UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ELAINE CRISTINA FERREIRA

Um patrimônio cultural inserido no teatro:

As brincadeiras cantadas

Dissertação apresentada no curso de Artes Cênicas (CAC), da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre.

Área de Concentração:
Pedagogia do teatro

Orientadora: Prof^a Dr^a Ingrid
Dormien Koudela

São Paulo

2017

Folha de Aprovação

Elaine Cristina Ferreira

Um patrimônio cultural inserido no teatro: As brincadeiras cantadas

Dissertação apresentada no curso de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Aos meus pais Joaquim (em memória) e Maria,
Ao meu companheiro Luiz
e a brincante que me ensinou muitos versos: Lucilene Silva.*

Agradecimento

Ô luar, ô luarinho

Ô luar do firmamento

Quem me dera estar agora

Onde está seu pensamento

Hoje quero agradecer

Aos meus pais que me criaram

Com carinho e amor

As letras me incentivaram

Também a dona Ingrid

Mulher de inspiração

Que me faz soltar versos

E escrever com o coração

Ao meu grande companheiro

De todas horas e lamentações

Pelo apoio inestimável

Nas incontáveis ocasiões

Ao querido Arthur

Por toda generosidade

Trazendo os acordes

Dessa linda amizade

A senhora das melodias
Sempre pronta a rimar
Ligia querida obrigada
Por sua voz tanto encantar

Ao grande Leo Sábio
Com seu cauteloso olhar
Faz vídeos animados
Que nos ajudam a estudar

Aos meus alunos queridos
Obrigada por tanto ensinamento
Na universidade ou na Villare
Para vocês o meu agradecimento

Aos mestres do caminho (Samir Signeu, Simone Jorge, Sumaya Matar, Quim Gama,
Telma Mafra, Victor Fiorotti)

Que tanto me ouviram
Agradeço suas palavras
Porque elas me conduziram

Aos companheiros de curso
E professores da pós
Que ao longo desse percurso
Não me deixaram a sós

Aos amigos de todas as horas

Esta pesquisa eu dedico

Já que com vocês eu partilhei

Parte do que eu acredito.

“A inserção de canções, versos e contos de fadas enfatiza o movimento circular. Popular na sua origem, este recurso utilizado por Büchner, remete às ruas, às praças e às feiras em que soava a voz do povo e assemelha-se a uma curta cantiga de roda. Seu efeito é de estranhamento, pois suscita uma nova tensão no embate com as ações dramáticas que contradizem o seu inocente lirismo e desmascaram a realidade. Muitas vezes as canções servem de comentário aos acontecimentos, na medida em que determinam uma interrupção no fluxo dramático e, mesmo que não tivessem sido concebidas para tal fim, induzem a uma suspensão crítica no envolvimento do receptor.” (GUINSBURG e KOUDELA)

Resumo

Este trabalho propõe apresentar uma parte do patrimônio cultural brasileiro inserindo-o no teatro através das brincadeiras cantadas que, por sua vez, a cada dia estão fadadas a caírem no esquecimento. Com a intenção de manter a chama viva dessa cultura popular e mergulhar nessa essência brasileira criou-se um registro sonoro e visual, contendo além do CD, as partituras e a descrição de como se pode brincar e do como efetivamente brincamos. Além disso, uma personagem, intitulada “Menina”, a qual narra toda a experiência brincante com as brincadeiras selecionadas de dois espetáculos, garante-nos os detalhes teóricos dos recortes dos espetáculos.

O primeiro refere-se à peça de Georg Büchner “Woyzeck”, em uma adaptação de Ingrid Dormien Koudela, chamada “Ferida Woyzeck” e o segundo, “Quero ser grande”, criação coletiva dos alunos da Escola Villare, de São Caetano do Sul - SP. Nos dois casos a “Menina” nos conta como a brincadeira cantada está relacionada ao estado do teatro por conter elementos inerentes à linguagem dele, das artes do corpo e da performance. Assim, a pesquisa apresenta o conceito de brincante para defender este estado em cena e aprofundar tais relações com a brincadeira no palco.

Palavras-chave: Brincadeira cantada. Jogo teatral. Pedagogia do Teatro.

Abstract

This work aims at presenting part of the Brazilian cultural heritage by placing it in the drama through singing games that are doomed to be forgotten. With the purpose of keeping the living flame of the popular culture and diving in its essence, it was created a visual and sound register, containing beyond the CD, the sheet music and the description of how we can play and how we really play. Despite this, a character whose name is “Menina”, narrates the whole experience of the playing experience, with games selected from two plays, ensuring us the theoretical details of the pieces of the play. The first play is *Woyzeck*, by Georg Büchner, in an adaptation of Ingrid Dormien Koudela, called “*Ferida Woyzeck*” and the other “*Quero ser grande*”, a collective creation by students from Escola Villare, São Caetano do Sul. In both cases, the “girl” tell us how the singing game is related to the state of the drama, because it contains elements embodied in its language, body art, performance. In this sense, the research presents the concept of player so as to defend this state on stage and deepen the relations between player and stage.

Key-words: Singing games. Theater game. Theater pedagogy.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
INTRODUÇÃO – Brincadeiras cantadas e o teatro	16
1. COMO NASCE UMA HISTÓRIA BRINCANTE	21
1.1 – Conto da Avozinha	27
1.2 – Roda de verso: “Abre a roda povo”	30
1.3 – Roda de verso: “Serenho de amor”	37
2. A CANTIGA É A CENA – coralidade e improvisação e partir das brincadeiras	42
2.1 – “De abóbora faz melão”	45
2.2 – “Seu mourão da Cruz”	49
2.3 – “Pus o meu pezim na barca”	56
2.4 – “No sua suí”	59
2.5 – “Soldado do exército”	62
3. A CONSTRUÇÃO DO GESTO DA BRINCADEIRA PARA A CENA	66
3.1 – “Cipó de Miroró”	70
3.2 – “Chora Manoel”	74
3.3 – “Eu fui à China”	78
3.4 – “Don don lero”	83
3.5 – “Aprendi dançar vilão”	86
4. A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA NA BRINCADEIRA	88
4.1 – “Xô xô pavão”	93
4.2 – “Tutu Marambá”	96
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	104
ANEXOS	108

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cacuriá da vassoura	25
Figura 2 – Movimento de congada	25
Figura 3 – Roda de verso, no momento em que fecha.....	34
Figura 4 – Roda de verso girando	35
Figura 5 – Ator solando um verso.....	36
Figura 6 – Atriz solando um verso	36
Figura 7 – Meninas representando a roda de verso	39
Figura 8 - Meninas representando a roda de verso 2.....	40
Figura 9 – Começo da brincadeira de “Abóbora faz melão”	46
Figura 10 – Todos em coro no mesmo gesto	46
Figura 11 – Seu Mourão	50
Figura 12 – Seu Mourão – Túnel visto de cima	50
Figura 13 – Túnel visto de baixo.....	51
Figura 14 – A brincadeira do Mourão	51
Figura 15 – A brincadeira em cena.....	52
Figura 16 – A brincadeira em cena 2.....	52
Figura 17 – Tela brincadeiras infantis de Peter Brùghel - 1560.....	55
Figura 18 – Marie e Woyzeck	58
Figura 19 – Coro de Marie e Woyzeck	60
Figura 20 – Sedução entre Marie e Tambor-Mor.....	61
Figura 21 – Marcha do Tambor-Mor	63
Figura 22 – Marcha do Tambor-Mor 2.....	64
Figura 23 – Cipó de Miroró	72
Figura 24 – Cipó de Miroró 2.....	72
Figura 25 – Chora Manoel.....	76

Figura 26 – Chora Manoel 2	76
Figura 27 – Chora Manoel 3	77
Figura 28 – Eu fui	79
Figura 29 – À	79
Figura 30 – China na na	79
Figura 31 – Ligue ligue ligue	79
Figura 32 - Halelê	79
Figura 33 – Tcha tcha tcha	79
Figura 34 – Eu fui à China na	81
Figura 35 – Eu fui à Clips	81
Figura 36 – Eu fui à Halelê	82
Figura 37 – Don don lero	85
Figura 38 – Don don lero 2	85
Figura 39 - Túnel	86
Figura 40 – Costura baixo	86
Figura 41 – Costura cima	86
Figura 42 – Marie com bebê	89
Figura 43 – Coro de Marie com bebê	94
Figura 44 – Coro de Marie com bebê 2	95
Figura 45 – Coro de Marie com espelho	97
Figura 46 – Coro de Marie com espelho 2	98

LISTA DE PARTITURAS

Figura 01 – Abre a roda povo	32
Figura 02 – Sereno de amor	38
Figura 03 – De abóbora faz melão	45
Figura 04 – Seu Mourão da Cruz	49
Figura 05 – Pus o meu pezim na barca	56

Figura 06 – No sua suí	59
Figura 07 – Soldado do exército.....	62
Figura 08 – Cipó de Miroró	70
Figura 09 – Chora Manoel	74
Figura 10 – Eu fui à China	78
Figura 11 – Don don Lero.....	83
Figura 12 – Aprendi dançar vilão.....	86
Figura 13 – Xô xô pavão	93
Figura 14 – Tutu Marambá	96
Figura 15 – Eu vou queimar carvão.....	103

Apresentação: História da menina

A menina cresceu, mas não apagou a chama da infância. Ela tem um querer de ver o sol, sentir o vento, tocar a chuva e sorrir.

Ultimamente ela tem dessas coisas de *desinventar* palavras e objetos, de imaginar e incentivar as experiências dela e das pessoas que a rodeiam. No trabalho a chamam de “louca”, mas ela não liga, acha até carinhoso.

Tudo surgiu na infância, onde o gosto de brincar foi tão intenso que a acompanhou e acompanha até hoje.

Foi a partir das brincadeiras de faz de conta que ela encontrou o teatro e nunca mais quis sair dele.

A vida foi seguindo seu rumo. Ora ventava para o teatro, ora ventava para educação. E foi aí que percebeu que para ter a calma era melhor juntar uma coisa na outra. E como num sopro, desses que só acontecem nos contos, ela viu sentido em tudo que estudara. Começou a juntar CEFAM, com teatro amador, temperando à moda pedagogia, com pitadas de educação artística e teatro, resultando, por fim, na pedagogia do teatro. Quais trilhas, caminhos e percursos são necessários para atingir, ela não sabe. Só sabe que isso precisa acontecer.

Ela acha que as pessoas deixam marcas nas outras. Ela tem várias marcas. Boas e outras nem tanto, mas uma que a encheu de vida foi a oportunidade de participar de um programa chamado “Botando o Bloco na rua¹”, pois foi lá que ela mergulhou na cultura popular brasileira.

Iniciada nesse universo, ela foi atrás de novos parceiros, pois ansiava por novas marcas. E foi no Brincante que ela conheceu o menino² mais criativo

¹ Projeto de iniciação artística nas linguagens (artes visuais, dança, música e teatro) que finalizava com a construção de um bloco carnavalesco da escola que ia para a rua com sua performance.

² Menino é o artista Estevão Marques.

que já tinha visto. Ele brincava de brincar e com isso inventava e reinventava a música das manifestações brasileiras.

Foi com ele que a menina percebeu que poderia fazer o mesmo com o teatro, mas precisava de repertório. Então, foi atrás de pessoas que são tão lindas e generosas que a levava a outras pessoas especiais. A cada encontro, a felicidade era como a de ver o sol nascer. A moça que canta³, a levou para a vovó brincante ⁴, que caminha com a senhora elegância, que tem escola de brincar.⁵ Por fim, conheceu o menino⁶ que faz os brinquedos mais criativos do mundo.

Os olhos dela brilhavam!

Com o repertório desses artistas brincantes foi fácil brincar com Brecht e Viola Spolin.

Ingrid Koudela gostou e a incentivou. Desse empurrãozinho veio o mergulho em algumas manifestações populares para ela entender as origens do brincar.

E como uma coisa chama a outra, pela mulher que conta histórias⁷, ela se encantou. É poder demais da conta, quem ouve uma, quer outra.

E agora a menina com sacos, baús e cofres cheios de brinquedos, histórias e brincadeiras, precisa achar o que fazer, não pode guardar tudo pra si. As andanças foram generosas e chegou a vez dela compartilhar, com suas reflexões escritas que pode, em outras bandas, uma ventania, um vento ou mesmo uma brisinha acalmar.

³ Lucilene Silva, musicista e pesquisadora das brincadeiras da infância.

⁴ Lydia Hortélio, grande pioneira no registro de brinquedos e brincadeiras da infância.

⁵ Maria Amélia Pereira, mais conhecida como Péo, pedagoga e pesquisadora da infância.

⁶ Adelsin, artista mineiro de olhar apurado que enxerga como as crianças e, por isso, inventa brinquedos únicos.

⁷ Regina Machado, referência na arte de contar histórias.

Introdução

*“Senhores desta sala
Licença eu vou chegando, eu vou
A voz e a rabeca
O coração cantando, eu vou”
(Antônio Nóbrega - Loa de Abertura)*

A menina pede licença para entrar nesse quintal, pois ela quer compartilhar histórias que viveu e que muito lhe mexeu. Ela fala de uma trajetória de escolhas com a brincadeira cantada no teatro. São experiências diversas, relacionadas à essa pedagogia, que mostram um percurso que vai desde a apropriação do texto de Büchner, *Woyzeck*, até relatos de experiências de crianças e adolescentes de uma escola de São Caetano do Sul.

Ela fica “avexada”, mas é importante relatar que quando ela escolhe falar da prática do brincar ela também quer mostrar a potência que esse movimento gera ao ato criativo, uma vez que é na esfera do imaginário que as relações vão acontecendo com toda naturalidade que o jogo permite, criando uma comunicação inventiva que ultrapassa a barreira da linguagem para ganhar outras dimensões de dizer com o corpo e com a voz.

Em outras palavras citamos Ingrid Dormien Koudela, em *Jogos teatrais*, para melhor nos exemplificar “A imaginação dramática está no centro da criatividade humana e, assim sendo, deve estar no centro de qualquer forma de educação”. (KOUDELA, 2004. p.27 e 28)

É valorizando a imaginação que esta pesquisa percorre o universo das artes cênicas, na linha da pedagogia do teatro, com ênfase nos aspectos ligados à educação, aliando, ao final, isso ao jogo simbólico e ao improviso constante do jogo realizado através de um repertório popular de cantigas de rodas. É importante ressaltar que não temos a intenção de resgatar um folclore de cantigas e brincadeiras, mas de manter viva uma cultura brasileira rica na sua diversidade, encontrando maneiras de experimentá-las com os corpos de

hoje, o que pode gerar leves modificações e adaptações, mas nunca visando padronizá-las ou torná-las politicamente corretas, mas sim, para fazer com que fiquem fluentes nos corpos dos brincantes de hoje.

Dessa maneira, a menina escolheu o termo brincante, que adotamos nesse estudo, da cultura popular brasileira. Ela passeou pelas festas e cansou de ouvir os foliões dizerem: “Vamos brincar? O que significa – vamos dançar? Vamos fazer a festa? Vamos viver o momento e todo o encanto do jogo que a manifestação traz aos jogadores?”⁸

No instituto Brincante em São Paulo, escola de cultura popular fundada em 1991 pelos artistas brincantes Rosane Almeida e Antônio Nóbrega o termo é bem definido. No site podemos encontrar essa primeira frase explicativa do termo: “Brincante é o modo como os artistas populares se autodeterminam: ao realizar um espetáculo, eles dizem que vão “brincar”⁹. E é com essa visão lúdica do fazer artístico que o instituto Brincante adota que vamos nos aprofundar neste estudo para compreender aspectos inerentes à arte do brincar. Levantando, assim, a hipótese de que este estado já é a do teatro.

No documentário sobre danças populares brasileiras de 2004¹⁰, Antônio Nóbrega e Rosane Almeida utilizam o termo com muita frequência sempre que vão mencionar um folião, referindo-se a ele como brincante.

Em alguns trechos há depoimentos dos próprios brincantes dizendo que a cultura brasileira é uma grande festa: que brincam dia e noite!

Observando de fora, podemos notar a beleza do gesto não pela repetição, mas sim pela constante criação e improvisação significativa e expressiva que atingem o ato de brincar. Com seus corpos vivos e contagiantes vão convidando outros foliões/brincantes a viverem esse processo intenso do jogo e da brincadeira por meio de gestos, expressões, música, passos e gingados.

Diante desse universo vivo das manifestações, usaremos o termo brincante por acreditarmos que melhor expressa a personalidade dos

⁸ Explicação dada pelos artistas Antônio Nóbrega e Roseane Almeida, na série de documentário sobre Danças Brasileiras, produzida pelo Canal Futura, no ano de 2004. Fonte: Folha de São Paulo, 20 de junho de 2005.

⁹ Extraído do site www.brincante.org.br

¹⁰ Documentário mencionado na referência 8.

personagens da nossa história. Meninos e meninas, às vezes não tão jovens, mas que em contato com elementos da cultura popular brasileira são capazes de brincar com tal vivacidade a ponto de produzirem um teatro vivo que propicia uma experiência estética à plateia diferente das convencionais, pois essa abarca o espaço da memória afetiva, das lembranças individuais, que ao mesmo tempo são comuns e, portanto, coletivas e que são despertadas pelo espetáculo.

Agora ouvimos dizer que são tantas cantigas que caíram no esquecimento, que o povo fica admirado com a quantidade de brincadeiras que a menina se lembra de cabeça! Para que as cantigas deste estudo não caiam no esquecimento, um CD foi criado e anexado ao texto onde você poderá conferir todas elas que aparecem por aí, mas se preferir, poderá também usar as letras e partituras que a menina colocou ao longo do texto sempre com a ajuda de sua parceira a musicista, Ligia Romero.

Ela pesquisa e mexe daqui e dali e assim, as brincadeiras vão aparecendo. E ela, danada, usa em todo lugar! Na rua, na escola e até no teatro! Chega a ser bonito de ver essas cantigas ganhando forma no palco, virando teatro de verdade!

E foi assim que aconteceu com um texto¹¹ de Büchner, Woyzeck, adaptado por Ingrid Dormien Koudela,(que também orienta esta pesquisa), e também dirigido por ela e por Joaquim Gama, com um grupo de alunos adultos formandos do curso de licenciatura em teatro da Universidade de Sorocaba. Vale destacar que era um número volumoso de atores e que os mesmos ajudaram a cuidar dos aspectos de produção. Podemos totalizar quase um ano entre a concepção, montagem e temporada do espetáculo¹².

As proporções da montagem de “Quero ser grande” são menores em relação a uma montagem de finalização de “A ferida Woyzeck”. Guardadas as proporções e sem estabelecer comparações, podemos dizer que são processos distintos. Enquanto um é de conclusão de curso, um é de iniciação

¹¹ Programa do espetáculo, roteiro adaptado e cantigas cronometradas da gravação em anexo.

¹² Além de breve temporada no espaço Usina da cidade de Sorocaba, os alunos atores tiveram a oportunidade de ir para São Paulo e apresentarem o espetáculo no espaço Satyrionas, em Outubro de 2009.

da linguagem artística. Por isso, os encontros de “Quero ser grande¹³” são semanais, ou seja, a rotina é menor, apenas uma hora e meia por semana. O processo não foi baseado em um texto pronto e sim em um motivo, “quero ser grande”, para a construção do texto de maneira democrática e bem coletiva. Fora desenvolvida com um grupo de 15 crianças com idade de 9 anos da escola Villare de São Caetano do Sul, ABC Paulista.

No capítulo um – “Como nasce uma história brincante” o percurso da menina será narrar a experiência do conto tradicional de Büchner, realizado com os temperos do jogo teatral e aos toques de uma cantiga de verso conhecida como: “Abre a roda povo”, que a orientadora Ingrid, por meio de protocolos, sugeriu a escrita de quadras sobre a peça e, assim, mantendo a inteireza da brincadeira, fez surgir um prólogo cantado e, ao mesmo tempo, brincado e carregado de sutilezas que a melodia traz consigo.

Ainda nesse caminho, a menina ilustra outra prática com a roda de verso: “Serenó de amor”, onde o percurso é o mesmo, mas agora os brincantes que não são alunos da universidade e, sim, crianças do fundamental um que conseguem experimentar esse processo e transcenderem em experimentos brincantes no palco, com energia contagiante, corajosa e criativa.

Já no capítulo intitulado dois – “A cantiga é a cena – coralidade e improvisação a partir das brincadeiras” a menina continua a brincadeira só que agora através da temática de que o jogo no palco pode ter o sabor de improvisado e coro.

Ela começa com suas práticas em sala de aula com brincadeiras bem conhecidas como “De abóbora faz melão”, “Seu mourão da Cruz” e retorna ao espetáculo onde faz a análise das brincadeiras “Pus o meu pezim na barca”, “No sua suí” e “Soldado do exército”.

Em cada uma dessas cantigas há um recorte, um olhar para como o sentido do coro ou do improvisado tem um propósito para a brincadeira virar cena.

¹³ “Quero ser grande” apresentou-se apenas uma vez no festival interno da escola Villare, em novembro de 2016. É um agrupamento formado por crianças que cursam o quarto ano do Ensino fundamental I de diferentes turmas e que se juntam por livre e espontânea vontade para fazerem teatro em um horário contrário ao da aula. Por isso intitula-se curso extra.

No capítulo três – “A construção do gesto para a cena”, interessa –nos perceber que a brincadeira desperta um gesto propositor à cena. Este pode ser o solavanco para a interpretação, um *tableau vivant* ou pode-se, a partir dele, criar sequências corporais rítmicas que podem sonorizar determinados momentos do espetáculo.

Para isso, temos novos recortes do espetáculo “A ferida Woyzeck”, com as cantigas “Chora Manoel” e “Cipó de Miroró” e no jogo cênico “Quero ser grande”, as brincadeiras “Eu fui à China” e “Don don lero” e de uma experiência em sala de aula com um novo jeito de brincar com uma roda de verso “Aprendi dançar vilão”.

Todos demonstram a sutileza do gesto ora como um disparador da cena, ora como uma sonorização, ora como um *tableau vivant* cheio de detalhes e riquezas sutis do corpo ocupando o lugar da fala com a propriedade necessária ao momento cênico.

No nosso quarto e último capítulo – “A construção simbólica na brincadeira”, a menina deixou para dissertar sobre o simbólico. Da imaginação. Voltando nossa atenção para o jogo simbólico dentro da brincadeira, em especial as cantigas de ninar e, assim, vamos descobrindo a representação corporal da imaginação.

Os recortes são do espetáculo “Ferida Woyzeck”, onde as cantigas “Xô xô pavão” e “Tutu Marambá” embalam nossa leitura, mostrando a importância do jogo dentro do faz de conta.

E para melhor explicar, a menina vai começar a contar histórias cheias de “Era uma vez”.

Capítulo 1. Como nasce uma história brincante

*Nossa prosa começou
Da brincadeira vamos falar
Ela em cena é teatro
E agora vamos mostrar!*

Era uma vez uma menina que acompanhou a montagem de um espetáculo chamado “A ferida Woyzeck”. Ela fez isso desde o processo até o resultado final. A menina começou a pensar e, desses devaneios, encontrou em um livro importante, grande e amarelo, chamado Léxico da Pedagogia do Teatro, o verbete sobre brincante que a ajudou a abrir um caminho para aprofundar seus pensamentos. *“A arte do ator brincante atrai cada vez mais artistas e pesquisadores interessados em renovar métodos de formação e criação do ator.”* (SILVA, 2015, p.26)

Ela, que se considerava uma brincante, entendeu o seu estar no mundo. Este pertencimento estava ligado ao ato de pesquisar elementos da cultura brasileira, em especial as brincadeiras, para contribuir no processo de formação do ator e, principalmente, para usá-las em cena; com toda a força e poder performática que elas possuem.

Identificando-se com tal afirmação, percebeu que as brincadeiras que compõem seu repertório derivam de várias manifestações e histórias populares, muitas já caídas no esquecimento, ficando apenas fragmentos melódicos, mas que de alguma forma, a luta em manter essa chama viva da ancestralidade sustentam uma energia cênica difícil de ser expressa em palavras, porque a roda traz a força da ancestralidade contida na força histórica das brincadeiras.

A menina em seu percurso deparou-se com gente muito matreira que sustentou suas percepções sobre esse movimento milenar, um exemplo está nas brincadeiras cantadas, que em sua maioria, trazem o desenho da dança em círculo. Cascudo, em seu Dicionário do folclore brasileiro, contextualiza-nos no que concerne à roda. Esta já era conhecida pelos indígenas brasileiros e foi mantida pelos portugueses e africanos, no entanto, nada de novo aparece, pois elas são milenares.

“A dança de roda é milenar. A primeira dança humana, expressão religiosa instintiva, a oração inicial pelo ritmo, deve ter sido em roda, bailado ao redor de um ídolo. Desde o paleolítico

vivem os vestígios das pegadas em círculo nas cavernas francesas e espanholas.” (CASCUDO, 1972, p. 784.)

Esse movimento milenar perdura até os dias atuais, através de sua força e simplicidade.

Essa perpetuação das cantigas, mesmo que muitas já tenham caído no esquecimento, acontece, segundo Cascudo, porque as brincadeiras de roda perduram numa constância que não é encontrada em outras modalidades populares. Essa constância dá-se pela persistência, insistência dos brincantes, que conseguem manter viva essa repetição. E essa obstinação acontece porque a roda traz questões que são inerentes ao ser humano. Podemos dizer que o sentimento de grupo, de união, de pertencimento a algo ou a alguma coisa acontece em parte com a contribuição da “(...) roda que é o princípio do grupo, dá a sensação de união, de um todo ao qual se pertence.” (NOVAES, 1986, p.07)

De posse desse conhecimento todo, a menina quer descrever o que não se descreve porque a sensação de quem brinca na roda e de quem vê a roda precisa ser vista e sentida no ato, no momento presente, porque ela propicia novos sentidos à vida e que podem até serem direcionados à formação do ator. Uma formação que valoriza a pesquisa em diferentes dispositivos como o canto, a dança, o instrumento, o manuseio de bonecos, a performatividade, dentre outros. Propiciando ao ator múltiplas experiências.

E não é que num dia de sol, com nuvens calmas e a brisa leve, ela percebeu exatamente isso? A menina havia presenciado esse caminho rico no percurso da montagem da “Ferida Woyzeck”. Apesar do vilão tempo e da memória fragmentada, será que ela conseguiria enxergar um caminho rico de percursos que ela presenciou durante a montagem deste espetáculo? Ela apostou no sim! Pois as memórias fragmentadas combinavam com o texto de Büchner e inspiravam a encontrar as formas de contar essa narrativa.

Por isso, ela acreditou que trazer a tona alguns aspectos desse processo poderiam esclarecer questões sobre as formas pós-dramáticas de se fazer teatro, já que o ator brincante apresenta os recursos e características

necessárias a tal prática.

Acreditamos aqui que o teatro pós dramático pode ser, segundo Jean-Louis Besson, em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Sarrazac, “um teatro sem memória ou necessariamente fragmentária” (p.147), ou como aponta Hans-Thies Lehmann, “reivindica a encenação como ponto de intervenção e não como uma transcrição da realidade” (p.146).

De posse dessas informações, a menina olha para trás e observa o processo. Recorda fragmentos e percebe como a narrativa teve a sutileza de ser contada com pequenas intervenções, tendo como apoio diferentes suportes para o ator explorar: a máscara, o boneco, a cantiga, a brincadeira, a roda, o texto fragmentado, o coro e tudo isso só a faz lembrar que o trabalho formativo dos alunos atores assemelha-se a de um artista popular, mais conhecido como brincante.

Um brincante, segundo o grande livro amarelo, o *Léxico da pedagogia do teatro*, é aquela pessoa que participa dos espetáculos populares e que desde a sua origem possuem qualidades de um ator performativo.

“Etimologicamente, brincante é aquele que brinca. Por isso, mais do que apresentar ou representar, o brincante literalmente brinca, no sentido de divertir-se livremente, ele e seu público ambos fazendo parte da brincadeira”. (SILVA, 2015, p. 25)

Mas a menina que já olhou uns brincantes por aí, inclusive um famoso, chamado Antônio Nóbrega¹⁴, pode dizer com o olhar da experiência que para ser brincante não é só fazer umas “gracinhas”: é saber cantar, dançar, atuar, declamar sempre com a leveza e com o estado do brincar.

É exatamente este estado livre do brincar que marcou a trajetória da menina e a qual foi construída no processo com a “Ferida Woyzeck” e nos seus processos de sala de aula. Valendo-se do jogo tradicional e teatral para instaurar a performatividade cênica que o texto solicitava.

Durante o processo de construção muitos jogos foram experimentados.

¹⁴ Múltiplo artista brasileiro. Fundador da escola Brincante.

A ideia de Ingrid era acordar a memória do corpo brincante de cada aluno ator. Para isso algumas oficinas de brincadeiras, em especial que valorizassem as brincadeiras cantadas e os cantos de trabalho, foram realizadas pela menina. Lá ela presenciou corpos que recuperavam uma memória ancestral e, por isso, trazia uma energia cênica ao projeto.

Abaixo podemos observar o tônus corporal, a concentração, a entrega e a alegria em brincar com algumas manifestações populares, como cacuriá, na imagem 1 e congada, na imagem 2.

Figura 1. Cacuriá da vassoura.

Figura 2. Movimento de congada “É de lei e é de vera”

Os exemplos acima não entraram no espetáculo, mas o seu imaginário, de alguma maneira, fez sentido ao grupo já que foram brincadeiras retomadas como forma de aquecimento por terem cumprido o efeito de encantar os corpos presentes com seus gestos, falas e movimentos.

Indo mais adiante, a menina caminha e tropeça em Kischimoto, que em sua obra “Jogos tradicionais infantis”, chama atenção para a multiplicidade de fenômenos que o jogo é conhecido e destaca o jogo tradicional como um importante elemento da cultura popular de um povo. Isso só afirma tudo que estamos dizendo até agora:

“Considerado como parte de uma cultura popular, o jogo tradicional guarda a produção espiritual de um povo em certo período histórico. Essa cultura não oficial, desenvolvida sobretudo pela oralidade, não fica cristalizada. Está sempre em transformação, incorporando criações anônimas das gerações que vão se sucedendo.

Por ser elemento folclórico, o jogo tradicional infantil assume características de anonimato, tradicionalidade, transmissão oral, conservação, mudança e universalidade.” (KISCHIMOTO, 1995, p. 15)

Ela então entende a importância da brincadeira tanto no processo quanto no resultado. O brincar é o começo, o meio e o fim. É a partir dele que as experiências acontecem. O jogo se estabelece por este vínculo, por este estado de convite que o brincar propicia e o teatro acontece.

“Brincar vincula e cria laços, mesmo que temporários. (...) A brincadeira, então é repleta de gestos e sons que se inter-relacionam, formando um fenômeno que, movido pelo desejo e pela intencionalidade de quem brinca, deixa entrar aquilo que é reconhecido sem falas, sem letras, talvez por qualquer ser humano que se reconheça brincante” (PEREIRA, 2005, p.18)

Foi exatamente estas questões que fizeram os olhos da menina marejarem de encanto e a mover a chegar até aqui motivada a entender os recursos utilizados neste espetáculo e os demais explorados em sala de aula com crianças e adolescentes.

Ela soube que o caminho foi árduo. Houve muito ensaio e dedicação para o grupo encontrar a harmonia necessária que a brincadeira cantada exige, mas com a insistência da orientadora do processo e seus colaboradores, mais a consciência despertada nos alunos, agora brincantes, o trabalho e o empenho fazia sentido ao processo e, a medida que as coisas iam ganhando forma, o prazer aumentava e o esforço redobrava-se. O mesmo ela vem percebendo nas salas de aula, salvo as particularidades dos coletivos, o encantamento acontece, aos poucos, e ganha forma, gesto e sutilezas.

E é assim, pensando nesse ator brincante e nessa qualidade de espetáculo versátil que, as vezes pode buscar auxílio em experiências de sala de aula, que a menina propõe-se a falar, nesse relato de pesquisa.

Uma montagem com características de fragmentação, que se apoia em

outras linguagens da arte e possui elementos marcantes de um teatro pós dramático por quê ele:

“não lhe é necessário convocar as dimensões tradicionalmente ligadas ao teatro. Em contrapartida, ele recorre a todas as artes: dança, canto, música, pantomima, teatro falado, artes gráficas, iluminação, vídeo, imagens virtuais, hologramas... O objetivo é solicitar a imaginação, desencadear associações, obter ‘a criação de um mundo de imagens que resista a uma leitura interpretativa e que possa ser reduzido a uma metáfora unívoca’ (Heiner Müller apud BESSON, 2012)

Ela se põe a pensar: se o objetivo é desencadear a imaginação, propiciar associações, obter a criação de um mundo de imagens, como disse Müller, para que possamos fazer metáforas suscetíveis a interpretações podemos, então, analisar tanto a “Ferida Woyzeck” sob este viés e ilustrar algumas práticas de sala de aula e de palco, com crianças e adolescentes, como possibilidade de vir a ser representações de práticas com essa diversidade de linguagem, onde o estado brincante vale-se de todos estes elementos de maneira natural e gradativa.

A menina escolhe começar pelo ato performativo do conto da avozinha, de Büchner.

1.1 Conto da Avozinha

“Era uma vez uma pobre criança e ela não tinha nem pai nem mãe, todos estavam mortos e não lhe restava mais ninguém no mundo. Todos mortos, e ela chorava dia e noite. E como não lhe restava ninguém na terra, ela quis ir para o céu, e a lua a olhava com muito carinho; e quando ela finalmente chegou à lua, esta não passava de um tronco de madeira podre, e então a criança foi para o sol, e quando chegou ao sol, este era apenas um girassol murcho, e quando chegou as estrelas, elas eram apenas pequenos mosquitos dourados, que estavam espetados como o picanço espeta-os na ameixa brava, e quando ela quis voltar para a terra, a terra era uma vasilha entornada e ela estava inteiramente só, e ela sentou-se e chorou, e continua sentada ali e está muito só.” (Tradução e adaptação Koudela, “A Ferida Woyzeck”, 2009 – Arquivo pessoal)

O poder da história de tradição oral invadiu o espaço do espetáculo. Todos aguardavam ansiosos pelo conto de fadas que fora precedido do “Era uma vez...”, que segundo Regina Machado, em sua obra “Acordais (2004), o era uma vez em outras palavras, quer dizer que a singularidade do momento da narração, que unifica o passado e o presente e faz com que seja, para essa pessoa que ouve, algo que a presentifica por meio de um relato universal tornando, assim, algo único, ou seja, um presente em forma de palavras.

E foi isso que aconteceu, mas não com o enredo que termina com “E viveram felizes para sempre”, pois a verdade dura e crua do conto de Büchner permitiu uma experiência do que tem de mais intenso no humano, transformando o jogo teatral em outras potências artísticas. Que gerou, pela maneira que Ingrid conduziu cenicamente, uma experiência singular aos que ouviam.

Vale ressaltar que os jogos teatrais que foram explorados no espetáculo foram desenvolvidos por Viola Spolin em 1979, com o objetivo de ensinar a linguagem artística para crianças, jovens, atores e diretores.

“Através do processo de jogos e da solução de problemas de atuação, as habilidades, a disciplina e as convenções do teatro são aprendidas organicamente. Os jogos teatrais são atividades lúdicas e exercícios teatrais que forma uma base para uma abordagem alternativa de ensino aprendizagem.” (KOUDELA, 1999, p.15)

Os jogos teatrais e tradicionais permitem estranhar a cena, historicizar o momento encontrando muitas maneiras de conduzir o espectador a ser co-autor do espetáculo e, tudo isso acontece pela força da narrativa e, principalmente, pela forma como a história vai sendo contada, narrada à plateia. Porque o jogo teatral eco¹⁵ quebrou a linearidade do conto, desde o início do espetáculo causando uma reverberação do som, misturando as palavras ao peso que elas possuem. O peso da palavra e sua objetividade era

¹⁵ Segundo a orientadora da montagem, IDK, os alunos foram apresentados há inúmeros jogos teatrais de Viola Spolin. Para esse momento escolheram jogo do eco que pode ser encontrado no fichário de jogos teatrais. Ficha C33.

tão forte que causava um incômodo em quem ouvia.

A menina coloca-se do ponto de vista de quem assistiu a montagem e disse que foi um momento delicado, que prendeu o espectador por tudo que ele ouvia e a experiência parecia ser um som interminável. Cujas palavras se repetiam e se misturavam, que ora o eco permitia a formação de palavras diferentes para cada lado da sala. Isso causava uma angústia. Tentava-se correr com a sua atenção procurando encontrar o equilíbrio, mas a experiência propiciava o desequilíbrio. Dentro dela tudo era desorganizado. E ao final, isso era ótimo! Estranhamente ótimo. Era como ler Clarice Lispector de ponta cabeça enquanto se corre. Ela ainda se lembra que tudo isso a fez buscar em sua memória sentido ou sentidos para o que escutava e absorvia. E naquele momento, ela não fora capaz de entender o tamanho da “paulada” que estava levando de todos os lados com aquele meigo “era uma vez”.

A quebra da linearidade da história, elemento que nem sempre é esperado no conto de fadas, trouxe uma expectativa interessante: o elemento surpresa. Aos ouvirmos a doce frase “Era uma vez”, quem não conhecia o texto “Woyzeck” não fazia ideia que surgiria um conto tão humano. Onde a vida é transparecida na dor, na solidão, na mesquinhez, nas falsas aparências, mas também na perseverança, na caminhada, na esperança e na espera. Se valerá a pena nunca saberemos. Apenas sabemos que vivemos e que tentamos enfrentar tudo isso, mesmo sendo uma frágil criancinha sozinha.

A menina fecha os olhos e busca narrar suas experiências nas noites em que pode presenciar o espetáculo. Casa cheia, história começada, olhos brilham, inclusive o seu. De repente, as palavras vão sendo repetidas, muitos atores invadem o palco e contam cada qual em seu ritmo olhando para uma pessoa da plateia. Alguém a escolhe. Olha nos seus olhos, mas seus ouvidos passeiam pelos outros atores e vai construindo uma narrativa ofegante, cheia de novos sentidos e impressões. Ela percebe a dor do texto no cotidiano e passa a sentir isso e a pensar sobre isso. É tanta tristeza, que o conto a leva para tantos outros lugares. Algo a toca diferente, mas ela não sabe o que qualificar, o que é; só sabe que mexe com o que seus sentimentos e passa a

se sentir só. Sente a sociedade só. São tantos pensamentos. Melhor ela voltar ao texto.

O texto de Büchner é tão potente que nos desconcerta desde o princípio e a escolha do como contar isso no início nos dá a ideia do que virá pela frente.

A finalização do conto acontece com uma roda de verso. O que nos permite chamar este trecho do trabalho de ***“Prólogo ou como nasce uma história brincante”***.

1.2 Abre a roda povo

Roda de verso é, segundo Lydia Hortélio¹⁶, uma brincadeira que marca o fim da fase da infância e o início da adolescência (Arquivo pessoal¹⁷). De acordo com os estudos de Lucilene Silva¹⁸, podemos observar que elas perduram até a fase adulta, nos cantos de trabalho.

Alguns folcloristas, como Câmara Cascudo¹⁹ e Mário de Andrade²⁰ encontram essa forma de “brincar” nas manifestações populares brasileiras, como no coco, no boi, no maracatu, dentre outros.

Essa brincadeira consiste em ter uma melodia. Com quatro frases onde a segunda linha rime com a quarta linha. Simples assim para que as pessoas consigam improvisar versos, ou como dizem, soltar versos durante a brincadeira.

Os alunos atores do espetáculo tinham a tarefa da entrega dos

¹⁶ Lydia Maria Hortélio Cordeiro de Almeida, nasceu em Salvador em 13 de Outubro de 1932. Mais conhecida como Lydia Hortélio é educadora e musicóloga brasileira. Em 2009 recebeu o Mérito Cultura do Ministério da Cultura por suas pesquisas em torno do universo do brincar e da criança.

¹⁷ Acervo pessoal: Anotação da aula de Lydia Hortélio abril de 2004

¹⁸ Lucilene Silva é pesquisadora da cultura da Infância. Tem seguido o trabalho de Lydia Hortélio com muita determinação e profundidade. Possui um Cd de cantos de trabalho com o selo sesc e um livro sobre brincadeiras “Eu vi às três meninas”.

¹⁹ Dicionário do folclore de Câmara Cascudo.

²⁰ As melodias do boi e outras peças de Mário de Andrade.

protocolos. Aos poucos estes começaram a ter um estilo de escrita mais musical e em versos. Então os alunos foram desafiados, pela orientadora, à criarem versos que contassem a história do Woyzeck. Eles cumpriram o desafio e, aos poucos, a “Ferida Woyzeck” foi surgindo; contribuindo na substituição das cantigas tradicionais alemãs por brasileiras.

O grupo se apropriou desse repertório de brincadeiras cantadas e colocou isso em cena, com a ajuda da menina brincante.

Ela conhece um “trem” de brincadeiras, que pouca gente conhece, e fica muito bonito de se ver lá no palco. A própria brincadeira já é teatro! Você pisca os olhos e tudo acontece.

Uma roda de verso adentrou a cena. Retomando a explicação: Para quem nunca brincou é simples. Tem uma quadrinha, daquelas de quatro linhas. Onde a segunda linha tem que rimar com a quarta e todos os versos precisam ter cinco ou sete sílabas. Também conhecido na área das letras de 5 ou 7 sílabas poéticas - redondilha menor ou maior.

O verso era:

Abre a roda povo, siu, siu, siu
Quero vadiar, siu, siu, siu
Essa roda é de amor, siu, siu, siu
Eu também quero amar, siu, siu, siu²¹

A menina cantou a melodia e em pouco tempo os alunos atores entenderam e começaram a cantar também.

Enquanto brincávamos, Ingrid, orientadora da pesquisa e da montagem em questão, teve a sensibilidade de solicitar versos nos protocolos dos alunos que tivessem relação com a história Woyzeck, de Büchner,.

No encontro seguinte, havia tudo quanto era tipo de verso de partes da história. Então foram, de maneira democrática, iniciar o processo de

²¹ Roda de verso coletada pela musicista da cultura da infância Lydia Hotélio e foi transmitida à pesquisadora em um dos cursos realizados no Instituto Brincante sobre a música da infância, no ano de 2004.

organização das quadras de maneira que pudessem contar uma narrativa.

Não é que dessa experiência brincante o protocolo de uma aluna tinha uma sequência que servia para o prólogo da peça? Eis o resultado:

Abre a roda povo

Abre a roda povo, siu, siu, siu
Quero vadiar, siu, siu, siu
Essa roda é de amor, siu, siu, siu
Eu também quero amar, siu, siu, siu

Eu conheço um bom homem siu, siu, siu
Pobre soldado trabalhador siu, siu, siu
De tanto comer ervilha siu, siu, siu
Matou seu lindo amor siu, siu, siu

Abre a roda povo, siu, siu, siu
Quero vadiar, siu, siu, siu
Essa roda é de amor, siu, siu, siu
Eu também quero amar, siu, siu, siu

A Marie tem um filhinho siu, siu, siu
Que não gosta de dormir não siu, siu, siu
Ela sempre dá um jeitinho siu, siu, siu

Chama o bicho papão siu, siu, siu

Abre a roda povo, siu, siu, siu
Quero vadiar, siu, siu, siu
Essa roda é de amor, siu, siu, siu
Eu também quero amar, siu, siu, siu

As mulheres na janela siu, siu, siu
De olho no batalhão siu, siu, siu
Uma se sente ofendida siu, siu, siu
A outra faz malcriação siu, siu, siu

Abre a roda povo, siu, siu, siu
Quero vadiar, siu, siu, siu
Essa roda é de amor, siu, siu, siu
Eu também quero amar, siu, siu, siu

O doutor fala difícil siu, siu, siu
Mesmo sem ter o que dizer siu, siu, siu
Sua intenção é única siu, siu, siu
É diminuir você siu, siu, siu

Abre a roda povo, siu, siu, siu
Quero vadiar, siu, siu, siu
Essa roda é de amor, siu, siu, siu
Eu também quero amar, siu, siu, siu

O Woyzeck é um soldado siu, siu, siu

Faz a barba do capitão siu, siu, siu

É cobaia do doutor siu, siu, siu

Ervilhas são sua única refeição siu, siu, siu

Abre a roda povo, siu, siu, siu

Quero vadiar, siu, siu, siu

Essa roda é de amor, siu, siu, siu

Eu também quero amar, siu, siu, siu

Figura 3. Roda de verso, no momento em que fecha a roda

Figura 4. Roda de verso girando

A brincadeira em cena ganha o palco. O jogo acontece. O brilho nos olhos, a presença dos atores, a música e a roda encantam a plateia, enquanto o prólogo surge naturalmente aos olhos dos espectadores, casando perfeitamente com a narrativa anterior.

Os versos jogados em cena vão, aos poucos, trazendo uma delicadeza ao momento. Mantém a tensão inicial e acrescenta à brincadeira como um disparador e propositor da narrativa.

A menina que brincou com os alunos atores durante o processo agora pode ver tudo isso no palco. Seus olhos ficam deslumbrados. É muita potência cênica que advém do jogo. Ela pensa na importância que tem esse trabalho como um instrumento motivador a práticas que consideram o jogo tradicional um elemento teatral e não apenas um elemento metodológico para se chegar ao teatro.

Ela observa essas imagens e fica satisfeita com o resultado. A roda e sua força ancestral dialoga com o público de maneira inconsciente e ganha seu valor em cena.

Figura 5. Ator solando um verso ao centro da roda.

Figura 6. Atriz solando um verso ao centro da roda.

1.3 – Roda de verso: Sereno de amor

Esse processo é tão possível de ser reproduzido com sucesso que a menina estava em São Caetano do Sul, com um grupo de crianças de 8 e 9 anos, montando uma peça sobre o querer ser adulto antes da hora. Ela lançou o mesmo desafio da mestre e eles responderam de imediato. Eram 15 meninas cantando uma outra melodia, mas que partiu de um mesmo dispositivo: roda de verso para a criação do prólogo da peça.

Vale destacar que a brincadeira acontece de inúmeras formas, até mesmo em uma roda e que não se faz necessário um círculo para configurar o jogo, mas sim, manter a melodia e a sua estrutura.

Os versos não foram construídos por meio de protocolos, mas sim no calor do momento. A menina, como orientadora com uma caneta à lousa, colhendo as ideias das crianças que eram muitas. Uma criança dizia a primeira linha, outra dizia a segunda e assim foi acontecendo a criação.

No final, arrumaram a ordem da experiência de criação de poemas e iniciaram a cantoria. Ainda na sala de aula foram saboreando o espaço. Ora faziam uma roda, ora uma fila, ora cada um no seu espaço, ora em coro com os mesmos gestos, até que decidiram que entrariam aos poucos no palco e se apropriariam dele, enquanto cantavam.

Sereno de Amor

Standard tuning

$\text{♩} = 120$

Sereno de amor

Sereno de amar

Por causa da morena

Vou morrer, vou me acabar ou serená

Boa tarde meus amigos

Hoje vamos apresentar

Uma história bem bonita

De cantar, sonhar, brincar, ou serená

Sereno de amor

Sereno de amar

Por causa da morena

Vou morrer, vou me acabar, ou serená

Ser criança é muito bom

Sempre podemos brincar

Mas no final de tudo isso

Tem alguém para mandar, ou serená

Sereno de amor

Sereno de amar

Por causa da morena
Vou morrer, vou me acabar ou serená

Eu queria ser adulto
Na minha vida mandar
Ser independente e grande
Pra poder trabalhar, ou serená

Sereno de amor
Sereno de amar
Por causa da morena
Vou morrer, vou me acabar ou serená

Figura 7. Meninas representando a roda de verso

Figura 8. Meninas representando a roda de verso

São meninas de 8 e 9 anos que estavam experimentando pela primeira vez o palco. Todas estavam ansiosas e temerosas principalmente porque o teatro estava completamente lotado. No momento da ação ao invés de ganharem o espaço, elas se apegaram a brincadeira e cantaram batendo palmas como nunca antes a menina havia visto.

Os olhares temerosos foram ganhando espaço para o corpo brincante, que veremos a seguir.

Parar e pensar sobre ser criança e ser adulto abriu a possibilidade para as estudantes se perceberem no mundo. Expressarem o que pensam, modificou seus argumentos iniciais e fundamentou seus interesses sobre o tema em questão.

A menina foi ouvindo os comentários e foi interpelando com perguntas que foram, aos poucos, respondidas e/ou devolvidas para o coletivo.

“Se tu te tornas responsável por aquilo que cativas”, como disse a Raposa para o Pequeno Príncipe, as rodas de versos cumprem essa função de início de espetáculo. Fazendo nascer uma história brincante leve e cheia de sutilezas que as vezes amargam de tanta verdade e simplicidade. Que ao

mesmo tempo em que nos embalam com suas doces melodias, nos assustam com suas estrofes duras “Ser criança é muito bom | Sempre podemos brincar | Mas no final de tudo isso | Tem alguém para mandar, ou serená. Ou O doutor fala difícil siu, siu, siu | Mesmo sem ter o que dizer siu, siu, siu | Sua intenção é única siu, siu, siu | É diminuir você siu, siu, siu.

A menina chama atenção aos verbos mandar e diminuir que diluídos na brincadeira a princípio passam despercebidos, mas depois ganham um peso muito maior de depreciação do humano em “Woyzeck” e do incomodo pela falta de autonomia das crianças, em “Quero ser grande”.

E de verso em verso, de melodia em melodia as palavras ganham força e a cena um ruído único, efêmero e corajoso. Quer seja pelo som das palmas ou pelo abrir e fechar da roda, os versos são revelados e, à plateia, conduzida a uma memória ancestral.

Capítulo 2. A cantiga é a cena - coralidade e improvisação a partir das brincadeiras

*Nossa prosa toma um rumo
Bem gostosa de se vê
A brincadeira sendo a cena
Com improviso e coro pra você!*

Neste capítulo vamos nos deter em trabalhar a brincadeira em sua plena essência; virando cena e nos encantando com algumas especificidades que ela possui. Neste caso, abordaremos o sentido de coro e a importância do improviso para a manutenção de sua vivacidade.

Signeu (2015), em *Léxico de Pedagogia do Teatro*, nos conta que desde antes da tragédia grega, já existia os rituais de fertilidade que utilizavam máscaras de bode e que cantavam em coro. Esse culto mais tarde fora transferido a Dionísio.

Outros autores afirmam que desse culto surge uma figura que se destaca do coro, chamada Téspis, e desse movimento teria surgido o primeiro ator.

Mas o que é interessante para a menina aqui é compreender que a concepção de coro é tão antiga quanto os movimentos humanos. E que surge com o teatro e traz inúmeros benefícios à prática artística, uma vez que esse coletivo gera uma expressividade maior e com mais força.

“Coro. Personagem coletiva, composta por um conjunto de atores (coreutas) que cantavam ou declamavam um fragmento lírico comentando a ação. Esse fragmento pontuava a ação no teatro clássico grego. Também havia a dança unida ao canto. Esse conjunto de pessoas que a executavam representavam um segmento da sociedade, e tinham caráter e função pedagógica, no sentido de educar e orientar o público.” (SIGNEU, 2015, p.33)

Comparando a origem do coro com as brincadeiras muita coisa há em comum. Elas possuem essa ancestralidade que permanece com traços cheios de desenhos coreográficos que facilitam a expressividade da ação.

Quando Signeu diz que *o coro, que é um corpo, uma estrutura, um organismo*²² a menina percebe que as brincadeiras cantadas, em sua maioria, possui esse mesmo organismo e ela teima em dizer que é uma das maneiras

²² SIGNEU, Samir. *Léxico da pedagogia do teatro*. P.33

mais eficientes e expressivas de se brincar, assim como *o coro é uma das mais expressivas organizações teatrais*²³.

Agora, entendemos por coralidade aqui, o que Losco e Mégevan, em *Léxico do drama moderno contemporâneo*, defenderam que:

“No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual.” (LOSCO E MÉGEVAN, p 62)

Este estado de coletividade que o coro traz permite também, na brincadeira, um certo processo de estranhamento fragmentado que enriquece a experiência da plateia por sua multiplicidade cênica. Isso consegue desestabilizar as representações e as percepções da plateia porque, como já disseram os autores Losco e Mégevan, *“o coro é sempre um estranho a representação, pelo excesso de real que se precipita com ele no palco, como se suas leis fossem permanecer nas franjas do representável”*(p.62).

O coro também pode ser visto como um organismo, como Jacques Lecoq o via e trabalhava com essa geometria. Fazendo com que o coro participasse como ressonância nas diferentes dinâmicas de preenchimento do palco.²⁴

A menina olha para a definição acima e vê esse conceito na articulação de inúmeras brincadeiras. Elas se movem nesse movimento geométrico inconsciente. Desde as brincadeiras de roda até pega pegadas e brincadeiras com enredo, por exemplo, mamãe polenta, em todos os casos, o efeito do coro preenche o espaço com diferentes ressonâncias, que faz ter mais graça e sentido para os brincantes.

Para falarmos desse estado a menina escolhe outro gesto do brincar e vai experimentar colocar essa teoria dentro do brinquedo para que assim a

²³ Idem 13

²⁴ SIGNEU, Samir. *Léxico de pedagogia do teatro*. P.34

escrita continue leve, fragmentada e doce feito algodão doce.

Ela escolha uma cantiga de roda muito brincada pelo país todo, em especial na região sudeste.

2.1 - De abóbora faz melão

De Abóbora Faz Melão

“De abóbora faz melão, de melão faz melancia
De abóbora faz melão, de melão faz melancia
Faz doce sinhá, faz doce sinhá, faz doce sinhá Maria
Faz doce sinhá, faz doce sinhá, faz doce sinhá Maria
Quem quiser dançar vai na casa do Juquinha
Quem quiser dançar vai na casa do Juquinha
Ele pula, ele roda, ele faz requebradinha
Ele pula, ele roda, ele faz requebradinha”

(Brincadeira cantada, muito popular no sudeste)

Como se brinca:

Para brincar todo mundo faz uma roda.

Um vai ao meio e começa a saltitar.

Todos vão cantando e batendo uma palma no seu lugar.

Até que a pessoa do meio para na frente de alguém e cria uma panela com os braços.

Essa pessoa tem que mexer o doce imaginário.

Depois é só dar os braços e ir para a casa do Juquinha.

Aí é só se preparar para dança animada.

Que vai pular, vai rodar e dar uma requebradinha.

E depois repete a dança de novo.

Então separa a dupla e chama mais gente para brincar. Até todos formarem um grande coro.

Figura 9. Começo da brincadeira.

Figura 10. Todos em coro no mesmo gesto.

Essa é uma das brincadeiras mais simples e contagiantes que a menina conhece. A sequência de seus gestos permite uma criação natural de coro que ganha uma vivacidade a cada repetição, pois não tem espaço para o vazio, nem para o desânimo, visto os gestos “engraçados” e divertidos que o jogo proporciona.

Assim fica fácil a menina concordar com o livro amarelo quando diz que “A essência do brincar não é um fazer como se; mas um fazer sempre de

novo.” (SILVA, p.24)

O que a interessa no Léxico de pedagogia do teatro é essa consciência de que esse fazer de novo a brincadeira é a possibilidade de transmutação da experiência, experiência tal que alcança níveis muito altos de qualidade e sutilezas em seus gestos, sonoridades e corporeidades.

Esse fazer de novo, que é inerente à linguagem do teatro, e que é um grande desafio para o ator, está intrínseco na brincadeira. É orgânico, vivo e permite a criação de vínculos e rompimento de barreiras entre os brincantes. Tornando o jogo algo de todos e para todos. Compreender este estado do jogo e transportá-lo à cena sustentando com os improvisos necessários precisaremos analisa-los também neste capítulo.

Para entender melhor as questões relacionadas a espontaneidade do jogo, a menina recorre a pioneira Viola Spolin no que concerne:

“O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para as experiências. Os jogos desenvolvem as técnicas e as habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda estimulação que o jogo tem a oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las.

A ingenuidade e a inventividade aparecem para solucionar quaisquer crises que o jogo apresente(...)” (SPOLIN, p4)

Pois a menina acredita, e por isso cita Spolin, que o jogador é livre para recorrer a sua inventividade nos momentos de crise, que o jogo possa vir a oferecer, e são nestes instantes que o improviso faz reacender a brincadeira, não permitindo que ela acabe antes do seu tempo, mas sim que seja explorada e livre para atingir seu objetivo de maneira criativa e plena.

Mas não é uma liberdade para deixar-se totalmente livre, sem uma intenção. Há momentos em que isso possa acontecer no processo, mas como estamos falando de ato criativo no teatro, vamos nos basear em Koudela, em Jogos teatrais, quando nos chama a atenção a essa liberdade que não leva a criação, apenas a banalização.

“A espontaneidade equivale portanto à liberdade de ação e estabelecimento de contato com o ambiente. Com grupos iniciantes e também crianças, é fácil verificar que, quando o processo de improvisação é deixado totalmente livre, poucas vezes ele pode ser identificado com ação espontânea. Pelo contrário, logo se revelam quadros de referência estáticos ou estereotípias na atuação e comportamentos de dependência que são mais prejudiciais que compensadoras.” (KOUDELA, p 51)

As brincadeiras nos deixam um passo a frente desse “perigo” já que suas regras são claras e, para manter-se o foco do jogo e chegar ao objetivo, é necessário seguir alguns comandos que no caso das brincadeiras cantadas estão incutidas na própria canção. Isso facilita a concentração e estimula a criação.

E a menina colocando-se a pensar nestes instantes de improviso um elemento vem a sua cabeça. Ela para e pensa que Cecilia Almeida Salles caminha com ela quando diz que o processo de criação é um gesto inacabado.

A menina para e recorda de todas as brincadeiras analisadas neste estudo e pensa quantos rastros foram deixados e que ainda muitos passarão despercebidos.

Quando a Ingrid propõe recuperar estes rastros em a “Ferida Woyzecz” e nos trabalhos da menina, estes mostram a necessidade de uma sistematização de processos artísticos. Então descobrimos mais uma necessidade desse estudo que é rastrear a experiência, mesmo que cheguemos a conclusão que seus rastros são inacabados, pois valerá a pena destacar a memória e organizar o que fora mais significativo para a menina, como os já abordados. Que possuem sabor de infância, brisa leve e cor de lápis pasteis.

Voltando às brincadeiras. A menina apresenta, e aos poucos o vínculo se estabelece com os brincantes.

Os gestos são realizados de maneira improvisada e seguindo as criações do coletivo.

A seguir mostraremos o processo de aprendizagem de mais uma brincadeira cantada que virou cena.

2.2 - Seu mourão da Cruz

Seu Mourão da Cruz

“Seu mourão da Cruz da licença pra eu passar

Por aqui eu já passei uma menina deixarei

Qual delas será? A da frente ou a de trás?

A da frente corre muito e a de trás ficará

Ficará, ficará, ficará, ficou!”

(Brincadeira cantada – OCA de Carapicuíba)

Algumas adaptações da Escola Villare.

Quando a menina apresentou a cantiga os alunos a identificaram como um passa passa três vezes e logo o desinteresse apareceu. Então ela, faceira,

fez uma pequena modificação; quem fosse pego não sentaria, nem ficaria atrás das pessoas que formam o túnel, mas sim, ficaria em pé formando um longo túnel. O desafio despertou o interesse. E assim aconteceu:

Como se brinca:

Uma dupla faz o túnel.

Todos cantando vão passando.

Ao final da música o túnel abaixa e captura mais uma ou duas pessoas que se somam ao túnel.

Todos cantam e a dificuldade em passar pelo túnel cresce porque ele aumenta de comprimento e a quantidade de brincantes correndo diminui. Ganha o último a ser pego.

Geralmente o fôlego faz a brincadeira acabar mais rápido ou quem corre vai, aos poucos, transformando em personagens e aí o jogo transcende e não tem fim. Vira um grande improviso onde o orientador precisa estar atento para adaptar as regras, para manter o foco do jogo.

Figura 11. Seu mourão

Figura 12. Seu Mourão - túnel visto de cima

Figura 13. Túnel visto de baixo

Figura 14. A brincadeira do Mourão

Em meio a risos, ambiente descontraído e muito improvisado a cena acontece. Ela surge forte, com riqueza nos detalhes e com presença plena dos jogadores.

Acreditamos na improvisação teatral aquela que:

“aparece em nossos dias como fenômeno profundamente imbricado na concepção mesma do que seja as artes da cena.”
(PUPO, 2005, p.95)

E isso foi tão forte para a menina e para o grupo de meninas. As coisas estavam tão relacionadas que caminhou para a cena de maneira natural, onde os gestos da coralidade dialogaram com o improvisado de maneira natural, como as imagens a abaixo nos revelam.

Figura 15. A brincadeira em cena ganhando o improviso e os elementos do coro

Figura 16. A brincadeira em cena ganhando uma qualidade corporal

O que é interessante dessa brincadeira é sua dinâmica. Ela começa

num grande coro cantado e fazendo os mesmos gestos em fila e, aos poucos, o gesto é modificado para outra fila, que seria a do túnel, mas a força da cantiga continua a mesma.

A cena pedia crianças brincando felizes. E elas executaram com uma verdade incrível a ponto de balançar a plateia com a alegria do palco.

Se são pegas duas ou mais pessoas, só no momento do jogo saberão e terão que lidar com essa situação naquele instante. Por isso a atenção precisa ser plena e o estado de aceitação para sua condição no jogo também. Como a dinâmica dele é rápida não há tempo para questionamentos e, sim, a disponibilidade para adentrar naquele ambiente e torna-lo potente dentro da sua inteireza.

A menina utiliza-se do pensamento de Salles, no que diz sobre a estética do movimento criador, quando ela cita Calvino, 1990, *discutir arte sob ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la.* (SALLES p. 33)

Isso nos faz pensar de que cena estamos falando? Pois será que a brincadeira simplesmente levada ao palco constitui-se em teatro? Será que ela possui agregações?

Sim! Acreditamos nisso porque ela tem vestígios que nos leva a, como disse Salles, um estado de criação contínuo de metamorfose que nos faz falar daquele jogo tradicional que é jogado, performático por natureza e que por muito tempo e por muitos fora visto apenas como aquecimento preparatório ao palco. Falamos da brincadeira pura e simples virando cena por toda potência que ela traz de movimento criador.

A menina escolheu compartilhar algumas práticas para exemplificar dentro da cena o improviso constantemente jogado e a coralidade que traz uma plasticidade e solicita aos jogadores habilidades inerentes do teatro.

Seguimos escrevendo. Agora, são análises do espetáculo “A ferida

Woyzeck”. Quando a menina fora convidada a contribuir nesta montagem ficou orgulhosa por alguns motivos: primeiro porque era um texto que valorizava e utilizava a brincadeira em cena e segundo porque os orientadores queriam explorar a diversidade de cantigas brasileiras que tivessem essa universalidade com as cantigas alemãs.

Segundo Kischimoto há três hipóteses em relação a essa universalidade são elas:

1. “As histórias se originam na humanidade primitiva e todas as raças humanas conservam-se através de suas migrações;
2. Há em tempos passados um contato direto entre as diversas raças humanas, graças ao qual os contos são transmitidos de uma tribo a outra;
3. Há uma tal semelhança entre a mentalidade de diversas raças durante a fase primitiva de seu desenvolvimento, que elas podem ter inventado ao mesmo tempo estórias, independentemente uma das outras.

Em síntese, essas três hipóteses tentam explicar a semelhança contida nos contos e nos jogos em diversos países, a da imigração em tempos remotos, a origem das estórias na humanidade primitiva e a criação independente das mesmas por diversos povos.” KISCHIMOTO, p.20)

A menina diz que isso se faz presente até os dias de hoje, pois se pegarmos, por exemplo, a obra de Peter Brühel, Jogos Infantis, 1560, facilmente reconheceremos as brincadeiras e daremos nomes a elas, o que pode acontecer é divergir o nome dado do outro lado do país ou do planeta, mas a estrutura da brincadeira, o como se faz será o mesmo, contendo apenas variações pertinentes ao seu tempo.

Figura 17. BRÜGHEL, Peter. 1560. Óleo sobre tela, 116x161 cm.

Como disse a pesquisadora Cardoso sobre os jogos que são transmitidos e jogados em diferentes épocas e espaços:

“Os jogos tradicionais infantis sofrem inúmeras mudanças de contextos e formas, sendo adaptados às necessidades de cada grupo, sociedade e ao seu tempo” (CARDOSO, 2004 p.53)

Ela continua e cita Friedmann, 1996, p.42,

“O jogo tradicional infantil é produção espiritual do povo, acumulada através de um longo período de tempo. Esses jogos mudam no processo do esforço criativo coletivo e anônimo.” (FRIEDMANN, 2004, p.42)

É por isso que quando a menina relata a brincadeira, no como se brinca, há variações de acordo com o grupo, pois o mesmo pode encontrar um jeito, maneira de jogar o jogo com o seu corpo, no momento de hoje e isso não é uma ofensa, pois tratamos aqui de cultura popular viva e, que portanto, está em constante transformação.

Agora, quando a menina fora incentivada a olhar para a brincadeira com esses olhos, ela sentiu-se renovada porque no seu íntimo sempre via e percebia o brincar dessa maneira.

2.3 - Pus o meu pezim na barca

Ela agora fecha os olhos e recorda-se do espetáculo “A ferida Woyzecz” a fragmentação proposta pela brincadeira “Pus o meu pezim na barca”, ao mesmo tempo que liga a cena, traz a força do coro, do gesto para o palco e o improviso que vem a seguir.

Pus o Meu Pezim na Barca

Pus o meu pezim na barca, o marinheiro
A barca escorregou, o marinheiro
Se eu não for na barca nova, o marinheiro
Na velha também não vou, o marinheiro
(Roda de verso, tradicional de Minas Gerais)

Como brincaram:

Duas rodas se formaram. Uma do lado de dentro e outra do lado de fora. A de fora era formada por meninos que representavam o Woyzeck. A de dentro era formada por meninas que representavam a Marie. Cada roda girava para um sentido oposto. Seguindo o que a letra da cantiga dizia e realizavam os gestos. Davam um passo a frente para colocar o pé na barca. Simulavam um escorregão e voltavam com o pé para o lugar. E continuavam a girar afirmando que não iriam na barca velha. Parando novamente no verso “pus o meu pezim” para colocar o pé a frente. Simulavam o escorregão e continuavam a girar, sempre uma roda de encontro a outra²⁵.

A sutileza do canto, da roda, do giro e do olhar firme entre os participantes contribuiu para que se formassem duas rodas, uma dentro da outra e que girassem em direções opostas e sempre os personagens “Marie e Woyzeck” pudessem se encontrar e, de certa forma, se enfrentarem.

O canto permite aos brincantes o improviso de ações, pois aos poucos o gesto de Marie passa para as orelhas e começa a esconder o par de brincos, o que gera, por sua vez, uma desconfiança em Woyzeck, tudo isso de maneira natural e gradativa que embala a plateia.

A ação performativa costura a encenação e faz a brincadeira virar cena com tanta naturalidade que os gestos são ressignificados com a canção sem existir um momento que separe o texto da brincadeira.

Até que chega ao ápice e Woyzeck quebra a ação e toma o par de brincos. A imagem da cena, por sua vez é um lindo quadro coral, onde um casal continua a ação e os demais sustentam - a criando um efeito de estranhamento, digno de um quadro vivo.

²⁵ Observação: Por ser uma roda de versos, pode-se improvisar versos, mas utilizaram apenas a melodia oficial.

Figura 18. Marie e Woyzeck conversando ao centro e o coro sustentando a ação, no círculo do lado de fora.

Encontramos em Brecht, motivação para a continuação do teatro feito dessa maneira pois:

“Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto” (BRECHT, 2005, p142)

O interessante desse percurso é perceber a atualidade do texto com as cantigas e o quanto a ativação da memória, levantada pelas brincadeiras, nos mobiliza a essa ação que Brecht defende ser de extrema importância, a querência por modificações e não apenas que fiquemos na nostalgia.

Isso tudo a menina percebeu e viveu enquanto espectadora das sessões que pode presenciar. Um teatro que faz a gente querer a mudança, que mexe de dentro para fora, porque modifica o mais simples, com gestos que são do inconsciente coletivo e nos convidam, através de nossas memórias, a

buscarmos um sentido para a execução do nosso papel hoje, nesse momento presente.

2.4 – No sua suí

No Sua Suí

No sua, suí eu vi dois tatu geme
Como é que eles gemem?
Hum, hum
Torno a revirar
Ah, ah

Como é que eles gemem?
Hum, hum
Torno a revirar
Ah, ah
(Cantiga de roda)

Como brincaram:

Formaram dois coros.

Um de meninas outro de meninos.

Um de cada lado do palco.

Cantavam enquanto caminhavam na mesma direção, se enfrentando, se seduzindo.

Cruzavam o espaço sustentando o olhar.

Voltavam para os cantos, mas um casal ficava ao centro.

A cena dava continuidade com o texto.

Figura 19. Coro de Marie e Woyzecz

Figura 20. Sedução entre Marie e Tambor-Mor

A brincadeira quebra a possível linearidade do texto. Esse rompimento é preenchido por um estranhamento que dialoga com a motivação do texto, então, a quebra, acaba apenas interrompendo o fluxo dramático e nos abre um leque de possibilidades de interpretações críticas.

É interessante perceber o caráter musical mais sedutor, servir para um momento de envolvimento, de sedução entre os personagens.

A brincadeira de roda transcendeu à cena. Ela deixou de ser apenas uma roda em duplas, que em determinado momento girava seus pares, para ser um organismo vivo, que ocupava o palco arena de maneira equilibrado, e que na segurança dos olhares, nos conduzia ao palco nessa brincadeira de enfrentamento e sedução.

O improviso dos olhares é fruto de um improviso coletivo típico da pedagogia do teatro.

“Quando a atividade teatral parte das manifestações do patrimônio da cultura oral e da criação coletiva gerada pela improvisação nascem novas formas estéticas. O caráter coletivo e processual do teatro de há muito vem sendo ressaltado por autores que trabalham com a Pedagogia do Teatro.” (KOUDELA, 2013, p.35)

De certa forma, é o que este estudo apresenta a atividade teatral alinhavada a cultura oral que nos mostra novas possibilidades de uso do brincar em cena.

2.5 - Soldado do exército

Soldado do Exército

Soldado do exército não carrega cinturão
Só carrega carabina boa blusa de azulão
Que faz para trás que pra frente eu cheguei
Cavalheiro rode a dama que a minha eu já rodei

Como brincaram:

É uma cantiga de roda, mas eles brincaram como se fosse uma marcha do Tambor-Mor.

Então, o Tambor-Mor ia a frente tocando e os demais soldados atrás cantando

junto.

À janela, as mulheres admiravam a marcha dos soldados.

Enquanto ele admirava e cumprimentava algumas mulheres, em especial, Marie.

Figura 21. Marcha do Tambor – Mor

Figura 22. Marcha do Tambor – Mor

O coro dos soldados é forte e presente. Causa admiração e faz um rebuliço na cidade. Todas as mulheres à janela admiram o cortejo.

A brincadeira mais uma vez quebra o fluxo, mas, ao mesmo tempo, complementa a cena porque fora pensada para dar continuidade ao texto. Apenas, neste caso, causou um estranhamento que possibilitou o improviso e o prosseguimento do texto retomando outra cantiga.

O momento ficou poético, segundo a menina, e mais uma vez o texto de Büchner segue com seus fragmentos nos convidando a uma junção de fragmentos, uma construção da história.

A menina se põe a pensar do lirismo que foi escrever sobre a brincadeira sob o ponto de vista do improviso e do coro.

Pensar que isso já está intrínseco ao teatro, facilita a escrita e traz gratificações ao relacionar-se a práticas de sala, pautadas no jogo, e, principalmente, com o texto de Büchner que fora pensado para trazer esse universo da oralidade ao palco e valorizá-lo, ao mesmo tempo em que permite

que ele estenda a sua potência para a brincadeira, e mostrar seus progressos no palco, como num grande jogo.

A menina fecha esse capítulo usando as palavras de Koudela, quando fala do texto como modelo de ação, pois identificamos perfeitamente com a prática utilizada com a brincadeira até o momento.

“O texto não mais delimita a cena, mas delimita superfície do mergulho no processo de sua apropriação. O texto é um objeto estético, estilístico, que sugere um universo de referências”.
(KOUDELA, 2013, p. 49)

Capítulo 3. A construção do gesto da brincadeira para a cena

A brincadeira que virou cena

Vamos agora estudar

Com a riqueza de seus gestos

Sua diversidade vamos mostrar!

A linguagem gestual é tão rica na sua diversidade quanto a palavra. A ideia deste capítulo é pesquisar a trajetória do gesto como fonte de criação à cena e, para isso, olharemos especialmente para as brincadeiras cantadas como propulsoras desse movimento criativo.

No entanto, a menina sente a necessidade de ter significados para a palavra gesto. Ela sai a procura e encontra as seguintes afirmações:

Segundo o dicionário Aurélio, gesto significa dentre outras coisas: 1. “Movimento expressivo de ideias”.

No dicionário de teatro de Patrice Pavis, Gesto é compreendido como:

“Movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo.” (PAVIS, 2005, p.184).

No Léxico de Pedagogia do teatro encontramos:

“O “gesto” pode ser definido como um movimento expressivo feito intencionalmente ou decodificado como tal, constituindo-se em um signo com significante e significado, no sentido de que sua leitura ocorre a partir de condições psicológicas da emissão/recepção e segundo padrões culturais e sociais vigentes. É claro que o gesto é parte integrante de todos os âmbitos da ação humana, estando disseminado na variedade de suas intervenções.” (GUINSBURG, PATRIOTA, 2015, p.89).

A menina reflete sobre estes significados e encontra sentido nisso tudo, pois é justamente essa movimentação expressiva que a brincadeira traz que possibilita tantas decodificações ao movimento corporal do ator.

Agora, chegamos a pensar que em cada uma das brincadeiras selecionadas, seja nos espetáculos, ou na sala de aula, o olhar do gesto como um caráter performativo se faz presente, já que é característico do teatro contemporâneo, como afirma Guinsburg e Patriota em Léxico de Pedagogia de teatro, p.90.

Mas será que o gesto sempre foi visto assim no teatro? Será que ele

também sofreu alterações?

A análise da linguagem do gesto dentro do teatro que Guinsburg e Patriota nos traz conta que:

“no teatro da palavra, a linguagem do gesto apresenta-se como servidora, na medida em que é elaborada com o intuito de proporcionar maior inteligibilidade às ideias, situações e emoções em jogo nos enredos.” (GUINSBURG, PATRIOTA, 2015, p.89)

É interessante observarmos a importância do gesto ao longo da história. Que olhar dava-se à essa linguagem no decorrer dos tempos até os dias de hoje?

É sabido então que no passado ele foi responsável por evidenciar o verbo, mas que na contemporaneidade é visto como algo performativo. E nesse meio da história? Vamos compreender?

No século XX, o gesto tinha um caráter naturalista, devido às contribuições de Stanislávski. Gestos não exagerados e que fossem da linguagem do cotidiano. Isso já não correspondia as necessidades dos simbolistas e expressionistas que romperam essa linearidade do gesto do cotidiano e trouxeram o exagero e a intensidade para o ator. Já no teatro de Brecht “com experiências russas e com o teatro oriental, buscou por meio do efeito V construir o gestus, no qual os significados e apropriações deveriam remeter à classe social e às contradições das relações sociais.” (GUINSBURG, PATRIOTA, 2015, p.90)

“O gestus não se limita aos “gestos” propriamente dito, à pantomima; ele se estende à fisionomia e compreende as falas, o todo constituindo a atitude global de uma pessoa ou de um grupo envolvidos em relações inter-humanas.” (BAILLET, NAUGRETTE, 2012, p.93)

Na commedia dell' Arte, pantomima e o gesto adquirem autonomia e passam a conduzir a própria representação. Guinsburg e Patriota ainda ressaltam alguns encenadores que nas últimas décadas vem valorizando o gesto nos seus processos criativos convencionando-se em nomeá-los “gestos

intensos e vigorosos” para Arthaud, Bob Wilson e “experiências criativas” para Grotowski, Barba e Living Theatre.

Agora que a menina compreendeu um pouco da história do gesto no teatro, é possível voltar para a relação da brincadeira como um caráter propulsor para a cena e percebê-lo dialogando de acordo com o momento presente. Hoje, na contemporaneidade, fala-se muito das ações performativas e o gesto da brincadeira encaixa-se perfeitamente dentro dessa ação por ser algo pontual e que, em linhas gerais, faz sentido por ela mesma.

Se expandirmos o olhar do gesto da brincadeira dentro dos fragmentos escolhidos para análise deste estudo, cairemos nos recortes selecionados pelo uso recorrente do quadro vivo, o *tableau vivant*, neles podemos observar a complexidade dos gestos envolvidos porque há neles uma quantidade admirável de detalhes que apenas com uma lente de aumento conseguimos absorver todos os incríveis e minúsculos gestos elaborados.

“O *tableau* teatral é, com efeito, uma composição de signos gestuais que se constitui numa ilha de sentido: correspondendo a uma pausa no avanço em arrancos da ação dramática, ele realiza o anseio diderotiano de um momento capaz de se separar do movimento dramático e consolidar-se em sua autonomia.” (LOSCO, 2012, p.176)

Pensando no gesto da brincadeira, podemos dizer que é um campo para o gesto inacabado, pois estamos sempre em construção enquanto brincamos. No jogo a seguir, relataremos como isso aconteceu em “A ferida Woyzeck” com seus gestos Brechtianos.

3.1 - Cipó de Miroró

Cipó de Miroró

Oh, minha gente venha ver a volta do meu cipó
Eu também sou bela, no cipó de miroró
Eu convido a fulana pra provar do meu cipó
Eu também sou bela, no cipó de miroró

Como se brinca:

Uma pessoa começa a cantar enquanto caminha saltitando pelo espaço. No momento em que diz “eu convido”, deve-se chamar alguém da roda. Esta pessoa dá a mão. A ideia é chamar todas as pessoas da roda até formar um cordão, ou melhor, um cipó humano. O primeiro da fila pode fazer desenhos coreográficos pelo espaço e o cordão segue o da frente. Quando todos entrarem acabou a brincadeira. Pode-se recomeçar com um outro puxante.

Como brincamos:

Um baile. Duas rodas. Uma de Maries e do lado de fora uma de Woyzecks. Ao centro o Tambor Mor convidando Marie para dançar. Ela aceita

e então ele a gira. O coro de Marie gira. Vira uma brincadeira de girar até que tira uma Marie para dançar enquanto as demais permanecem girando no lugar.

A gestualidade da brincadeira proporciona uma beleza e uma graciosidade à cena através da dança e, mais uma vez, ela nasce com o jogo. Agora a linguagem gestual é conduzida pela ideia da letra da cantiga, a volta, o giro. Esse giro traz uma plasticidade ao palco que, além de bela é funcional e desperta interesse em quem assiste pela composição do tableau vivant que se instaura ao final.

“Tableau vivant se define por um efeito de recorte, análogo ao produzido pela moldura de uma tela uma pintura. Sua função dramática é criar uma focalização (ponto de vista) sobre um mundo (um meio, uma época) que se impõe ao espectador com uma presença visual e silenciosa desconhecida da abstrata dramaturgia clássica, exclusivamente fundada na fala.” (LOSCO, 2012, p. 176)

Enquanto ao centro o baile acontece no salão delimitado pelos corpos dos jogadores/atores, como podemos observar nas imagens abaixo, Woyzeck que assiste a tudo do lado de fora, vê Marie aceitando ao convite de Tambor-Mor para dançar e pedindo por mais e mais danças.

O coro de Marie faz uma composição com giros enquanto a dança acontece ao centro.

A menina, enquanto plateia, assiste Marie pedindo mais e Woyzeck ficando doido, enfurecido com o que via e, por isso, corria entorno do salão vigiando o casal que dançava feliz e sorridente.

O trabalho de consciência do gesto dos atores era claro e preciso e fez a menina lembrar de uma passagem do Manual Mínimo do ator.

Figura 23. Cipó de Miroró – Tambor Mor dançando com Marie

Figura 24. Cipó de Miroró – Tambor Mor dançando com Marie

Dario Fo relata, em seu Manual Mínimo do ator, uma demonstração de uma sequência de movimentos de caminhada do grande mestre da mímica francesa, Decroux²⁶, cujo objetivo era fazer com que o grupo de mímicos tivesse consciência de sua própria maneira de andar e gesticular, não somente para corrigir, mas também para desenvolver os dotes positivos e inatos. (FO, 1999, p.61)

A menina percebe a beleza que tem o gesto que nasce da brincadeira porque essa consciência vem naturalmente, não é necessário parar para criar, pois o impulso do brincar gera o gesto necessário a ação. E quando é necessário a repetição, ela é realizada com tranquilidade, porque o gesto está interiorizado, há consciência, a mesma que o mestre Decroux diz ser essencial ao trabalho dos mímicos pois a gestualidade está acompanhando a cena. Uma coisa depende da outra, estão interligadas.

²⁶ Etienne Decroux nasceu em Paris em 19 de julho de 1898 e veio a falecer em 12 de março de 1991, aos 93 anos. Foi o criador da “mime corporel” ou mímica pura como veio a chamar mais tarde.

3.2 - Chora Manoel

Chora Manoel

Chora Manoel, Não chora
Chora porque não tem o Limão
O limão passou aqui, toleirão
Ele já ta cá, o limão
O limão passou aqui, toleirão
Ele já ta cá, o limão

Como se brinca:

Sentados em roda, canta-se a música enquanto passa-se um limão de mão em mão. Quem ficar o limão quando a música acabar pode declamar um verso, começar uma história ou recomeçar a canção.

Como brincamos no espetáculo:

Em pé numa roda, todos cantavam, enquanto Marie e Woyzeck

costuravam a roda, num zig zag, com a intenção de pegador. Quando Woyzeck conseguiu pegar Marie a levou para o centro da roda e a cena continuava.

Este é um exemplo de como a brincadeira nasceu com a cena. A dramaturgia dela pertence ao jogo e vice e versa. Podemos dizer que o gesto é performativo porque instaura o brincar no palco e ganha vários códigos, signos, impressões para aquele que assiste.

Interpretando o gesto da brincadeira, o zig zag, realizado na roda, podemos dizer que são obstáculos para Woyzeck conseguir “pegar” Marie.

Do jeito que a cena se instaura é possível imaginar que os dois estão em uma floresta. As pessoas paradas na roda são as árvores. É claro que isso é apenas uma interpretação de quem assistiu ao espetáculo algumas vezes, mas a função do gesto na cena provoca essa leitura pelo contexto do texto que é narrado e das ações que acontecem em sequência. Woyzeck a captura e, em um estado de loucura a mata. O sangue escorre pela água do lago. E alguns camponeses veem e comentam sobre o sangue que está misturado com a água.

Voltamos a dizer que essa ação performativa do gesto é um elemento importantíssimo para a cena acontecer. Pode-se afirmar que a cena nasce desse gesto. A cantiga não causa um estranhamento para a plateia porque o texto e a ação nascem juntos. É como se o gesto da brincadeira fosse a marcação da cena, naturalmente.

Na imagem abaixo, podemos observar esse diálogo da brincadeira com a cena. E, com um pouco de imaginação, criar a cena que já descrevemos. Outro aspecto interessante a ser observado nas imagens é o recorte que a brincadeira deu à cena. O círculo, a roda, o centro do palco com a possibilidade de desdobramentos de movimentação em coralidade e, na pausa, a criação do tableau vivant.

Figura 25. Chora Manoel – Woyzeck indo de encontro a Marie

Figura 26. Chora Manoel – Woyzeck encontra Marie

Todos estes gestos caminham para o desfecho da cena que é o ápice da loucura de Woyzeck que, talvez motivado por ciúme, ou desequilibrado pelos testes do doutor, persegue Marie que é o objeto de seu desejo e mistura amor e ódio. Dor e desilusão. E nesse emaranhado de desejos o ódio e a desilusão falam mais alto e ele a mata.

São punhaladas rápidas e precisas, deferidas com dor e inconsciência que acabam com o cenário de perseguição. Enquanto Woyzeck grita: “Apunhale e mate a loba! Apunhale e mate a loba!”.

Figura 27. Chora Manoel – Woyzeck matando Marie

3.3 - Eu fui à China

Eu Fui à China

Eu fui à China na na
Pra ver o que era China na na
Todos eram China na na
Ligue ligue ligue China na na

Eu fui a clips
Pra ver o que era clips
Todos eram clips
Ligue ligue ligue clips

Eu fui a halele
Saber o que era halele
Todos eram halele
Ligue ligue ligue halele

Eu fui a tcha tcha tcha
Saber o que era tcha tcha tcha
Todos eram tcha tcha tcha
Ligue ligue ligue tcha tcha tcha

Eu fui à China na na
Saber o que era clips
Todos eram halele
Ligue ligue ligue tcha tcha tcha

Como se brinca:

É uma brincadeira de mão que se brinca em duplas ou trios. A mão direita para baixo e a esquerda para cima. Bate uma vez com as mãos na horizontal. (*Eu*

fui) Depois bate-se uma vez as mãos na vertical. (A) Segura a extremidade lateral externa dos olhos.(China na na). No *ligue ligue ligue* as mãos estão fechadas e giram para frente uma sobre a outra. Repete-se sempre a sequência inicial mudando o gesto no final. Clips cruzando os braços sobre o peito. No halele, a mão esquerda fica embaixo do cotovelo direito, enquanto a mão direita gira. No Tcha, tcha, tcha, coloca-se a mão na cintura e dá uma requebradinha. Na última vez vai somando os gestos. Começa com a China, vai pro Clips, segue pro halele e termina no tcha, tcha, tcha.

A seguir passos da brincadeira.

Figura.28 Eu fui

Figura 29. À

Figura 30. China na na

Figura. 31 Ligue ligue ligue

Figura 32. Halelê

Figura 33. Tcha tcha tcha

Como brincamos:

Realizamos a brincadeira como a original, com várias duplas simultaneamente.

No espetáculo “Quero ser grande”, realizado na escola Villare, em São Caetano do Sul; a brincadeira “Eu fui à China” ganhou seu espaço no palco como uma sequência de gestualidade que definia a fase da criança. Ela era a cena. O gesto da cena era a própria brincadeira. E, neste caso, havia um ganho de sonoridade que as palmas traziam ao palco. Seu ritmo cadenciado trazia uma vitalidade e uma harmonia típica da infância.

O gesto era repetitivo, mas não mecanizado. Havia espaço para a

criação ou para a elaboração de algo sutil dentro dessa repetição e pensamos que seja esse o caminho para entendermos o gesto como algo inacabado, como algo em constante elaboração.

Tal brincadeira tinha sua performatividade por ela própria. Sua fluidez, sua cadência. Sua energia nos levava a nossa infância. Um gesto e ele nos teletransportava a uma ruína do esquecimento ainda dentro de nós.

“Imaginar, criar, sonhar é uma das possibilidades que a memória oferece como forma de tomar consciência de coisas com que não sabemos lidar no plano real.” (CARDOSO, 2004, p.29)

Essa capacidade de aprender a lidar com as coisas primeiro no faz de conta e depois na realidade é algo precioso do brincar, mas o que mais nos interessa aqui é perceber que a partir desse gesto da brincadeira, muitas coisas foram ativadas, desde memórias esquecidas à sua reconstituição. Como diria Cardoso sobre Kishimoto, essa reconstituição está atrelada à sociedade em que ela viveu e às memórias pessoais vividas no tempo da infância.

A seguir podemos apreciar fases da brincadeira em cena.

Imagem 34. Eu fui à China na na

Imagem 35. Eu fui à Clips

Imagem 36. Eu fui à Halelê

3.4 - Don don Lero

Don Don Lero

Don, don lero,
don don solelero
Iciero, iciauro, ero
mini, mini atche
mini, mini tche
mini, mini atche
mini, mini tche
equador tche

Como se brinca:

Todos com as mãos fechadas e com os punhos virados para a vertical. Uma criança vai batendo a mão, nos punhos fechados, enquanto todos cantam, no punho que bater o último “tche” da canção, este, precisa retirar a sua mão da roda. Ganha quem ficar com a mão por último.

Como brincamos:

Realizamos a brincadeira como a original, com várias duplas simultaneamente.

Esta brincadeira foi realizada como uma continuação da acima: “Eu fui à China”; feita, inclusive no espetáculo, na sequência.

Portanto, os objetivos e análises são os mesmos, apenas desmembramos para acrescentarmos algumas peculiaridades dessa sequência gestual.

A menina pensa na sonoridade desse brincar. E isso a faz voltar a introdução desse trabalho, quando menciona este capítulo, ela diz que o gesto pode ser o propulsor à cena ou criar sequências corporais rítmicas que podem sonorizar determinados momentos do espetáculo.

E foi isso que aconteceu com o brincar em cena. O gesto criava sequências rítmicas que sonorizou um trecho do espetáculo com uma leveza de infância.

Quem escutava era automaticamente levado ao seu universo infantil. Ao seu momento ou fase em que brincou, pois o gesto da brincadeira é universal. Pode ser que não tenha brincado exatamente dessa brincadeira, mas com certeza de alguma que utilizava as mãos a plateia brincou e isso aproximou ainda mais a experiência do palco com a plateia. Estreitando as experiências e fazendo a memória exercer sua função.

Segundo Friedmann, 1996, p11, “Os jogos e brincadeiras, evidentemente, mudaram muito desde o começo do século até os dias de hoje nos diferentes países e contextos sociais. Mas o prazer de brincar não mudou.” (apud Cardoso, 2004, p.49)

E a menina que tudo viu, pode relatar esse encantamento que a brincadeira, com o seu poder performativo e cênico, trouxe enquanto experiência para quem assistia a grande brincadeira cênica.

Eram olhos atentos e saudosos que brilhavam enquanto os corpos seguiam os ritmos das cantigas cantadas no palco. A plateia sem dúvida se envolveu com a proposta e isso ajudou as crianças em cena a ganharem mais confiança no palco e lidarem com a timidez de enfrentarem uma plateia lotada. Sem traumas e ficando ainda um gostinho de quero mais, ao final do processo

de apresentação.

Figura 37. Don, don lero

Figura 38. Don, don lero

3.5 - Aprendi dançar vilão

Aprendi Dançar Vilão

Aprendi dançar vilão (2x)

Não foi nessa terra não (2x)

Aprendi com alemoa (2x)

Na terra dos alemão (2x)

Como se brinca:

Forma-se um túnel. Uma pessoa começa a cantar e os demais repetem a cantiga. Uma dupla por vez vai passando, “costurando” as duplas. Passa-se por debaixo de uma dupla do túnel e, depois, abre os braços e cobre a dupla que está vindo, passando, assim, por fora. Continua nesse vai e vem até todos passarem. O movimento assemelha-se ao de uma agulha costurando.

Como brincamos:

Em sala, mantivemos o jeito original.

Figura 39. Túnel

Figura 40. Costura baixo

Figura 41. Costura cima

O gesto sofisticado da brincadeira mais parece uma bela dança da corte francesa. Podemos observar essa influência que a brincadeira sofreu das matrizes que formaram o nosso povo.

Essa influência nos deu uma riqueza na sua diversidade coreográfica e musical que só nos engrandeceu enquanto povo brasileiro.

É uma lindeza de história que podemos recolher através desses gestos que os pequenos expressam em seus brinquedos e gingados.

Essa brincadeira, em especial, remete-nos um gesto coreografado, estilizado e suave. Que no corpo do brincante, que adora acelerar o ritmo, torna-se festa! Com direito a saltos e gargalhadas.

E assim caminhamos para o desfecho desse capítulo compreendendo a diversidade da linguagem gestual e observando a brincadeira com a suas múltiplas facetas a serem utilizadas em cena com vários desdobramentos.

O que mais nos encanta aqui é perceber a palavra em total diálogo com esse corpo brincante e apto a criar caminhos múltiplos de construções cênicas que sejam, além de contemporâneos, aqueles que dialoguem com essa linguagem da gestualidade que vem buscando, cada vez mais, formas e maneiras de entrar em contato com a plateia de maneira sensível e verdadeiramente presente.

Capítulo 4. A construção simbólica na brincadeira

Do gesto da brincadeira

A simbólica construção

Faz o faz de conta

Alimentar nossa imaginação!

Quando falamos do jogo simbólico ele, por ser muito estudado em vários campos do conhecimento, pode ser analisado e compreendido em diversas linhas de pensamento. Queremos direcionar o nosso olhar para a experiência da menina com a brincadeira cantada no teatro e essa construção simbólica, abrindo um breve espaço de reflexão para o faz de conta no universo escolar.

As brincadeiras cantadas também possibilitam o jogo de faz de conta. Em cena, no espetáculo “Ferida Woyzeck”, apreciamos esse jogo simbólico por meio das cantigas de ninar.

Figura 42. Marie com o bebê

A menina respira fundo e começa a pensar como o jogo simbólico é a representação corporal do imaginário. Como esse corpo ganha formas e cria símbolos que modifica o espaço cênico, enquanto a cantoria nos envolve e até nos emociona.

Esse gesto acontece naturalmente e consiste na manifestação da imaginação. Isso faz lembrar a criança, em sua fase sensório-motor ou pré-operatório/ intuitivo, segundo Assis²⁷, que é a fase onde a criança finge dormir, que faz comidinhas de mentirinha, que empurra uma caixa pra frente e pra trás e finge ser um carro.

²⁷ No artigo sobre “O jogo simbólico na obra de Jean Piaget”. Do professor da faculdade de Educação da Unicamp dr. Orly Zucatto Mantovani de Assis. Revista Pro-posições, Unicamp, Março de 1994.

Esse estado natural da criança, tão desejado e pesquisado pelos atores, encontra terreno de pesquisa e espaço de apropriação em brincadeiras como essa, onde a ausência de comandos e a liberdade de criação dão espaço para um corpo mais autoral.

A construção simbólica dentro da brincadeira comungando das ideias de Koudela, Piaget, Vigotsky e Silva nos oferecem um olhar para a riqueza do processo, para gerar experiências que possam ser usadas como material para a imaginação criadora das pessoas envolvidas.

“A representação por meio de símbolos é o meio utilizado pelo ser humano para organizar sua experiência e compreendê-la.” (KOUDELA, 2004, p. 34)

Se organizamos a nossa vida por meio de representações simbólicas esperamos, quando temos contato com arte, que estas construções além de nos surpreender, que elas possam nos ajudar a nos compreender e, também, elaborar sentido a nossa experiência artística.

Quando construímos um símbolo na arte temos uma tarefa de extrema importância; que é a de propor mais uma experiência artística para àquele que vê, pois a construção simbólica desperta interpretações.

Voltando nossa atenção as experiências da brincadeira Vigotsky nos fala sobre elaborações vivenciadas.

Segundo Vigotsky apud Silva

“A brincadeira da criança não é uma simples recordação do que vivenciou, mas uma elaboração criativa de impressões vivenciadas” (SILVA, 2015, p.24)

Essas elaborações criativas, realizadas no ato do faz de conta, permite a criança uma reflexão, mesmo que intuitiva, de sentidos para os elementos que a rodeia. Isso alimenta a criatividade e a coragem para explorar o mundo que a cerca, mas isso só será possível se o ambiente em que a criança estiver inserida for propício para o experimento e a encoraje a pesquisar sem melindres e cuidados desnecessários.

Pois todos sabemos que a cada dia mais o espaço para as crianças brincarem tem sido a escola, já que elas tem ido mais e mais cedo para a instituição escolar e a rua perdeu o seu sentido de ponto de encontro e troca de saberes da infância.

Também sabemos, que nem todos os espaços escolares são apropriados e que nem todos os gestores respeitam o momento da brincadeira livre da criança. O que infelizmente vemos é que a cada dia a brincadeira vem sendo direcionada, dirigida para as crianças. Tudo tem o seu objetivo pedagógico e, assim, acabamos empobrecendo as verdadeiras experiências e elaborações criativas das crianças.

Constatamos a importância da experiência brincante para a descoberta dos sentidos e do emprego do significado simbólico.

Koudela (2004) destaca o pensamento de Piaget, e este indica que o jogo está atrelado ao pensamento da criança. O jogo assimila para o prazer do domínio. E temos a imitação para acomodar esse processo.

“Embora a imitação e o jogo estejam diretamente relacionados com o processo de pensamento e com o desenvolvimento da cognição, a imaginação dramática é um fator chave - é ela que interioriza os objetos e lhes confere significado. (KOUDELA, 2004, p. 28)

Por isso defendemos a importância da imaginação dramática porque é a partir destas experiências que a criança irá interiorizar o sentido do objeto escolhido e será capaz de dar-lhe sentido. Agora, se pularmos tais experiências na infância como seremos capazes de imaginar na fase adulta? Com que coragem faremos? Com que qualidade de pensamento chegaremos nesse processo único da experiência humana?

Porque os adultos brincantes do espetáculo “Ferida Woyzeck” ainda tiveram a garantia da rua como espaço de aprendizagem e troca, foram de uma época em que as crianças entravam com uma idade escolar mais avançada na escola e, de certa forma, conseguiram explorar esse período com mais estímulos.

Dessa maneira, a menina viu no espetáculo essa utilização do símbolo de maneira descontraída, precisa e isso garantiu uma construção simbólica dentro da brincadeira.

Abaixo veremos apenas recortes desse ato performativo que, aos olhos da menina, encantaram a plateia por nos remeterem a essas lembranças e memórias de infância.

Aliás, essa pesquisa tem cheiro de infância, porque as brincadeiras mexem no que temos de mais especial guardado com a gente: nossas memórias.

4.1 - Xô xô pavão

Xô Xô Pavão

Xô xô pavão
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
Sossegado
Esse menino não é meu
Deram para eu criar
Obrigação de quem cuidar
É o filho alimentar

Como se brinca:

Cantando a cantiga para a criança dormir.

Como brincamos:

Embalando o sono da criança.

Marie com seu filhinho no colo canta para embalar seu sono. O

resultado é simples e funcional, mas o processo foi árduo e carregado de detalhes.

Primeiro a maratona das oficinas para aprenderem a melodia e compreenderem o que fariam e como fariam no momento da cena demandou esforço do grupo e da orientadora, como já fora deveras mencionado.

Depois identificar no texto qual a melhor substituição da cantiga alemã pela brasileira também não foi um trabalho fácil e, dentre tantas cantigas de ninar, esta fora a escolhida por não ser tão conhecida e por cumprir com as necessidades que a cena pedia.

Quando o coro de Maries entrava no palco era praticamente um quadro vivo que se instaurava para o público, tamanha delicadeza e destreza que aquele grupo de mulheres carregava aquelas crianças em seus colos.

Era como se pudéssemos ouvir o choro do bebê, sentir o seu cheiro e vê-lo através dos embalos e da suave voz de sua mãe.

Figura 43. Coro de Marie com o bebê

Figura 44. Coro de Marie com o bebê

A simplicidade do gesto, da construção simbólica, da substância no espaço²⁸ traziam a força que a cena necessitava.

Agora essa construção simbólica só se sustentava no palco porque havia um jogo cênico que mantinha o foco da ação e estava pautado no texto de Büchner. Caso contrário o espetáculo viraria um grande improviso e perderia o foco principal de ação.

²⁸ Jogo teatral da Viola Spolin

4.2 - Tutu Marambá

Tutu Marambá

Tutu marambá
não venha mais cá
Que a mãe da criança
lhe manda matar

Como se brinca:

Cantando a cantiga para a criança dormir.

Como brincamos:

Com um jogo de espelhos para Marie admirar os brincos.

Particularmente, essa foi uma das cenas, com um efeito visual, mais cativante para a menina. O brilho do espelho lembrava estrelas, era como se o jogo fosse de ressignificar o objeto. Engraçado como uma coisa pode virar outra, dependendo dos olhos de quem vê? Mas a menina acredita que quando colocamos um objeto em cena ele permite interpretações e a construção simbólica que se instaurou com ele permitiu que a imaginação se estendesse à plateia.

Figura 45. Coro de Marie com espelhos

Depois juntou-se ao espelho o jogo de planos e então as atrizes deslocavam seus corpos para o plano médio, baixo e alto flexionando o espelho para a plateia e abrindo pontos de luzes em diferentes espaços do local da encenação. O efeito era lindo e mais uma vez a construção simbólica da cena estendia-se ao público que agora estava inserido na encenação compondo inclusive o cenário da performance estabelecida ao som da cantiga de ninar.

A cantiga por sua vez, causava um certo estranhamento ao movimento e as demais ações o que gerava maior encantamento a composição do quadro da cena que deixava incomodado o espectador ao mesmo tempo em que ele estava mais do que envolvido com a proposta.

Figura 43. Coro de Marie com espelhos

Considerações finais- amanhã a gente brinca mais!

Nossa prosa finaliza o rumo

Com muitas inquietações

Esperamos que a leitura

Traga boas indagações!

***“Gostava mais de fazer floreios com as palavras
Do que fazer ideias com elas.”***
(Manoel de Barros – Poeminha em língua de brincar)

Ao longo desse trabalho a menina quis brincar com as palavras e com as sensações que ela desperta. Sem pretensões de criar uma teoria ou ter uma resposta para as questões centrais do texto. Seu processo é mais de apontamento e de partilha, de discutir junto a comunidade por meio da pesquisa do que trazer soluções de um único ponto de vista porque ela escolhe partilhar seus encantamentos.

Falar sobre as potências da brincadeira é uma das paixões da menina. Nada a deixa mais animada do que ver uma roda girando ou um verso solto no ar. Ao longo destes quatro capítulos podemos constatar a importância da recuperação desse patrimônio cultural cantado e do quanto eles são performativos na sua essência.

Como fora discutido no capítulo quatro as brincadeiras perderam o seu espaço rua. Seu território infelizmente restringe a boa parte das escolas. Certeau (2009) nos diz que os lugares são histórias fragmentadas e isoladas em si, que são tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão antes ali como histórias à espera e permanecem no estado de enigmas, quebra cabeças, enfim, simbolizações inflamadas na dor ou no prazer do corpo.

O espaço da instituição escolar carrega uma história ainda da ausência da experiência de encantamento, poucas são as instituições que conseguem momentos assim, a realidade brasileira ainda é de simbolizações de repetição, seguida de senta direito, de não corre e brinque agora desse jeito. Porque não existe o espaço do brincar na maioria das escolas como um lugar a ser construído junto com a criança.

Uma vez li algo de Milton Santos²⁹ que dizia da importância da percepção de tempos dentro do mesmo espaço. E acredito que a brincadeira trabalha com essas camadas de tempos no espaço, seja a rua, escola, casa ou

²⁹ Milton Almeida dos Santos foi um geógrafo brasileiro. Nascido em 03 de maio de 1926 e veio a falecer em 24 de junho de 2001. Foi um pesquisador engajado e implicado na realidade local.

teatro por isso a importância em perceber essas riquezas para crianças, adolescentes e adultos experimentarem essa sensibilidade que está presente em um outro nível de percepção. Aquele inerente ao da arte. Isso faz a brincadeira como um elemento artístico e não a empobrece a ser apenas um recurso metodológico.

Em relação a escolha por uma metodologia qualitativa é porque possibilita a percepção de que a descolonização da língua permite uma escrita que pode revelar a experiência do pesquisador, levantando a seguinte pergunta: O que eu quero quando leio o trabalho, contar ou sentir as experiências vividas?

“Experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento.” (TUAN, 2008, p. 10 – tradução livre)

Nas experiências poéticas dos trabalhos analisados os aspectos demonstrados foram cheios de paixão e assim foi feito porque falar das questões problematizadoras como escola, família, expectativas de aprendizagem, espaço, tempo, desse em especial, do quanto ele as vezes empobrece a prática, é algo que deixamos para este momento para não fazermos da narrativa um muro de lamentações e, sim, um espaço de análise dos encantamentos pontuais que o processo apresenta.

A menina se recorda de falas da Ingrid e do Quim dizendo da dificuldade de fazer, por exemplo, com que as danças ficassem coreografadas, que saíssem do tempo do indivíduo e fosse para o tempo da roda, do coletivo, e como isso era difícil com o tempo de ensaio corrido e apertado, por vezes, era necessário um desdobramento da atenção e um ajuste no calendário para uma passagem extra, nesses momentos parece que o tempo se desdobra em tempos e o que aparenta uma simples roda se transforma em algo complexo e majestoso que na hora do espetáculo ganha a cena justamente por sua simplicidade. As vezes o mais simples é o que demanda mais esforço e

dedicação. Pertinente essa contradição, não é mesmo? Quanto mais simples mais trabalhoso.

Essa complexidade não atinge as crianças. Por viverem a linguagem da brincadeira em tempo integral isso acontece mais naturalmente, mas é claro que os desenhos coreográficos exigem também ensaios só que sob o olhar delas a experiência é natural. Observem o que concluíram algumas crianças, após a experiência do “Quero ser grande”. Elas descreveram o processo de aprender a fazer teatro como “é muito fácil fazer teatro. Porque a gente faz teatro brincando! Teatro é uma grande brincadeira, é uma diversão!”

Agora cabe ao leitor identificar como o trabalho chegou para cada um, mas a menina confessa que depositou sua energia para que fosse possível despertar em vocês, leitores, lembranças, memórias, onde pudessem sentir a pesquisa junto a narrativa contada.

Porque quando ela escolhe trazer a brincadeira para o universo da pedagogia do teatro ela percebe que é por uma prática brincante, aquela discutida no capítulo um em que percebe o brincante como um folião, um ser que está disponível para jogar e se encantar com a proposta do encontro com a brincadeira.

Lembrando que brincar é criar vínculo, é sobretudo uma linguagem e que estamos encontrando novos caminhos para ela que não seja apenas a metodológica, mas também a performativa, a cênica porque como dissemos nos capítulos um e dois; ela tem toda potência para adentrar o palco por ela mesma por carregar consigo elementos inerentes as artes do corpo, da performance e da representação.

Elas, as brincadeiras, viram cena e, quando temos um texto como no caso de Woyzeck, elas podem servir ainda de estranhamento a narrativa e nos remetem a uma quebra inventiva que contribui com a imaginação de quem vê e coloca o público na condição de co-autor do espetáculo.

Eu vou queimar carvão
Quero ver carvão queimar
Eu danço com você
Até poeira levantar

Eu Vou Queimar Carvão

É cantando e dançando que queremos finalizar essa prosa. Levantando a poeira de que a brincadeira cantada com sua coralidade, sua construção simbólica, seus estranhamentos e tantos outros recursos podem e devem adentrar as artes do palco de maneira simples e a cada dia mais presente nos espaços artísticos por toda a potência que ela instaura e por toda a ancestralidade que carrega junto com seus gingados.

A menina que agora pode contemplar um pouco desse patrimônio cultural registrado sente orgulho e fica feliz em saber que tais recortes, aqui selecionados, poderão colorir outros espaços nesse mundo afora porque a importância do registro para ela é garantir a troca de informações e o estímulo a continuidade de tais práticas.

Agora ela vê sentido na junção da arte com a educação. Dos caminhos que se cruzaram e por vezes se separaram em sua história. E do quanto a importância das marcas que as pessoas deixaram nela e no seu caminho para a sistematização dessa pesquisa fora crucial para que a teoria e a prática pudessem acontecer e, assim, mais uma vez uma história pudesse nascer cheia de “era uma vez”, seguidas de cantigas e melodias um tanto quanto já esquecidas, mas que vieram a renascer e de hoje em diante esperamos que perdurem em muitos terreiros desse mundão afora.

Referências

Discografia

NÓBREGA, Antonio. ***Na pancada do Ganzá***. CD.São Paulo: 1999.

Filmografia

ALMEIDA. Rosane. NÓBREGA, Antonio. **Danças populares brasileiras**. Realização Instituto brincante. Direção: Belisário Franca. 6h Brasil, 2004.

A ferida Woyzeck – gravação de espetáculo disponibilizada no *youtube*:
<https://www.youtube.com/watch?v=b7sEivV8PKQ>

Site / Artigos

<http://www.institutobrincante.org.br/> - Acessado dia 25/09/2016. Às 08:01

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2006200512.htm> - Acessado no dia 01/02/2017. Às 21:46

<http://mimicas.com.br/decroux1.html> - Acessado no dia 07/09/2017. Às 13:17

https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/13_artigo_assisozm.pdf - Acessado no dia 25/09/2017.Às 18:06

<http://miltonsantos.com.br/site/> - Acessado no dia 30/09/2017. Às 18:43

Peça de teatro

KOUDELA, Ingrid Dormien. **A Ferida Woyzeck**, 2009.

Livros

ANDRADE, Mario de – **As melodias do boi e outras peças**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

BAILLET, Florence. NAUGRETTE, Catherine. **Gestus**. In **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012

BESSON, Jean-Louis. **Teatro pós dramático**. In **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARDOSO, Simone Rossi. **Memórias e jogos tradicionais infantis. Lembrar e brincar é só começar**. Londrina: Eduel, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

FRIEDMANN, Adriana. **A arte de brincar**. Petrópolis: Vozes, 2004.

GIL, João Pedro Alcantara. *Et al.organizadores*. **O espectador criativo: Colisão e diálogo**. Porto Alegre: AGE, PPGAC, UFRGS, 2013

GUINSBURG, Jacó. KOUDELA, Ingrid Dormien. Büchner – **Na pena e na cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, Jacó e PATRIOTA, Rosangela In **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015

- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1999.
- JUNIOR, José Simões de Almeida. KOUDELA, Ingrid Dormien. – **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015
- LOSCO, Mireille. **Tableau Vivant**. In **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- LOSCO, Mireille e MÉGEVAN, Martin. **Coro/ Coralidade** In **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- NOVAES, Iris Costa. **Brincando de roda**. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- KISCHIMOTO, Tizuka Morchida. **Jogos tradicionais infantis**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____ **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Brincar(es)**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o mediterrâneo e o Atlântico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado. Processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org) - **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- SILVA, Igor de Almeida, **Brincante**. In **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015
- SILVA, Lucilene. **Eu vi as três meninas. Música tradicional da infância da aldeia de Carapicuíba**. São Paulo: Zerinho ou um, 2014.
- SIGNEU, Samir. **Coro**. In **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo:

Perspectiva, 2015

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

TUAN, Yi-Fu. **Space and Place: the Perspective of Experience**. University of Minnesota Press, 2008.

Anexo 1 – Análise do vídeo

Brincadeira 1. Abre a roda povo – 7 minutos e 21 segundos

Brincadeira 2. Xô, Xô pavão – 19 minutos e 54 segundos

Brincadeira 3. Soldado do exército – 22 minutos e 31 segundos

Brincadeira 4. No sua suí – 26 minutos e 41 segundos

Brincadeira 5. Tutu marambá – 34 minutos e 20 segundos

Brincadeira 6. Pus o meu pezim na barca – 38 minutos e 11 segundos

Brincadeira 7. Cipó de miroró – 49 minutos e 25 segundos

Brincadeira 8. Chora Manoel – 56 minutos e 20 segundos

Brincadeira 9. Eu vou queimar carvão – 1 hora 1 minuto¹ e 11 segundos

Brincadeira 10. Maria tu vais casar – 1 hora 5 minutos e 18 segundos

Anexo 2 – Sequência da Ferida Woyzeck

1. Pregoeiro – Cavalo e relógio
2. Conto da avozinha
3. Roda de verso: Abre a roda povo
4. Woyzeck faz a barba do Capitão
5. Dona Aranha
6. Woyzeck e Andres
7. Canção de ninar: Xô, xô pavão
8. Woyzeck e Marie – Tenho que partir e nem olhou para o seu filho
9. Cantiga de roda: Soldado do exército
10. Burburinho – Marie volta cantando Xô, xô pavão
11. Quebra com o narrador
12. Cantiga: Sua suí
13. A traição com Tambor- Mor
14. Woyzeck e o doutor
15. Canção de ninar: Tutu Marambá com espelho e texto
16. Quebra com o narrador
17. Roda de verso: Pus o meu pezim na barca
18. Será ou não o culpado?
19. Quebra com o narrador
20. Cantiga de roda: Atirei o pau no gato
21. A demonstração das ervilhas
22. Cantiga: Oh, minha gente venha ver a volta do meu cipó
23. O delírio
24. Vira, vira, vira – apresentação do bom homem
25. O bobo e Marie
26. Cantiga: Chora Manoel
27. P.14
28. O assassinato
29. Canto de trabalho: eu vou queimar carvão
30. A taberna
31. Cantiga: Maria tu vais casar

32. Crianças

33. Narrador com o Bobo e o Boneco

Anexo 3 – Sequência do “Quero ser grande”

- Roda de verso “Seren de amor” - Solo
 - Nas coxias cantam em coro. Quando chegam no palco cantam os versos que elas criaram.
 - Fazem a brincadeira Dom dom lero.
 - Quando estão terminando mudam de lugar e começam a brincadeira eu fui à china.
 - Repetem a parte do Ligue ligue ligue china na na para formarem o túnel e começam a brincadeira do seu mourão da cruz.
 - Valentina quebra e fala um texto dela sobre ser criança e seus desejos.
 - Grupo a acompanha dizendo em coro o quanto é chato ser criança.
 - Duda dá a solução e Letícia C. resolve que são adultas.
 - Vão para o fundo do palco para se arrumarem (jogo de luz).
 - Voltam e formam uma grande foto - 3 lances de luz para 3 fotos.
 - Primeira fila desfila e diz: “Cresci” – saem.
 - Segunda fila desfila e diz a mesma coisa.
 - Vem o grupo todo desfilando e dizem: “Ai como sou séria! viram para o outro lado e dizem “Brincadeirinha”.
 - Giulia: A seguir cenas de gente grande.
-
- Vai ficar caro – esquete de compra de uma miniatura da loja de brinquedo cara que se quebra.
 - Vai ficar caro – esquete de um restaurante caro com uma conta imensa.
 - Vai ficar caro – esquete de um parque de diversão com brinquedos caros e com duração muito curta.

Transição música:

- A mãe que arruma a bagunça das 2 filhas – esquete o desmaio.
- A mãe que arruma a bagunça das filhas 1 – esquete mãe que só reclama.

(Som de trânsito)

- Mãe no trânsito – esquete quero comprar tudo que aparece vendendo no trânsito.
- Mãe no trânsito – esquete quero ouvir pepa.

(Continua a música de transição)

- Mães no trabalho.
- Mãe que envergonha os filhos.
- Mães que choram no cinema.
- Mãe surtando no elevador.

Música

Mães na praia - esquete de mães mega protetoras com as crianças.

Transição

- Jantar das mães que decidem que é muito chato ser grande. Preferem voltar a serem crianças.
- Pega pega com a Duda
- Esconde esconde com a Panhota
- Roda Abóbora faz melão com a Catarina
- Ainda bem que eu voltei a ser criança. (Música de ninar)

Anexo 4 – Programa do espetáculo “A ferida Woyzeck”

Um texto tantas vezes maltratado pelo teatro que aconteceu a um jovem de vinte e três anos a quem as parcas cortaram as pálpebras dos olhos ao nascer, dilacerado pela febre até na ortografia (...) desavergonhada a mentira da pós-história diante da realidade bárbara de nossa pré-história. Woyzeck é a ferida aberta. Woyzeck vive onde o cachorro está enterrado, o cachorro chama-se Woyzeck.

Esperamos a sua ressurreição com medo e/ou esperança. Que ele volte como lobo. O lobo vem do sul. Quando o sol esta no zênite, quando se torna uno com a nossa sombra, inicia a hora da incandescência, a história. Somente quando a história acontece vale a pena a decadência coletiva na geada entropia ou, abreviado politicamente, no raio atômico que é o fim das utopias e será o início de uma realidade além do homem.

Heiner Müller

Onde está Woyzeck? Em que tempo?

Ali onde se acumula o lixo, longe das vias expressas.

Ali onde as indústrias depositam os seus dejetos. Tarde demais. Cedo demais. Aquilo que ali existe é passado e futuro que já foi. Ódio e agressão estão inscritos nesse presente que não faz parte da História.

O encontro do Tambor-mór com Marie traz a catástrofe.

Olhares controladores organizam o universo no qual acontecerá o assassinato. Os olhares estão por toda parte, instituído o Estado de controle. Uma rede de informações perseguem o lugar e o tempo de Woyzeck.

Woyzeck encontra uma única linha de fuga através da fantasia. Büchner retoma a estética do fantasmagórico formulando o medo indeterminado que aparece na forma de ruídos e sinais misteriosos.

Assim o tempo do sujeito, o tempo do corpo se destaca daquele outro tempo da maquinaria social. Permanece a incapacidade vivida como alienação. A contradição é deixada em aberto.

A encenação da Ferida Woyzeck utiliza o coro, alegorizando assim os personagens. Através do gesto e da palavra estendidos, o coletivo constrói o Gestus da experiência da coisificação, na qual o corpo é visto em seu presente de dissolução.

Ingrid Dormien Koudela

A Ferida Woyzeck, quarta produção do Curso de Licenciatura em Teatro, habilitação em Arte Educação, da encenadora Ingrid Dormien Koudela, faz parte das pesquisas na área da Pedagogia do Teatro, que investiga procedimentos didáticos e artísticos, fundamentais àqueles que pretendem trabalhar com o ensino e a aprendizagem teatral, seja em ambientes escolares, ou em espaços culturais onde o teatro se faz presente. A encenação nos remete à publicação de Georg Büchner - Na pena e Na Cena, da Editora Perspectiva, 2004.

Na presente encenação a opção pedagógica e estética dialoga com cantigas de roda, criando uma inusitada relação entre o texto de Büchner e a cultura popular brasileira.

Dentre as proposições apresentadas pelo Teatro de Figuras Alegóricas, desenvolvidas na UNISO, surge a possibilidade de criar encenações que rompam com a forma linear de contar histórias. A história é apresentada de maneira fragmentada, alinhando quadros de cenas que buscam romper o limite entre o palco e a platéia. Trata-se de um teatro no qual a coreografia, a pantomima, o canto e o texto são articulados na estruturação das cenas.

A Ferida Woyzeck nos coloca frente a frente com os podres poderes que fizeram e fazem a roda da história girar. Loucuras, delírios e sentimentos, cercados por pensamentos obscuros, são capazes de transformar um homem comum, com filho e mulher, numa cobaia humana, num experimento científico. Trata-se das feridas causadas pelo atrito entre o instinto de uma vida miserável e a ciência sistematizada em complexos e inócuos discursos. Woyzeck é a alegoria que representa uma legião de homens honrados, bons sujeitos, que engolidos por um mundo frio e mecanizado, tornam-se assassinos, loucos, sociais.

Joaquim Gama

FICHA TÉCNICA

WOYZECK de Georg Büchner

Dramaturgia e tradução: Ingrid Koudela

Assistência de Dramaturgia: Fernanda Möller

Direção de cena: Ingrid Koudela/ Joaquim Gama

Figurinos e Cenografia: Jaime Pinheiro

Assistência de Figurinos: Maia Koudela

Modelagem: Lázaro Catel

Costureiras: Silvia Regina/ Eliane Bernardino/ Cris Russafa

Cantigas Populares: Elaine Ferreira

Iluminação: Claudinei Rosa

Op. de Luz: Tânia Boy

Fotografia: José Neto/ Tânia Boy

Produção e Programação Visual: Carlos Doles/ Daniele Silva

Apoio Teórico: Luís Cláudio Machado

Encenação: Ingrid Koudela