de transição, né? Como elemento narrativo também. E... esse texto tá dentro dessa estrutura que a gente chama da Dramaturgia do Anônimo que é pegando as partes do Bumba meu boi. Então o Guarnicê, ele vai até a etapa inicial. Cazumba, toda a cena da chuva. O Guarnicê é quando o personagem se apresenta. Aí Lá Vai, o personagem vai para o trabalho, né? E aí a Música vem junto com isso. A etapa, a Música. Lá Vai, ela é toda uma música narrativa do Lá Vai. Como que ele vai para o trabalho. Como ele pega ônibus. As pessoas se contorcem no ônibus. Não sei o quê. Tudo isso a Música tá dizendo. É... Licença, é o momento em quando ele vai pedir para o Amo que ele quer ser cantador, o Amo diz que não. Urrou, é o momento em que ele está sofrendo a agonia. Já pisou no prego. É... tá sofrendo a agonia e tal. E a Despedida é a cena final na capela de São Pedro. Então, a armação dramática tá toda... toda voltada pra isso.

Raylson – Legal.

Lauande – E o Miolo também foi um... foi uma segunda peça... eu que já vinha escrevendo há um tempo pra teatro empresa e tal. Mas escrevia de forma desorganizada e sem ter uma estrutura pré-definida. Eu começava a escrever e a peça ia acontecendo no meio do caminho.

Então... no livro Entre o Chão e o Tablado, eu tenho uma outra... que tem o Miolo e tem uma outra peça também chamado O Natal dos Pequeninos. O Natal dos Pequeninos foi a primeira peça que eu fiz uma sinopse primeiramente. Então na sinopse eu já tinha começo meio e fim. E o Miolo eu fui pesquisando, pesquisando e a primeira coisa que eu fiz foi essa sinopse: “ah é um pedreiro e quer ser cantador e aí ele decide que não vai mais brincar. Por conta disso ele pisa num prego, fura o pé. Adoece. Precisa pedir perdão para os santos pra ele poder não perder a perna. Então essa sinopse foi feita primeiro encaixada dentro dessas partes.

Raylson – Entendi.

Lauande – Guarnicê. Lá Vai. Toada de Cordão. Urrou. Despedida. E aí eu fui trabalhando em cima do recheio.

Raylson – Legal.

Lauande – O que que é dito em cada cena. Como é que ele aciona cada... foi feito assim, como é que o narrador, o narrador me dá agilidade...

Raylson – Sim.

Lauande – ...pra eu não ser tão explicativo pra quem não conhece o auto e tal. Que aí foi outra coisa também, né? Eu não queria fazer uma narrativa do Bumba meu boi. Pra isso já existe o boi. Eu queria narrar essa história.

Raylson – Entendi. E... e esse vocabulário popular, é... tanto de obra, né, construção civil, porque ele está dentro de um cenário de construção civil e tem alguma falas. E dos brincantes. Tu retirou desses ambientes também essas falas?

Lauande – É. No caso da obra eu só fui puxando na minha gavetinha da memória, né?

Raylson – Ah, entendi.

Lauande – Que fui crescendo nesse universo, né?

Raylson – Perfeito.

Lauande – De obra e tal e... enfim. E dos brincantes foi o momento em que fui me aproximando, né?

Raylson – Hum.

Lauande – Fui me aproximando mais. Fui percebendo. Fui vendo. Tentando dar essa leveza, é... que... me parece que funciona, né? Tu acredita que tu tá ouvindo a linguagem dos brincantes. Então era isso que eu queria, assim. Uma linguagem coloquial.

Raylson – Sim, legal.

Lauande – O assunto... o assunto é forte. É denso. É poético e tal, mas dentro de uma linguagem coloquial.

Raylson – Coloquial. E quanto tempo tu levou? Tu disseste de 2009 à 2010?

Lauande – É. Esse processo quando... quando eu comecei mesmo a montagem... a montagem: “vou montar. Não aguento mais esperar”. Eu comecei em dezembro de 2009, eu abri o primeiro caderno, em 2009, é. Abri o caderno: “ah tô começando a montagem. Tô começando a pesquisa. Tarara não sei o quê”, e... estreei em 18 de setembro de 2010.

Raylson – Legal.

Lauande – Então foi aí 9 meses quase 10 meses.

Raylson – Quase 10 meses. Tá. Eu não pude deixar de notar também extensão do texto, né, e a sua... é, realmente, a sua incrível habilidade de atuação ao conseguir memorizar grandes filés sozinho por completo. Um grande exemplo é o Amo, né? Personagem que tem um texto enorme, né? Gente. Como você conseguiu, é... como você pensou em transpor o texto para a cena, é... e como foi o processo de encenar a própria escrita?

Lauande – É... eu faço em separado, como eu comentei anteriormente. Então, independente do que eu venha fazer ou independente do que eu venha... eu... eu trato um texto meu como se fosse um texto teu.

Raylson – Hum.

Lauande – Né? Como se fosse um texto do Igor ou como se fosse um Nelson Rodrigues. Eu vou pegar aquela obra e é como que eu vou me debruçar, debruçar o meu olhar sobre essa obra, né? Então depois que eu escrevo, aí eu recomeço. Também eu faço cortes... eu faço... O Miolo eu montei quase ipsi lidem do jeito que eu escrevi.

Raylson – Nossa.

Lauande – Não teve cortes assim. Não teve...

Raylson – Sim.

Lauande – ...adaptações como teve em Atenas, né? Como teve em Atenas. Mas também é porque demora tanto...

Raylson – É... o espetáculo ele tem...

Lauande – Oi?

Raylson – O espetáculo ele tem uns 55 minutos, né?

Lauande – É. É, exatamente. Aí... eu acho que... não sei, fluiu ali. Eu acreditei no texto.

Raylson – Uhum.

Lauande – Eu mostrei para os meus colegas, né? Teve colegas que disse assim: “ah eu achei esse texto muito político. Muito panfletário.

Raylson – (risos).

Lauande – Muito panfletário, né?

Raylson – Aham.

Lauande – Achou muito panfletário. E aí depois essa pessoa assistiu e desse: “nossa, vi outra coisa. Tu mudou muita coisa?” Eu disse: “não eu só encenei (risos).”

Raylson – (risos).

Lauande – E aí o que que é ne? Depois do texto escrito... Claro eu poderia ter mudado, mas eu não vi necessidade. Eu mudei a forma de eu olhar sobre ele.

Raylson – Entendi.

Lauande – Então, primeira coisa, cenário. Eu pensei: “João Miolo tem uma casa velha”.

Raylson – Aham.

Lauande – Primeiro cenário que eu pensei foi fazer uma casa toda de tampa de fogão. Uma casa de...

Raylson – Uau.

Lauande – ... tampas de fogão. Com ferragem não sei o quê...

Raylson – Gente.

Lauande – ... e tarara. Então eu saio pensando um monte de coisa e depois eu vou filtrando, né?

Raylson – Filtrando.

Lauande – De repente eu não preciso de tudo. Olha só como virou a casa do João.

Raylson – Sim, sim.

Lauande – Com a encenação eu não parti dela assim: “ah, são dois mundos. Dois elementos...”. Não. Eu comecei a treinar as ações físicas e tal. A desenhar imagens... Eu tava no meio do treino. Vinha uma imagem, eu guardava. Depois anotava no caderno. Depois essa imagem se transformava em outra coisa.

Raylson – Sim.

Lauande – Teve o boi... o boi que eu pensei no Miolo eu usei em Atenas. Um boi que era só carcaça. Todo de armação feito de arame e tal.

Raylson – Uhum.

Lauande – Eu fui usar em Atenas. Então... o boi que eu usei no Miolo me interessa muito.

Raylson – Hum.

Lauande – Que é resignificado num carrinho de mão. Sabe?

Raylson – Massa.

Lauande – Então é,... essa... essa conclusão dos dois mundos, isso já foi quase na estreia. Quando deu o startzinho: “cara, tá aqui o espetáculo. Eu não preciso de casa de fogão. Não preciso de palete...”

Raylson – (risos).

Lauande - ...não preciso de não sei o quê. Tá aqui. É peneira...

Raylson – Sim.

Lauande – ...é uma coisa. É uma colher de pedreiro”. Mas demorou, né?

Raylson – E a imaginação do público, né? Que eu vejo muito a imaginação do público trabalhando ali. A minha imaginação trabalhou muito. Tanto no momento desse que ele tá comendo e a casa dele é uma casa que tá caindo aos pedaços. Quando ele vai pra rua fala com o vizinho. Quando ele tá na bicicleta vê um acidente, né? Ele remete o público a ver esse acidente que não existe ali, mas a gente consegue ver com a atuação. Perfeito. Nas vezes que já assisti o espetáculo você nunca fez uso de microfones, Lauande. E mesmo assim... eu assisti duas vezes também, né?... e mesmo assim é possível e compreender as falas de todos os personagens que, é... que a voz, é... todos os personagens ainda que a voz não seja projetada para a plateia. Como foi o caso do delírio do João que ele tá deitado e ele produz a voz para o alto. Ele não produz a voz para a plateia, mas mesmo assim consegue se ouvir o que ele tá falando nos delírios dele. Eu consegui ouvir. É... como se deu o processo de vocalização do texto? Eu não sei se tu já fez apresentação em outros lugares que não esteja... que não estive... que não olhei, se tu fez uso de microfone, mas só responde sim ou não e já passa... já passa pra pergunta. Como se deu o processo de vocalização?

Lauande – É. Nós... nós tivemos algumas apresentações especialmente no Palco Giratório...

Raylson – Hum.

Lauande – ...onde, é... depois nós fomos sentindo a necessidade. Que nós tivemos já muitas apresentações ruins de som.

Raylson – Hum.

Lauande – Ruins assim. A acústica do teatro não funciona... o... Tem muito tea... muita... muita gente. Muito burburinho. A comunicação não funciona. Fica assim... tivemos muitas apresentações comprometidas por isso. Por “n” fatores, né? Então, algumas apresentações do Palco Giratório eram solicitados microfone que podia botar no palco....

Raylson – Ficar assim dois micrones de pedestalzinho no palco ou então alguns micrones de captação ambiente pendurados. Pendurados.

Raylson – Entendi.

Lauande – Esses foram os recursos. Né? Que... desde que não ficassem à mostra tanto na cena. Mas, variou muito essa coisa do... tivemos muito... problema de voz. Dependendo do teatro é um problema ainda. A apresentação de público falou que eu... não entendeu nada porque eu falei muito baixo e tal. Rolou isso já. Agora a vocalização... como pra gente ela é parte do corpo, né?

Raylson – Sim.

Lauande – Primeiro vem as ações físicas... primeira coisa... A cena do Amo, por exemplo. Fui treinar o maracá (movimenta a mão direita com o punho fechado para cima e para baixo várias vezes).

Raylson – Uhum.

Lauande – Treinar o maracá, é... e depois eu fui transformando essa ação do braço para... para... o corpo todo. Pra voz. Pra como ele coloca a voz. Como...

Raylson – Uhum.

Lauande – Esse processo é feito a partir desse treinamento do... do Miolo. É... do... dos passos do boi. Então todos os personagens vão ser feito assim, por exemplo. A cena que o João Miolo tá na obra. Que ele chega embriagado...

Raylson – Hum.

Lauande – ...e que ele... que ele sacode... que é aí que eu digo que pode ter respingado a coisa do ombro lá no ombro.

Raylson – Aham. Entendi.

Lauande – Essa cena do ombro aqui (movimenta os ombros).

Raylson – Entendi.

Lauande – Eu não sabia como fazer essa cena. E eu fiz o movimento assim e eu senti uma coisa que eu nunca tinha sentido na minha vida. Eu fiz o movimento (repete o movimento com os ombros). É... é como se eu acionasse... se eu roçasse o meu esôfago. A minha traqueia.

Raylson – Sim.

Lauande – Aí fazia um som assim: “Ré, ré, ré, ré...”.

Raylson – Nossa.

Lauande – Aí eu fiquei experimentando isso assim uns quarenta minutos (movimenta novamente os ombros). Uns 30 minutos, só pra...

Raylson – Isso no processo de criação, né?

Lauande – ...ouvir esse som. An?

Raylson – No processo de criação.

Lauande – No processo de criação (permanece movimentando os ombros) Aí fazia: “Ré, ré, ré...”. Aí eu fiquei dançando com aquilo. Aí eu... fui vendo que o meu ombro... como ele se deslocava. Como ele fluía. Aí eu comecei a adicionar o texto.

Raylson – Entendi.

Lauande – Ao texto. Aí tem aquela cena onde o miolo chaga bêbado e ele faz assim (balança os ombros novamente): “Me deixa rapá. Me deixa...”

Raylson – Sim.

Lauande – ...me deixa falar”. Então, pra eu fazer aquela cena, eu passei... fiz uma seção de 30 a 40 minutos só mexendo isso aqui (balança os ombros para frente e para trás um de cada vez). Aí isso me despertou uma imagem. Essa imagem me fez eu fazer o recorte do texto: “ah, esse texto cabe nesse corpo”.

Raylson – Sim.

Lauande – Aí... é sempre assim: “ah, esse texto cabe nesse corpo. Vou colar...”

Raylson – Que massa.

Lauande – ...funciona ou não funciona?” É... é assim que é a montagem.

Raylson – Muito legal. Muito bom. Fantástico. Lauande, chegamos a nossa última pergunta. Nas falas de João Miolo, percebe-se algumas palavras coloquiais, né? Como a gente já falou. Palavras populares... no convívio... do convívio popular como as palavras ajudô, né? Ele usa a palavra ajudou. Não ajudou, mas o ajudô com acento circunflexo. O São Padim, é... o São Pedinho. Que faz referência ao São Pedro dentre outras palavras que se mesclam com o texto. Qual o impacto, na tua percepção, na tua percepção como ator, qual o impacto dessas palavras para o texto?

Lauande – Olha... eu acho que aí é uma coisa da... da... da... como é que eu posso dizer?... Que desde o momento inicial, o que a gente quer... é criar uma empatia com a personagem, né?

Raylson – Uhum.

Lauande – Quer que o público crie uma empatia com aquele personagem. Que acompanha pela trajetória. Que acompanhe ele e tal. Então sendo ele um personagem Miolo, é... Tendo uma classe social muito bem definida, né? O lugar que ele se encontra na sociedade, né? Com poucos recursos. Pouca escolaridade. Tu já imagina o universo do miolo nesse lugar, né?

Raylson – Sim.

Lauande – Não que seja necessariamente todos assim, mas há uma grande quantidade de miolos que são analfabetos, semianalfabetos. São alcoólatras. É... é... vivem em condições precárias, né? E... e... e então eu acho... imaginei que a única forma de eu conseguir dialogar com o espectador, é fazendo recurso das mesmas... da mesma forma de comunicação desse público. Desse personagem com... na vida, né? Acionando esse vocabulário dele.

Raylson – Esse vocabulário.

Lauande – Não caberia ali eu fazer um recorte mais... “ah se ele fosse um Amo. Se ele fosse... um... etnomusicólogo na trana...

Raylson – (risos).

Lauande - ...na trama, aí podia fazer sentido, né? Mas pra ele ali...

Raylson – Sim, sim.

Lauande – Pra ele ali, é... foi... decidi fazer isso.

Raylson – Forma de aproximar.

Lauande – Forma de aproximar. E o recurso musical também é... que as vezes as falas parecem meio cantadas, meio...

Raylson – Sim.

Lauande- ...rimadas, né? Eu acho que o maranhense tem muito disso. Na fala de um maranhense tem um certo canto. É o seu sotaque, né?

Raylson – É.

Lauande – Tem uma certa musicalidade também e às vezes a gente... a gente elabora frases que também são meio rimadas.

Raylson – Hum.

Lauande – Isso é comum pra gente. Eu acho que foi... foi meio por aí que eu tentei caminhar.

Raylson – Legal. Lauande eu quero te agradecer pela disponibilidade, né? A gente passou de duas horas de gravação. Duas horas e cinco fora o contratempo que a gente teve. Mas muito obrigado pela disponibilidade em responder essas perguntas. É... te desejo sucesso e que... que venha logo aí essa gravação do filme do espetáculo (risos). É pelo Ancine, né?

Lauande – Pelo Ancine.

Raylson – Perfeito. Aí tu não tem data ainda pra ser lançado?

Lauande – Não. Aí a gente... se a gente conseguir gravar em 2022, aí vai pra 2024.

Raylson – Entendi. Perfeito. Muito obrigado. Gostaria de falar alguma coisa pra finalizar?

Lauande - Não. Beleza, Ray. Muito obrigado. Espero que possa contribuir com as tuas reflexões e...

Raylson – É isso aí (risos).

Lauande – Massa. Vamos... vamos... vamos... é... miolizar...

Raylson – Miolizar.

Lauande – ...na cena maranhense (risos).

Raylson – Acredito que vais gostar da escrita. A escrita tá muito legal. Eu e identifiquei muito com o espetáculo e a gente vai... a gente vai ver o resultado na dissertação (risos).

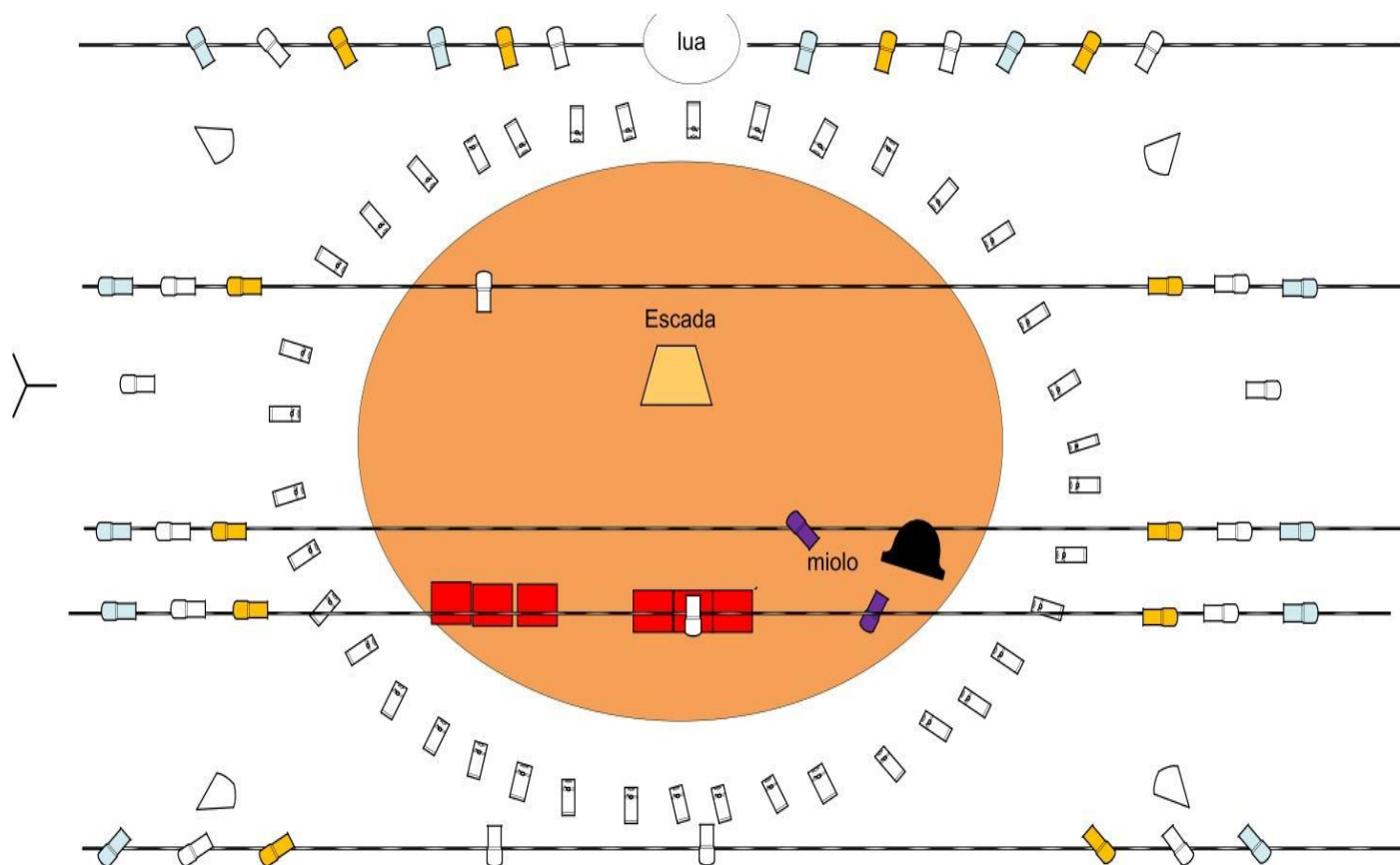
Lauande – Massa.

Raylson – Eu vou finalizar então a nossa gravação, tá bom? Muito obrigado.

Lauande – Beleza. Beleza. Abraço. Tchau, tchau.

Raylson – Abraço (fim da transmissão).

ANEXO B – Mapa de luz do espetáculo





ANEXO C - AUTORIZAÇÃO DE DADOS DA PESQUISA

Ilmo Sr. *César Boaes*

Solicitamos a autorização do uso das informações concedida em entrevista para a realização da pesquisa intitulada ***A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO NA RECEPÇÃO TEATRAL DA CENA CONTEMPORÂNEA EM SÃO LUÍS: o teatro como acontecimento*** a ser realizada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas –PPGAC/ UFMA, pelo aluno *Raylson Silva da Conceição*, sob orientação da Profa. *Dra Tânia Cristina Costa Ribeiro*.

Pedimos a sua autorização para que o seu nome e as informações fornecidas constem na dissertação, bem como futuras publicações em eventos e periódicos científico. Ressaltamos que os dados serão utilizados somente para a realização deste estudo.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração e empenho, agradecemos antecipadamente a atenção, ficando à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais que se fizerem necessários.

São Luís, 3 de agosto de 2021.

Pesquisador Responsável pelo Projeto

Concordamos com a solicitação

Não concordamos com a solicitação

Luis César Boaes Melo



ANEXO D - AUTORIZAÇÃO DE DADOS DA PESQUISA

Ilmo Sr. *Lauande Aires Cutrim*

Solicitamos a autorização do uso das informações concedida em entrevista para a realização da pesquisa intitulada ***A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO NA RECEPÇÃO TEATRAL DA CENA CONTEMPORÂNEA EM SÃO LUÍS: o teatro***

como acontecimento a ser realizada no *Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC/ UFMA*, pelo *aluno Raylson Silva da Conceição*, sob orientação da *Profa. Dra Tânia Cristina Costa Ribeiro*.

Pedimos a sua autorização para que o seu nome e as informações fornecidas constem na dissertação, bem como futuras publicações em eventos e periódicos científico. Ressaltamos que os dados serão utilizados somente para a realização deste estudo.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração e empenho, agradecemos antecipadamente a atenção, ficando à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais que se fizerem necessários.

São Luís, 10 de julho de 2021.

Pesquisador Responsável pelo Projeto

Concordamos com a solicitação

Não concordamos com a solicitação

Lauande Aires Cutrim
CPF 890 475 833-53

ANEXO E – Dramaturgia do espetáculo teatral O Miolo da Estória

O Miolo da Estória

Drama épico em ato único para um ator

PERSONAGENS

JOÃO MIOLO

NÊGO CHICO

CAZUMBA

AMO DO BOI

CURANDEIRO

MÚSICA

Direção, Música, Atuação, Cenografia e Figurino: Lauande Aires

Iluminação: Júlio da Hora e Eliomar Cardoso

Operação de Sonoplastia: Lesly Correia

Cavaquinho: João Victor Sales

Consultoria artística: Antônio Freire, Leonel Alves, César Boaes e Manoel Freitas

Acessoria de imprensa: César Boaes

Assistência de produção: Dênia Correia e Tereza Nascimento

Produção: Santa Ignorância Cia das Artes.

Este espetáculo estreou no Teatro Alcione Nazareth em 18 de setembro de 2010.

Uma circunferência de ferra medindo 4x4 metros onde estão fixados quarenta maracás⁷¹. Dentro, ao centro da cena e sobre um piso que sugere o couro de um pandeirão⁷². Vê-se uma escada de madeira em formato cavalete onde estão pendurados capacetes, enxada, pá, peneiras e um tamborito⁷³. À esquerda, um conjunto de seis latas de tinta e um par de

⁷¹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), o maracá é um “pequeno instrumento de lata (ou aço-inox), cheio de de contas de Santa Maria ou chumbo.” (p. 181).

⁷² Conforme explicado por Lauande Aires (2012), o pandeirão é um “grande pandeiro feito de madeira flexível e coberto por cour de cabra. Tem aproximadamente um metro de diâmetro e 10 cm de altura. Atualmente são utilizados medelos de alumínio ou zinco e cobertos com pele sintética” (p. 181).

⁷³ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), o tamborito ou tamborinho é um “pequeno pandeiro feito de madeira de genipapo e coberto com couro de cutia, batido com as pontas dos dedos. Neste espetáculo utilizamos o modelo de zinco e pele sintética com aproximadamente 15 cm de altura e 20 cm de diâmetro” (p. 181).

botas. À direita, um carro de mão pendurado com uma imagem de São Pedro. Em torno do aro - e organizados de forma circular - seis caixotes de madeira.

Ao terceiro sinal ouve-se o roncar do tambor-onça⁷⁴ e repinçados de pandeiros⁷⁵ variados. Surge o Cazumba⁷⁶. Veste capa de chuva preta e uma máscara de soldador bordada com canutilhos. Sacode um chocalho e movimenta-se como o cazumba do boi⁷⁷ sotaque de baixada⁷⁸, porém, não tem côfo nos quadris. Sai de trás da escada e circula por fora dos caixotes como que apresentando e ritualizando os objetos cênicos. Ao completar a volta, para e sobe até o penúltimo dos sete degraus da escada. Retira a máscara de soldador e pára o chocalho. Põe um capacete laranja. É o Nêgo Chico⁷⁹.

NÊGO CHICO

Com alegria saúdo

Essa querida assistência

(Desce da escada e vai retirando a capa de chuva.

Vemos uma calça cinza e uma jaqueta colorida sobre uma camiseta cinza)

Sei que às vezes eu me iludo

É que ainda tenho crença

De ver o povo chegando

Celulares desligando

Para não ter “interferência”

Esperamos de quem chega

Simple colaboração

Um dedinho de entrega

Um quarto de educação

Mas, isso eu tenho certeza

⁷⁴ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), o tambor-onça é uma “forma rudimentar de cuíta. Som onomatopaico do urro do boi.” (p. 181).

⁷⁵ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), o pandeiro é o “mesmo que pandeirão.” (p. 181).

⁷⁶ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), o cazumba ou cazumbá é um “personagem cuja função era distrair os assistentes antes do auto. Está ligado ao misticismo, que rejuvenesce as forças espirituais da brincadeira. Veste bata pintada e/ou bordada de cores berrantes, com grande côfo nos quadris, dando-lhes movimentos grotescos.” (p. 181).

⁷⁷ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), boi é o “mais importante personagem do auto. Armação, à imagem de um boi, recoberta de veludo e bordado com miçangas, canutilhos, paetê, etc. Chama-se, também, o conjunto, a brincadeira, a festa em si.” (p. 181).

⁷⁸ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), baixada é um “estilo de Bumba-Meu-Boi relativo aos bois precedentes da baixada maranhense.” (p. 182).

⁷⁹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Nêgo Chico é “outro nome de Pai francisco.” (p. 182).

Terei a delicadeza
De Vossa compreensão.
(Pega uma colher de pedreiro).
Pois, bem, já dei o recado
Exigido pelo autor
Um tanto desnecessário
Pois todo mundo “ajudô”
E deram uma mãozinha
E uma desligadinha
No tal do perturbador.
O auto que se anuncia
E exige tanta atenção
É de alguém em agonia
Com a sua devoção
Metendo as mãos pelos “pé”
Um homem de muita fé
Que reza com o pé no chão.

No centro de nossa estória
Teremos João Miolo⁸⁰
João como tantos outros
Que sonha em comer do bolo
Que sonha em mudar de vida
Pelo suor e cantiga
Sair debaixo do couro.

Sair debaixo do couro
Pelo desejo da língua
Desejo que eu paguei caro
Por agradar Catirina⁸¹
E do qual não me arrependo

⁸⁰ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Miolo é um “baiante que brinca sob a armação do boi. É responsável por dar vida ao animal.” (p. 182).

⁸¹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Catirina é a “mulher do Pai Francisco (ou Nêgo Chico).” (p. 182).

Pois no fundo o nosso intento
Era reduzir a míngua.

Mas deixa eu me recolher
Que já “quentaro” os pandeiro
Vocês vieram pra ver
Foi João um brasileiro
Guarnice, João,
Guarnece no teu terreiro!

(Apito. Música. Luz cai em resistência até ficar em penúmbra. Chico retira o capacete e a jaqueta. Agora é João Miolo)

“GUARNICÊ”⁸² (Sotaque⁸³ de zabumba⁸⁴)

Enquanto todo mundo se separa
Cada qual pega uma tábua
Para se salvar no mar

Enquanto não aparece sentido
Um cabelo ou um motivo
Para se afirmar

Eu venho em redor dessa foqueira
Fazer minha brincadeira
E assim guarnece
A minha prece
Num olhar.

(Ao final da música João Miolo aproxima-se)

JOÃO MIOLO - Êta que o céu tá vermelhinho!

⁸² Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Guanicê significa “reunir, preparar, arrumar o conjunto. Toada cantada no instante de arrumar o cordão para deslocar-se ou para apresentar-se.” (p. 182).

⁸³ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Sotaque é um “ritmo. Estilo de Bumba-Meu-Boi maranhense.” (p. 182).

⁸⁴ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Sotaque de Zabumba é um “estilo de Bumba-Meu-Boi fortemente marcado pelo instrumento que lhe empresta o nome.” (p. 182).

(Vai caminhando por fora do aro e reclamando do que encontra. Olha, pára e resmunga. Ao completar a volta, entra por entre a escada. Aproxima-se do altar/carro de mão, benze-se. O altar está sem vela. Vai até a escada onde está uma marmitta - representada por um tamborito - e uma colher de pedreiro. Cai chuva forte. Aproxima-se das seis latas agrupadas em formato de cama. Senta-se e começa a comer. À medida que a chuva aumenta seu semblante vai ficando mais tenso e angustiado).

Porra! É nessas horas é que faz falta uma costela! Que ensaio fraco de merda, siô. Esse povo de hoje não pode sentir um respingo que á tudo se escondem, como se fossem tudo feito de açúcar! Justo hoje que eu tava todo animado, que ia assim, chegando com meu boizinho redeando, rodeando e depois perguntando por baixo da barra⁸⁵: e aí Catirina, tá a fim de provar da língua hoje? *(Levanta-se e põe a marmitta no lugar)*. Sempre dá certo. Às vezes demora, mas sempre dá certo. A que deu mais certo mesmo foi com a primeira... Mas, agora já foi... Já foi e não adianta mais se lamentar. Às vezes me pego assim, lembrando dela, me mutucando⁸⁶ por causa do fanatismo do boi: *(Imita)*. “João, tu te sai disso. João, isso não dá futuro. Tua acha que isso é vida, João, passar as noites tudinho na vadiagem?” E eu dizia: Rosa, tu não entende... Pode não dá futuro, mas dá presente! Tu devia era me acompanhar! *(Pega o par de botas que está ao lado da cama e começa a dançar)*. Botava esses pequenos nas costas e lá ia nós, tudo, reunido e feliz. Eu ia brincando debaixo do boi, os pequenos batendo as matracas⁸⁷ e tu de vaqueiro⁸⁸ me campeando, me campeando, me passando a garrafa, de vez em quando, para esquentar meu coração. *(Pausa. Põe as botas no lugar)*. Mas, agora já foi. Já passou. E hoje eu tenho quase certeza de que ela tava certa mesma. A maior prova é que hoje eu tô aqui, cada dia mais velho, mais só, mais liso, sem Rosa, sem filhos, e ainda, sem conseguir cantar no boi. Eu vejo gente que entrou na brincadeira outro dia e que já tá como cabeceira⁸⁹. *(Imita)*. “Não porque fulano cantava não sei por onde e nós temos que botar nossa brincadeira pra cima. Se nós num se apresentar mais, aí não vai ter como receber o dinheiro pra manter a brincadeira e porque vira, porque torna...” Na verdade, na verdade, o

⁸⁵ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Barra é um “saiote que, preso às bordas da armação do boi, cai quase até o chão, cobrindo as pernas do miolo.” (p. 182).

⁸⁶ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Mutucas é são “mulheres que acompanham o boi. Guardam as bebidas, os couros, ajeitam as roupas etc. Neste espetáculo ‘mutucando’ tem sentido de chateando.” (p. 182).

⁸⁷ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Matraca é uma “pequena peça de madeira utilizada aos pares e tocada uma contra a outra.” (p. 182).

⁸⁸ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Vaqueiro é o “mesmo que Rajado. Compõem o grosso do cordão e caracterizam-se por chapéu de fitas.” (p. 182).

⁸⁹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Cabeceira é o “líder do grupo, no sentido de cabeça da brincadeira.” (p. 182).

que eu tenho visto por debaixo da capoeira⁹⁰, é que tem muita gente botando o boi, mas que não tá de brincadeira.

(A chuva engrossa. Raios. João assusta-se). Oh, meu “São Pedinho”! Eu sei que nós estamos mesmo no seu tempo, mas será que não dava pro Senhor vir mais de mansinho? Olhe bem pra casa desse seu devoto e veja que ela não tá em condição de pegar susto. Agente já tinha até combinado de que esse ano o Senhor ia me mandar uns serviços melhorzinhos que era pra eu começar a deixar ela mais fortinha, que pra quando o Senhor viesse eu não ficasse assim tão aperreado sem poder dormir. *(Raios. Chuva engrossa. João entra no vão da escada e olha pela janela).* Puta merda! *(Desespero, veste a capa de chuva, pega uma enxada e vai para a rua).* Olha aí, olha aí! Esses bandos de miseráveis não sabem botar o lixo deles em outro lugar e aí a taca sobra pro rabo dos outros. *(Começa a reunir todos os caixotes em uma das laterais).* Todo ano é a mesma coisa isso aqui. Todo ano tem! Todo ano! Depois quando a gente dá uma de doido e sai cavando as valas no meio da rua e queimando pneu, eles tratam a gente como bandido e botam a polícia no meio.

(Fala com um vizinho). Eh quiô! Tá entrando água na tua casa também? Agora que era pra aparecer um miserável desses pedindo voto debaixo da chuva. Os bichos são tão nojentos, são tão nojentos, que até a eleição eles marcam lá pro finalzinho do verão, que aí eles podem andar em qualquer canto e apertando a mão. E quede os povos das reportagens? Devem de tá tudo dormindo no ar-condicionado e amanhã, quando chegarem, vão querer saber tim-tim por tim-tim como as casas caíram.

(Volta pra casa, retira a capa e põe a enxada no lugar. Olha novamente pela janela. Pega um isqueiro e reza ao pé do altar). Oh meu Pai, segure com tuas mãos a minha casa, não deixe que ela venha a fraquejar. Eu prometo me esforçar cada vez mais pra que ela possa crescer e ficar forte igualzinho aos prédios que eu tô acostumado a levantar e que até hoje nenhum deles caiu. Não esquece o nosso trato, meu santo. Esses dias eu não tenho botado luz no teu altar porque o dinheiro tá curto, mas não me esqueci do Senhor não. Não te esquece de mim meu Pai. *(Luz cai em resistência. Chuva diminui gradualmente enquanto o ator veste as roupas do Nêgo Chico).*

NÊGO CHICO

E como se não bastasse

O dia inteiro puxado

⁹⁰ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Capoeira, “também chamada de Gamela, é a parte de madeira do boi. A armação.” (p. 182).

Batendo massa e agachado
Sentindo o joelho inchado
Paliando, paliando
E até de vez em quando
Parado com dor nos “quartos”
O ensaio já citado era pouco diferente.

Cedo João chegava
Brincava com toda gente
Brincava que derretia
Chega o suor escorria
Por todo o corpo fervente
João de dia “o pedreiro”
João de noite “o servente”

A graça como baiava⁹¹
Até que nos enganava
De que estava descontente
Debaixo daquela barra
Bem que João pensava
Em coisa bem diferente.

E por fim indo pra casa
Pensando num aconchego
O que lhe aguardava
Era ansiedade e medo.

E agora ali deitado
Com o que será que ele sonha?
Com Rosa, hoje fugida,
Levando os filhos nas costas?
Com tinta, massa corrida,

⁹¹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Baiar é dançar.

Cimento e um par de botas?

Talvez sonhe com o dia
Em que seja um cantador
Respeitado nos terreiros
Com apito e maracá

Talvez sonhe com a cachaça
Que embora trouxesse graça
Fosse obrigado a parar

Talvez sonhe com o dia
Que por sua cantoria
Construa casa tão firme
Que não venha fraquejar. (Sobe a escada e olha em direção às latas de tinta).

Ah, João!

Talvez não sonhe é com nada
De tão cansado que está!
Pois então, se não for pra sonhar
É bem melhor nem dormir
Trate de levantar
E vamos nos reunir
O dia já está nascendo
E o sol já vem guarneçando
É hora de produzir
Lá vai Zé, lá vai Ribinha
Lá vai Janoca e Ritinha
Tudo mundo se levanta!
Lá vai pro almoço e pra janta!
Lá vai que o galo já canta!...

(Luz cai em resistência. Apito. Enquanto a música é excutada, o ator retira as vestes do Nêgo Chico e põe, junto com a capa de chuva, numa bolsa que está atrás das latas. Retira duas peneiras de areia e as coloca na escada formando sua bicicleta. João Miolo calça suas botas para ir ao trabalho).

“*LÁ VAI*”⁹² (*Sotaque de baixada*)

Lá vai, ô, lá vai, ô
Lá vai meu batalhão⁹³ (*Bis*)

Saindo quando amanhece
Levando fé e esperança
Voltando quando anoitece
Pão com café p’ras crianças

Passa um e passam dois
Vai passando uma manada
Outros cem passam depois
Com um feixe e uma carrada.

Vendedores, vigilantes
Cozinheiros, diarista
Professores e feirantes
Dando uma de artista
Pois, no ônibus lotado
Só entra contorcionista. (*Música fica apenas instrumental*).

JOÃO MIOLO (*Fala com burrinha*⁹⁴, sua bicicleta).

⁹² Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Lá Vai é uma “toada anterior à Licença e posterior ao Guarnicê, avisando, ao dono da casa onde o boi vai brincar, da sua chegada.” (p. 183)

⁹³ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Batalhão é o “mesmo que tropeada. O total de participantes de um conjunto.” (p. 183).

⁹⁴ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Burrinha é um “personagem que cerca o boi e mantém o círculo da apresentação. É feito com uma pequena armação de buriti e cipó, coberta de chita, imitando grotescamente um burro.” (p. 183).

Olha, Burrinha, hoje tu não vai ter do que reclamar. Vê se tu não me apronta uma daquelas de outro dia. Te apertei todinha, a corrente chega tá brilhando. Mas, fica esperta! Tu presta atenção nos buracos que eu te defendo dos carros. E pode ficar sossegada que eu não vou mais trazer peão no teu quadro não. Tu tem razão de não aguentar. Esses “peão” tem dinheiro pra gastar com festa e não tem condição de comprar uma bicicleta? Chega de ser besta, pois, é como mamãe me dizia: quem acha burrinha não compra cavalo! E vamos logo que é pra pegar pouco trânsito.

(Dirige-se ao altar, benze-se e retira o suporte com imagem de São Pedro. Tira o carro de mão do gancho e o coloca no chão. Pega a bolsa e põe nas costas. Sai da casa e pega uma pá que será o seu guidão. Sobe a escada, senta-se no último degrau e começa a pedalar. Volta a música).

E quem não quer ser artista
Vai dando uma de atleta
Enfrenta os riscos da pista
Montado na bicicleta

Essa é uma economia
Que traz mais agilidade
Presente nas rodovias
E ruas dessa cidade
Para comprar o bandeco
Economia e “passage” *(Bis)*.

Vai desviando da morte
Sempre com uma certeza
Sabendo a hora que sai
Nunca sabendo se chega *(Bis)*.

(João pedala em direção ao trabalho. Sons de trânsito agitado, veículos, buzinas etc.)

JOÃO MIOLO

Olha aí! Nem bem começou o dia e o povo já tá desesperado, correndo, agitado, e buzina e buzina como se dissessem “sai da frente que eu tô passando, sai da frente que eu tô passando”. Mas ora, se o cabra sabe que ele tem que chegar determinado horário num lugar, por que ele não sai de casa mais cedo, com mais calma? Aí ficam aperreando, parecendo inté com o boi de matraca “eu te piso, eu te piso, eu te piso”. *(Para algum suposto motorista)*. Mas, como é que eu vou ficar encostadinho do meio fio se na beira da pista tá só a buraqueira? *(Volta)* Aí eles ficam doidos dizendo que agente não sabe andar na rua. Mas, se eles são tão bons, tão bons como eles falam, por que é que vivem se desgraçando uns com os outros? Pra mim é só cavalice, só pra se mostrar, “pi-pit, pi-pit, ó o carro que eu compre com o dinheiro que eu não jantei”! Quem nunca comeu merda. Quando come fica assim... *(Desequilibra-se na escada como quem bate em um buraco)*. Olha os buracos Burrinha! Olha os buracos! *(Pausa)*. Mas, também a cidade parece que é feita só pros carros. As ruas são pros carros, os terrenos vazios são pros carros, as casas quando são construídas já tem que deixar um lugarzinho p’rum carro. É como se fosse um filho querido que ainda nem nasceu, mas que já todo cheio de mimo. Aí quando o filho chega fica assim o dia todinho na rua igual filho... *(Um carro passa e joga-lhe lama. João esbraveja)*. Filho da puta! Me joga lama agora que eu ainda hei de te jogar sete pazadas de terra no peito amanhã, filho de corno! *(Pára para se limpar)*. Se essas porcarias desses ônibus funcionassem que prestasse, talvez não existisse tanto carro desse jeito, e talvez eu tivesse vontade de vir num deles. Mas, do jeito que é não! Chega de humilhação todo dia! É um pisa-pisa, um empurra-empurra, um peida-peida da porra. Isso sem falar na espera! Essa cansa mais do que um dia de serviço. Por isso que eu prefiro Burrinha, que não me dá trabalho e ainda economizo. *(Pára. Assusta-se. Vê um acidente)*. Espera aí burrinha, espera aí, olha, olha alí! Cedinho, meu pai.

(Black-out. Continuam os barulhos de trânsito. Ator desce da escada, desfaz-se da pá, da bolsa e pega o carro de mão que está no chão. Sons cessam. João Miolo está na obra com outros operários. Executa tarefas com os objetos de cena).

É como eu sempre digo pra vocês: nessa vida a gente não vale é nada mesmo. Não vê o cara bem aí do lado da gente, vindo pro serviço e, de repente: pum! *(Bate violentamente com o carrinho no chão)*. Podia ser qualquer um de nós, tanto na vinda como na volta. Aí sobe aquela *muvuca*⁹⁵ pra cima do cara, parecendo um bando de urubu, nem se preocupam em saber a placa do carro que fugiu, querem ver é o corpo, o sangue, sentir o cheiro. É como se

⁹⁵ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Muvuca neste espetáculo é o mesmo que amontoado de gente.

fosse muito normal. Eu? Eu fui pra cima do cara também, mas, é porque agente se sente. E se fosse um conhecido, um parente? E se ainda desse tempo de ajudar? Mas, não dava mais tempo não. Ele? Devia ter assim uns 58, 60 anos. Barbudo, careca, e a cabeça tava parecendo uma bola. Sabe uma bola quando cai pro quintal do vizinho que ele joga de volta em duas bandas segurada só por um courinho?...

É por isso, essa crianças, que vocês que tão novo ainda, tem que se rebolar pra não se conformar com isso aqui não. Vocês ainda tem chance, podem estudar, trabalhar numa loja, numa fábrica. Tem que aproveitar enquanto tem uns que ainda moram com os pais e não tem nenhuma boca esperando leite em casa. Ou vocês passam pra outra ponta do negócio, pro lado de cá, de quem pensa, de quem compra, de quem mora, tem coragem, ou vão se acabar como eu, batendo massa e sentando tijolo. Ou pior, como o velhinho da cabeça talhada em duas bandas. Agora vocês, seus bando de porra, querem é ficar furando serviço por causa de festa, não tem compromisso, chegam bêbado, atrasado, não compram uma bicicleta! Não vê Netinho aí... O dinheiro dele é só pra aquela *mulher de cacho*⁹⁶ que arrumou no carnaval. Diz que ele é tratado só na papinha. (*Desvira as seis latas que estão com as aberturas para baixo e as coloca de pé, em duas fileiras*).

Vambora, vambora! Paliando, paliando, pra matar essa onça cedo. (*Para um dos capacetes da escada*). Tu acha que eu tô falando demais, né? Tô falando, mas tô trabalhando, agora tu que não tá nem falando, nem trabalhando, cuida logo de vir bater esse traço aqui pra ver se tu aprende. Agora vê se tu faz massa mole igual o minguauzinho que tu faz pra tua mulher de cacho! Tu vai ficar soprando o dia todinho até lá ela ficar seca. (*Arruma os caixotes de madeira sobre as latas como se construísse uma parede de tijolos*). Pois é, vocês só querem é saber de festa, vocês parecem que são é empregado, esquecem que tão fazendo bico. É... Aqui é assim mesmo, o nome já tá dizendo, não tem horário. É trabalhar até o “bicho” fazer bico. Se vocês ainda gostassem da bioada⁹⁷. Aí talvez vocês tivessem uma chance de subir na vida. (*Pausa*). O quê? Não tem nada a ver isso aí! Não tem nada a ver! Eu sou é o miolo do boi mesmo! Eu sei que eu não apareço, mas quem que é a graça do boi? Se eu não aparecer por lá, como é que o povo vai curtir a brincadeira? É porque vocês não acompanham, não sabem a festa que eu faço nesses terreiros. Quando eu vou chegando, é tanto foguete, é tanta mulher alta, loura, dos olhos azuis, tudo tirando retrato comigo, passando a mão no meu boizinho, dizendo que eu danço tão bonito que parece que tô é voando. E eu só comigo por debaixo da barra: tu ainda não viu nada minha branca. Se eu te pego de jeito tu me leva é

⁹⁶ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Mulher de cacho neste espetáculo é o mesmo que Travesti.

⁹⁷ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Boiada é a festa do boi.

voando pra fora do Maranhão! E tem outra coisa seus bestas, de vez em quando eu também dou minhas cacetadas, mostrando minhas toadas, cantando com os cabeceiras enquanto o cordão não tá formado, no ônibus... É assim mesmo, agente vai crescendo, crescendo, subindo, subindo igual esse prédio, e um dia vocês vão me ver é balançando maracá. Pode acreditar, eu posso até não ter estudado pra ser doutor, mas, eu ainda vou cantar no boi e vocês vão tá tudo atrás de mim nas bicicletas igual umas loucas, pra me ouvir e me aplaudir...

Ah, eu sou é João sem miolo é? (*Muda o tom*). Pois então não sonha não meu filho... Não sonha pra tu ver se tu sai disso daqui... (*Luz cai em resistência. Apito e toada. Ator põe os caixotes de madeira dentro das latas e com elas transforma a parede em uma poltrona. Veste uma jaqueta branca, bordada, semelhante um mestre de obras. Usa óculos e capacete branco de operário bordado com conutilhos. É o Amo*⁹⁸. Ao final da música está sentado na poltrona, na qual permanecerá por toda a ação).

“LICENÇA”⁹⁹ (*Sotaque de matraca*¹⁰⁰)

Licença que eu quero passar (2X)
 Vou entrar nesse terreiro,
 Deixar de contentar
 Deixar de ser prisioneiro, eu vou voar
 Vou brincar todo enfeitado
 Com o chapéu todo bordado
 E balançando o maracá. (2X)

AMO

Mas, não pode ser assim não, João. Não é assim que as coisas funcionam por aqui. Aqui na brincadeira cada um tem sua importância, sua função. Todo mundo tem seu valor. Já tem vinte e cinco anos que eu botei esse boi com minha família. Aos poucos a família foi crescendo, mais gente foi se chegando, alguns foram morrendo, outros foram nascendo. Já tem quase vinte anos que tu tá com a gente aqui. Teu nome corre por toda essa beirada. Por aqui não tem miolo que faça um boi brilhar mais do que tu. Quantas e quantas vezes o povo

⁹⁸ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Amo é o “chefe do conjunto. O principal cantador. Na representação é o chefe da fazenda. Geralmente é vivido pelo dono da brincadeira.” (p. 183).

⁹⁹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Licença é uma “toada cantada no local da apresentação pedindo permissão para trazer o boi.” (p. 183).

¹⁰⁰ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Sotaque de Matraca é um “estilo de Bumba-Meu-Boi da ilha. Caracteriza-se pelo uso das matracas.” (p. 183).

não já veio de longe ficar te sondando, pra saber se tu queria trocar de terreiro e tu nunca aceitou? Sempre fiel. Sempre fiel a nossa promessa. E de onde tu me vem com essa agora, João? Você é nosso! É nosso companheiro, nosso irmão. Tu que é nosso miolo, João. Eu sei que a gente pode até não estar te “agradando”¹⁰¹ do jeito que tu merece, mas tu, mais do que ninguém, sabe que nós não temos condição. Ano passado, por pouco a gente não bota a cara na rua. Quase que ia ser a primeira morte do nosso boi, antes mesmo que ele tivesse sido batizado. Se não fosse o “home” lá, vir nos ajudar, nos dá a mão, nos socorrer por amizade e por reconhecer o valor que tem a nossa brincadeira, não ia dá pra gente ter se arrumado e saído. E foi lindo, João! E esse ano vai ser melhor, e ano que vem, melhor ainda. Vamos tá aqui mais uma vez porque essa festa é nossa, é da nossa família, é dos nossos amigos, de quem nos ajuda, dos nossos brincantes¹⁰² e, principalmente, de nosso senhor São João. Eu sei que teu pedido não é por dinheiro, João, mas escuta: cada um de nós tem um dom. A minha função aqui é arrumar a brincadeira para que cada um possa fazer por ela o que tiver de melhor. Agora me diz o quê que ia ser de nosso boi se não fosse os bordados de dona menina, as caretas de fulano, as molecagens de beltrano... E se não fosse cicrano que faz as capoeiras mais leves pra facilitar o trabalho de vocês? Cada um de nós tem um dom, João. O teu é com os pés, esse que é teu encanto. Aqui á tem gente até demais no canto. Cada ano dá mais briga pra se escolher as toadas. A gente faz de tudo pra agradar todo mundo e ainda sai gente zangada. Mas, eu entendo e tu também tem que entender... O nosso boi tá crescendo e nós não podemos correr risco. Tu tem o teu valor, eu tenho o meu e aqui cada um tem o seu. Tu sabe que pra São João, todo mundo é igual dentro do seu cada qual. Aqui é desse jeito e tu, mais do que ninguém, sabe que em serviço agente não pode perder as rédeas. Nós precisamos de ti aqui, mas, tu é que decide. Se eu fosse tu eu não vinha com invenção uma hora dessas. *(Pausa)*. Engraçado... Quando tu bebia tu nunca veio com uma conversa dessas. Brincava, saia, passava dias com a turma, largava serviço, ganhava cachaça, num reclamava de nada. *(Sorri)*. Acho que tu tá precisando é voltar a beber pra brincar e deixar de ficar sisudo. Brincar até cair, do jeitinho que tu fazia antes... Brincava, caia, mas não largava o boi. E agora bonzinho tu tá querendo abandonar o santo! Tu tá querendo fugir do teu caminho? Do teu destino João? Sei que deve de ter muita gente botando coisa na tua cabeça, mas não vai atrás disso não. Não deixa teu oho crescer. *(Bravo)*. E eu não aceito essa de tu dizer que tá sendo o servente do meu boi, por que aqui todo mundo é igual, mas tem função que é diferente. E tem

¹⁰¹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Agrado é o “pagamento pela apresentação, ou individualmente para algum baiante.” (p. 183).

¹⁰² Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Brincante é “todo e qualquer participante do conjunto.” (p. 183).

outra: eu não sou teu mestre de obra ou teu engenheiro não. Aqui a gente não assina certa, a gente brinca. O máximo que se pode fazer de vez em quando são uns agradados. Nós tudo aqui tem um trabalho difícil. Aqui todo mundo também é trabalhador, tem seus compromissos, suas contas, seus sonhos. Quem tá de fora às vezes não faz ideia do quanto que nos custa pra manter uma festa dessas todo ano. Quantas pessoas nós temos que falar? Quantas horas nós temos que esperar? Quantos compromissos nós temos que assumir... Cada um tem que se virar e revirar pra dar conta das suas coisas. *(Pausa)*. Escuta, oão, cada um tem sua sorte e eu sei que um dia Deus vai te ajudar na tua. Olha... esse ano mesmo aquele moço diz que vai dar uma ajuda melhor pro boi, pras pessoas mais chegadas. Mas, pra isso nós vamos ter que tá com ele lá na hora da decisão, na hora do voto, e não podemos dá pra trás. Se a gente ainda quiser participar das coisas a gente precisa confiar em alguém. Nós sempre confiamos em ti João, confia na gente também! Nós vamos tá sempre aqui te esperando de braços abertos, mas pra tu brincar com a gente do jeito que tu sempre brincou... *(João sai e o Amo levanta-se em sua direção)*. João, João...

(Ator dirige-se à escada e desfaz-se dos objetos. Guarda a jaqueta na bolsa e pega a pá. É o João Miolo. Cantarola embriagado na obra enquanto palia).

JOÃO MIOLO

Eles não querem me ouvir
 Eles querem me calar
 Miolo bom é miolo oco
 Vou sair desse sufoco
 E não vou mais brincar

É verdade mesmo, essas crianças, vocês “tavam” com a razão. Eu sou é uma besta mesmo! Eu sou é um João sem miolo, como vocês dizem. Agente não vale é nada mesmo, não importa o que agente faça. *(Para um suposto operário)*. Me deixa em paz, me deixa falar! Já ouvi muito no calado, já me encheram muito o saco! Ah, e tu acha que eu tô com medo de perder isso aqui, é? O que é que eu tenho aqui? Eu não tenho nada, rapaz, isso aqui é bico. Entendeu vaqueiro?... Isso aqui é bico! Cadê teu amo rapaz? Hein? Cadê ele? *(Canta)*.

Rapaz¹⁰³, rapaz,
Seja muito mais que capataz.

Tu quer ser é contrário¹⁰⁴, é? te lembra que tu é igualzinho a mim. Aqui nós é que resolve. Tu pensa que o amo sabe tudo porque ele estudou? Mas, ele não se melou, não se lambuzou, não sabe bater um prumo. Assim é muito fácil ser doutor. Chega aqui e diz “faz assim e faz assado” e eu tenho que me conformar porque eu não tenho dom. *(Pausa)*. Ontem me disseram que eu não tenho dom. Que eu não tenho cabeça e cantador bom tem que ter cabeça e gogó. Quer dizer que sentir não é dom? Que meu serviço não presta, minhas toadas não presta, minha cabeça não presta... Mas, na hora de votar, de apertar o dedão nos “home”, pra ajudar o boi dele, eu penso e a cabeça funciona? Pois, se minha cabeça num funciona, “os pé” também vão para de funcionar porque é a cabeça que comanda “os pé”. *(Retira as botas dos pés)*. Eu não queria deixar de dançar o boi, eu não queria não, eu só queria ter espaço. Sair debaixo da capoeira, respirar e cantar. Se eu não tiver voz no meu próprio grupo, com meus próprios amigos onde é que eu vou ter? Aqui no serviço? Eu vou ter voz pra porfiar com os “dortor”? Olha aqui criança... *(Pega o carro de mão e começa a dançar como miolo de boi. A sonoplastia é tensa e executada com efeitos de tambor onça)*. Se vocês nunca me viram, vem ver onde eu sou doutor. Doutor de pé no chão. Olha aqui, ó, hurum, ó. *(Demonstra)*. Era assim que eu era. Era assim que eu fazia. Quase vinte anos dançando debaixo do mesmo boi, no mesmo terreiro. Mais tempo até do que o tempo que eu trabalho nesses canteiros, sendo pedreiro, vindo lá de dentro dos matos. E sabe o que foi que eu ganhei: um “tico”. Um “te conforma”! Te conforma João! Pois, agora escutem o que eu vou dizer pra vocês: esse ano eles podem chamar outro miolo, porque eu não brinco mais. A partir de agora eu não quero mais que ninguém me chame de João Miolo. Me chame só de João ou então não me chame mais de nada, porque eu não sou nada mesmo!... Não sou nada, mas não brinco...

Não brinco! Olha só o que eles perderam...

Não brinco! Nem que venham de joelho

Não brinco! Só me querem satisfeito?

Não brinco! Vão ficar no desespero!

¹⁰³ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Rapaz é o “empregado do Amo, intermediário entre este e o Chico.” (p. 183).

¹⁰⁴ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Contrário é “qualquer brincante pertencente a outro boi. Adversário.” (p. 183).

(Fala com o carro de mão). Meu boi, meu boizinho, eu te quero muito, mas eu te quero por brincadeira e não por humilhação. Eu te quero como andor e não como cruz! Eu te quero feliz e brincando, mas eu quero ter voz. Sem voz eu não brinco mais. Não brinco, não brinco... (João dança freneticamente com o carro de mão. Pisa em um prego. Dor e desespero. Black-out).

(Ator põe capacete de cor laranja. É o Nêgo Chico. Enquanto fala reposiciona o carro de mão como altar e as latas, ao cento da cena, como cama).

NÊGO CHICO

Ah, João!
 Pensei que tinha entendido
 Que quem tem um pé no boi
 Não faz somente o que pensa.
 Como dizer “eu não brinco”
 Se nem foi pedir licença?
 É a lei da natureza
 Tudo tem consequência
 Pisou no calo do santo
 E ele deu a sentença:
 Uma pisada no prego foi a causa da doença!

E de fato João Miolo
 Não brincou nessa boiada
 Cinco meses se passava
 E as coisas se “agravava”
 Não tinha casa branca¹⁰⁵
 Não tinha curandeiro
 O que João precisava
 Era do seu escudeiro
 Que era padrinho de Cristo
 E era seu padroeiro
 Enfim João descobria

¹⁰⁵ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Casa Branca é o mesmo que hospital.

Deixava de ser um baiante
Para ser um promesseiro.

(Ator retira a camiseta ficando apenas de calça. Pega a enxada e uma lanterna que estão na escada. A enxada será seu cajado e a lanterna, uma vela. É o Curandeiro).

CURANDEIRO

Desde o começo eu te disse meu filho: não procura “casa branca”! Tu teimou, teimou, teimou e olha aí o resultado. Começou pequenininho e foi subindo, subindo e agora tomou conta da tua perna. *(Reprovador)*. Hum, hum! Foi mau negócio, mau negócio, meu filho. Aconteceu o que eu te falei: eles não deram conta e te mandaram de volta. Ainda bem que tu não deixou que eles cortassem tua perna, porque eles são assim: quando não dão jeito dão fim! Eu já vou. Vou botar mais essa vela aqui no teu ponto. *(Põe a lanterna-vela no altar)*. Te apegas, meu filho, te apegas no santo como tu te apegava no boi. Não larga! Mesmo cambaleando, não larga. Mesmo fraquejando, não larga! Tem fé. Não te desespera.

(Luz cai em resistência. Ator desfaz-se dos objetos e deita-se na cama. É João Miolo. Enquanto a música é executada sofre as dores da doença. Durante toda a cena ouve-se o som do tambor onça roncando).

“URROU”¹⁰⁶ *(Sotaque de zabumba)*

Urrou, urrou no meu terreiro

Mais um gado brasileiro

Um gado trabalhador

Urrou, mas, está desesperado

E já vem ajoelhado

Segura a barra de Nosso Senhor

Senhor

Quase me arrancaram a língua

Quase me deixaram à míngua

Quase me arrancaram o pé

¹⁰⁶ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Urrou é uma “toada cantada no instante do urrou, avisando a todos que o boi se recuperou.” (p. 184).

Senhor
 Mesmo estando de castigo
 Eu te faço meu pedido
 Pois não me arrancaram a fé
 Urrou
 E urrou com consciência
 Pra curar essa doença
 Vim fazer obrigação

Senhor
 Através dessa conversa
 Vim fazer minha promessa
 De rezar com o pé no chão.

(João Miolo debate-se entre momentos de sobriedade e delírios febris).

JOÃO MIOLO

Ah, meu pai! Perdoaí meus pecados, minhas falhas, minhas dúvidas. Eu não queria. Todos sabem que eu não queria largar o seu boi. Eu só queria ser visto. Visto como gente, como homem, não é um fantasma que brinca. É gente que sua, que respira, que tem medo, que tem sonho, que tem fome... Será que eu quis demais, meu santo? Eu sei que errei, mas tem fome... Será que eu quis demais, meu santo? Eu sei que errei, mas tô pagando. Me perdoa. Oh, meu São João, pede pra teu afilhado vir até aqui passar a barra do manto dele na minha perna. Eu ainda não quero ir, eu quero voltar pro boi, carregar o teu andor com o respeito que eu sempre tive. Eu só queria ser visto, no boi, no serviço, na rua. Minha pele não brilha como os canutilhos. Eu não tenho uma roupa de veludo, eu não tenho luxo nenhum. Eu sei que até hoje eu só tenho pedido, pedido e pedido. Mas, agora eu venho prometer, meu pai, que se eu ficar curado, enquanto vida eu tiver eu vou pagar minha promessa brincando no seu boi, pra lhe agradecer, lhe homenagear, pra lhe ver feliz. Eu só preciso estar vivo. Prometo que não vou desfazer minha promessa e quebrar nosso contrato. *(Tem visões)*. Meu pai me

socorre que eles já vem vindo. Os “penas”¹⁰⁷ já vem vindo, querem me levar... Pro mourão¹⁰⁸ não! Pro mourão não! Não fui eu, eu juro não fui eu... Lá vai Chico com a espingarda. Não deixa meu pai! Catirina tá querendo minha língua! Não leva, solta minha perna! Xô, xô! Sai daqui, sai do meu prédio, sai do meu terreiro, rapaz! Tira Netinho daí e manda ele ir bater o traço dele que aqui não tem bitoneira... Todo mundo tem seu valor! (*Chorando*). Rosa, me acode Rosa... Me acode que eu não bebo mais... Eu não brigo mais... Eu não bato mais, Rosa... Eu não bato mais...

(Black-out. Ator organiza os objetos em cena. Acendem-se maracás, a lua feita de um pandeirão, e os degraus da escada. João Miolo dança com o carro de mão e vai pagar sua promessa na Capela de São Pedro. Lentamente sobre o aro com os maracás enquanto João Miolo sobe os degraus).

NÊGO CHICO (*Em off*).

E assim como no contrato
 João já recuperado
 Foi pagar sua promessa.
 O povo estava em festa
 Algazarra e cantoria
 João não quis nem conversa.
 Pegou o seu boi mimoso
 Entrou debaixo do couro¹⁰⁹
 E subiu a escadaria.
 O largo de São Pedro
 Nem parou para ver a cena
 De um miolo que chorava
 Feito criança pequena.
 Chorava de alegria
 Por ter se recuperado,
 Por ter feito seus votos
 E ter sido perdoado.

¹⁰⁷ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Caboclo-de-Pena, “também chamado de Caboclo-Real, responsáveis pela captura e prisão do Nêgo Chico.” (p. 184).

¹⁰⁸ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Mourão é um “tronco de madeira enfiado no centro do terreiro. É utilizado para amarrar o boi no dia da morte.” (p. 184).

¹⁰⁹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Couro é uma “peça de veludo bordado de canutilhos, miçangas e paetês, que cobre a armação do boi.” (p. 184).

Chorava também de medo...
 Pois, ele ainda sonhava
 Que no fim da cantoria,
 No alto da escadaria
 Seu sonho realizava.
 Será que o sonho era erro,
 Um pecado contra o santo?
 João morria de medo
 Lembrando de tanto pranto!
 E enquanto pensava subia
 Enquanto subia suave
 Enquanto suave sofria
 Enquanto sofria pensava...
 Pensava em cada um fazendo seu cada qual!
 Pensava, que, talvez, ao final da escadaria,
 Pudesse ser visto, afinal.
 E isso já era tanto!
 Mesmo que subindo a vida
 Apenas na escadaria
 E visto só pelo santo!

(Ao chegar ao topo da escadaria, João retira o boi das costas e o segura no colo com a lua atrás de sua cabeça. A imagem deve lembrar São João e o carneirinho. Sob o céu de maracás, canta).

“*DESPEDIDA*¹¹⁰” (*Sotaque de orquestra*¹¹¹)

Chegou a hora de bater o ponto
 De falar o quanto posso suportar
 Vim pra agradecer, mas, tenho que dizer:
 Ninguém poderá selar essa vontade de crescer.

¹¹⁰ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Despedida é a “ultima toada cantada no local ande acontece a apresentação.” (p. 184).

¹¹¹ Conforme explicado por Lauande Aires (2012), Sotaque de orquestra é um “estilo de Bumba-Meu-Boi fortemente marcado por instrumentos de sopro e cordas.” (p. 184).

Muitos dizem por aí,
Que todo mundo é igual
Pra ninguém querer subir,
Na vida mais um degrau.
Sei que meu santo não quer
Pra eu morrer numa colher
Essa é minha despedida,
Até quando Deus quiser.
Sei que meu santo não quer,
Pra meu dom ficar no pé
Essa é minha despedida,
Até quando Deus quiser.