**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

LUÍS CARLOS RIBEIRO DOS SANTOS

**JOGOS RAPSÓDICOS:
A MÚSICA E A DANÇA POPULAR NA APRENDIZAGEM DAS ARTES CÊNICAS**

São Paulo

2016

LUÍS CARLOS RIBEIRO DOS SANTOS

**JOGOS RAPSÓDICOS:
A MÚSICA E A DANÇA POPULAR NA APRENDIZAGEM DAS ARTES CÊNICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro.
Linha de Pesquisa: Teatro e Educação.

Orientador(a): Profa. Dra. Ingrid Dormien
Koudela.

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e/ou divulgação total e/ou parcial desta pesquisa, por qualquer meio convencional e/ou eletrônico, para fins de estudo e investigação, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Santos, Luís Carlos Ribeiro dos.

Jogos rapsódicos: a música e a dança popular na aprendizagem das Artes Cênicas.

Orientador(a): Ingrid Dormien Koudela. São Paulo, 2016.

209 f.

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2016.

1. Música. 2. Coco. 3. Samba de Caboclo. 4. Samba rural. 5. Ciranda. 6. Cantigas de roda. 7. Cultura Popular. 8. Teatro Ventoforte. 9. Andaime Teatro. 10. Pedagogia do Teatro. 11. Pedagogia das Artes Cênicas. 12. Teatro musical popular brasileiro.

Nome: SANTOS, Luís Carlos Ribeiro dos

Título: Jogos rapsódicos: a música e a dança popular na aprendizagem das Artes Cênicas.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico ao amado e precioso filho “antropoeta” Thiago “Mairum” Arruda Ribeiro dos Santos, antropólogo, poeta, brincante, músico, parceiro de canções, violas, cavacos, violões, loas, luas, mares, andanças e encantamentos, inspiração em tudo que faço, aqui agora já, ontem, hoje, sempre, eternamente, presente nesta pesquisa com o seu cadinho Guaraní de ser e em amor, Cirandas, Sambahas, brincadeiras e Cocos de roda.

AGRADECIMENTOS

À amada vó Enedina “Caçula”, pelo amor, o chão, o pão e a luta nossa de cada dia no morro do Pasmado em Botafogo e na Vila Kennedy no Rio, à tia Erundina, à vó Noca e ao pai Dermeval, quem primeiro apreciou minhas artes com a bola nas ruas e campinhos quando menino no Rio, que sonhava comigo jogando no Maracanã e me viu homem, artista nos palcos, ruas, picadeiros e praças do mundaréu; aos tios Ronaldo, Everaldo, Eraldo e Ernane e aos irmãos Edson e Jorge, *in memoriam*.

À mãe Edi, tias Elizete, Francisca e Neinha, ao tio Mário Varetto, aos irmãos e primos Renata, Rosana, César, Tatiana, Márcio, Aguinaldo, Ederval, Marcelo e Bigu, pelo amor de todas as horas.

À dona Lola, seu Aristides, Silvana, Carolina, Vavá. Flora, Alice, Caio, Bruna, João, Yandara, Benjamin, Claudemir, Geisa, Paulinho, Kátia e família Arruda.

À Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela, guardiã do fogo do jogo, mestra de tantos artistas e pedagogos do teatro no Brasil, parceira de jogo, pela confiança e as rigorosas e afetivas orientações a um ator doado à Filosofia nas andanças e cheganças desta pesquisa.

Ao mestre Ilo Krugli, pelas parcerias e contracenias como ator no palco e na rua, na criação de cenários e bonecos, nas arte-ações nas quebradas do Brasil profundo, aos companheiros de palcos, ruas, lutas e encantamentos das várias gerações do Teatro Ventoforte.

Aos coletivos que atuei como diretor, diretor musical, compositor e dramaturgo, Andaime Teatro de Piracicaba/SP, Caixa de Histórias e Teatro do Labirinto de São José dos Campos/SP, Farândola Trupe, Teatro do Mundo, Teatro da Roda Dança e Teatro do Buraco do Céu/Jandira Caiu No Mundo, de São Paulo, Cia. Burucutu de Araraquara/SP, Teatro da Cadela Manca de Ibiporã/PR e Cia. Cênica de São José do Rio Preto/SP, pelos estudos e experimentações da música e da dança popular em nossas criações para o palco, a rua e outros espaços. Aos mestres e amigos atores/atrizes, pedagogos e artistas do teatro, companheiros de lutas, inquietações e andanças, oxalá esta pesquisa traga colaborações práticas e conceituais às suas empreitadas.

À artista plástica e Profa. Dra. Sumaya Mattar e Edson Martins Moraes, pela amizade, por me confiar a iniciação artística dos seus filhos, Artur Mattar e Mayra Moraes, por incentivar e acreditar nas possibilidades pedagógicas da minha prática artística.

À Profa. Dra. Maria Thaís Lima Santos e ao Prof. Dr. Alexandre Mate, pelo diálogo, as impressões, provocações e apontamentos no Exame de Qualificação.

Aos professores Zebba Dal Farra, Regina Machado e Fábio Cintra pelas preciosas colaborações teóricas e poéticas.

Aos queridos camaradas Fábio Atorino, por me ajudar a decifrar as partituras e tocar os Cocos com viola, cavaco e pandeiro, e Kleber Garcia da Silva pela tradução.

Aos companheiros de inquietações, inspirações, andanças e cheganças acadêmicas, parceiros de rapsódias e estripulias teatrais “ecanas” Michel Mauch, Jhonny Alexander Muñoz, Gisele Vasconcelos e maestro Marcelo Amalfi.

Aos aprendizes/alunos de Teatro e Filosofia, seres pensantes, brincantes, criadores, seres musicais, eternas inspirações em minhas inquietações artísticas, filosóficas e educativas.

Ao IEB, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde passei as tardes escarafunchando os manuscritos de Mário de Andrade, com a ajuda valorosa dos funcionários e pesquisadores.

À CAPES pelo auxílio e a viabilização desta pesquisa.

“Sejamos todos musicais”.

Mário de Andrade

RESUMO

A dança e a música dos Cocos e Sambas de Caboclo, do Samba rural e das Cirandas e cantigas de roda, por suas características próprias de ludicidade e de significação cultural, são o território das experiências estéticas e saberes dos jogos rapsódicos. Esta pesquisa propõe uma pedagogia das artes cênicas através de uma educação corporal e musical que integra tais saberes e experiências da dança popular e da música nos processos de criação e aprendizagem do atuante. Deste modo, os jogos rapsódicos são brincadeiras cantadas, dançadas, tocadas e contadas que colocam em movimento as vozes poéticas e corporeidades do narrador e do brincante das nossas celebrações e práticas culturais, para complementar as teorias e métodos da pedagogia das artes cênicas ensinados no Brasil.

Palavras-chave: Música; Coco; Samba de Caboclo; Samba rural; Ciranda; Cantigas de roda; Cultura Popular; Teatro Ventoforte; Andaime Teatro; Pedagogia do Teatro; Pedagogia das Artes Cênicas. Teatro musical popular brasileiro.

ABSTRACT

Dance and music of Coco and Caboclo's Samba, from rural Samba and from Cirandas, Northeastern Brazilian circle dances, for their own playful features and their cultural meaning, are territory for aesthetic experiments, and knowledge for the rhapsodic games. This research proposes performing art pedagogy by means of body and musical education, which integrates such knowledge and experience of popular dance and music into the actor's processes of learning and creation. Thus, rhapsodic games are sung, danced, played and told games, which prompt the poetic voices and corporeity of narrators and players from our celebrations and cultural practices, in order to complement the theories and methods of the performing art pedagogy taught in Brazil.

Key-words: Music; Coco; Samba de Caboclo; Samba rural; Ciranda; Nursery rhymes; Popular Culture; Ventoforte Theater; Andaime Theater. Theater's Pedagogy. Performing Art Pedagogy. Popular Brazilian Musical Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1	
A MÚSICA, A DANÇA POPULAR E O TEATRO	
1.1 – O corpo musical e o artista artesão do teatro	11
Teatro, atabaques, violas e flautas	
1.2 – JOGOS RAPSÓDICOS	
Princípios poéticos para uma pedagogia do teatro musical popular brasileiro	43
1.3 – Pressupostos, letras, ritmos, modos corporais e musicais dos jogos rapsódicos	61
1.4 – <i>Jogo rapsódico com os Cocos</i>	70
CAPÍTULO 2	
O ATUANTE RAPSODO NO TEATRO DE RUA	
2.1 – Nas ruas do sem fim do mundo com <i>As quatro chaves</i> e o Ventoforte	93
2.2 – <i>Jogo rapsódico com as Cirandas</i>	108
2.3 – As linguagens artísticas no Ventoforte e as vias e desvios	
do teatro para a infância e a juventude	120
2.4 – <i>Jogo rapsódico com o brinquedo de roda Senhora viúva</i>	133
CAPÍTULO 3	
O ATUANTE RAPSODO NO TEATRO MUSICAL POPULAR BRASILEIRO	
3.1 – Violas, causos, anedotas, poesias e “estrepolias caipiracicabanas”	
de Cornélio Pires no palco do teatro musical popular brasileiro	147
3.2 – Nas pulsações do Samba rural e dos Sambas de Caboclo	167
3.3 – <i>Jogo rapsódico com o Samba rural e os Sambas de Caboclo</i>	173
FINALMENTES	
O jogo rapsódico na aprendizagem das artes cênicas	185
BIBLIOGRAFIA	193

INTRODUÇÃO

As músicas, danças populares e brincadeiras de roda brasileiras são modelos interdisciplinares exemplares para a criação de jogos de aprendizagem das artes cênicas. Eis a ideia geradora dos jogos rapsódicos, surgida como hipótese, com muitas perguntas e inquietações acerca das possibilidades artísticas e educativas das nossas práticas culturais. Esta pesquisa abre conexões colaborativas entre a pedagogia das artes cênicas e as culturas brasileiras, com o repertório musical, corporal e narrativo dos Cocos, Sambas de Caboclo, do Samba rural e das Cirandas e brinquedos de roda.

Mas o que o ator/atriz/atuante aprende com os cantos, cortejos, personagens, as narrativas, dialogações e figurações coreográficas de tais danças? E com os instrumentos, ritmos, síncope, gingas, sapateados, saracoteios e umbigadas? Que conhecimentos e contribuições trazem ao corpo, à mente, ao aprimoramento técnico e reflexivo do atuante? Por que o aprendiz das artes da cena deve conhecer e experimentar os Sambas, Cirandas, Cocos e cantigas de roda? Podemos pensar no atuante como um ser musical? E numa consciência do corpo musical a partir das danças e musicalidades brasileiras?

Os estudos, recolhas e experimentações desta pesquisa constatarem que as danças e teatralidades populares são campos de troca de saberes e experiências, com temas, formas e conceitos significativos e modelares para a criação dos jogos rapsódicos, como o sentido de jogo e brincadeira, o caráter estético, a intensidade, a fascinação, a improvisação, as variadas linguagens artísticas e o valor etnográfico. Numa primeira apresentação, o jogo rapsódico é uma “brincantoria”, neologismo, amálgama de brincadeira e cantoria, com dança, música vocal/canto e instrumental, narrativas, histórias e rapsódias, brinquedo rítmico-corporal cantado, tocado, dançado, narrado, dramatizado, “descrevivido”, descrito com vida, de forma vívida, com Cocos, Cirandas, Sambas e cantigas de roda.

O jogo rapsódico é a conjugação entre a pesquisa dos saberes e experiências das tradições musicais, corporais e narrativas brasileiras e as práticas artísticas como ator, atuante rapsodo, personagem Narrador, no espetáculo de teatro de rua *As quatro chaves*, de Ilo Krugli, com o Teatro Ventoforte, de São Paulo/SP; diretor, dramaturgo, compositor e diretor musical do espetáculo *As patacoadas de Cornélio Pires* com o Andaime Teatro, de Piracicaba/SP.

Como uma experiência estética do “artefazer”, o jogo rapsódico traz a dança e a música para a aprendizagem das artes cênicas e os processos de criação de espetáculos de teatro musical popular brasileiro, peças que se valem das musicalidades e danças populares em suas proposições artísticas. Se o teatro musical é “um vasto canteiro de obras onde se experimentam e se testam todas as relações imagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais”¹, como afirma Patrice Pavis, proponho uma abordagem interdisciplinar para a estética do teatro musical brasileiro e a aprendizagem do atuante que tem como campo de estudos, testes e experiências a música e a dança dos Cocos, Sambas de Caboclo e rural, das Cirandas e brinquedos de roda, em sua potência artística e educativa.

Ingrid Dormien Koudela e José Simões de Almeida Júnior consideram o caráter interdisciplinar da pedagogia das artes cênicas, propõem novos olhares e perspectivas e uma redefinição da “relação entre a arte teatral e a pedagogia do teatro... Torna-se cada vez mais difícil separar essas duas áreas quando o estético passa a ser elemento constitutivo do processo de aprendizagem. A pedagogia do teatro remete hoje à prática artística do teatro”.² Para Koudela e Almeida Júnior, os processos criativos, práticas e proposições estéticas dos coletivos se estabelecem atualmente com modos e características próprias de aprendizagem e são “incorporados no repertório da mediação realizados por pedagogos teatrais”.³

A dança e a música dos Cocos, Sambas, Cirandas e brincadeiras de roda e as práticas artísticas com o Ventoforte e o Andaime são trazidos como materiais estéticos para a pedagogia das artes cênicas e compõem o repertório de mediação do ator-diretor-pesquisador pedagogo teatral. É uma pedagogia das artes cênicas porque o jogo rapsódico lida com a criação e a aprendizagem das artes da cena, do teatro, da dança popular e da música, reflexão desenvolvida no tópico sobre os princípios teórico-poéticos dos jogos. Deste modo, o jogo rapsódico é uma tentativa de sistematizar e organizar tais práticas, saberes e experiências para integrá-los, como jogos musicais, corporais e narrativos, aos processos criativos e pedagógicos das artes cênicas. Tambores, violas e flautas, pé, cintura, voz e palma: eis a síntese instrumental e a síntese corporal-musical das tradições afro-brasileiras, luso-ibéricas e ameríndias trabalhadas com o aprendiz das artes da cena que traduzem as referências artísticas e pedagógicas e a significação cultural dos jogos rapsódicos.

¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo. Perspectiva. 1999; p. 392.

² KOUDELA. Ingrid Dormien, ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de. Organização. *Léxico de Pedagogia do Teatro*. São Paulo. Perspectiva: SP Escola de Teatro. 2015; p. 12.

³ 2015; p. 12.

Concluídas as andanças e cheganças da pesquisa, com a hipótese inicial validada através de análises e experimentações, apresento a tese dos jogos rapsódicos. É vasto o material de danças recolhidas e registradas em texto, música, voz/canto, viola, violão, cavaquinho, pandeiro, zabumba e atabaques, e corporalmente, os pés/passos, figurações, ritmos e gingas. Demarco o território de experiências dos jogos rapsódicos com os Cocos, Sambas, Cirandas e brinquedos de roda e estrutura outros jogos com Jongos, Catiras, Cururus, Batuques de Umbigada, Congos e Cheganças de Marujos, que não são usados nesta tese.

Assim, em forma de jogo rapsódico, com saudações e evocações das tradições orais, trago para a escritura da pesquisa acadêmica no primeiro capítulo os cantos e pontos riscados e dançados dos Orixás e as brincadeiras dos *Erês* (crianças). Mostro com os cantos afro-brasileiros o valor da cultura popular como um saber contido na experiência do artefazer e a força da palavra falada e cantada como campo de aprendizagem e iniciação, transubstanciada em corpo, espírito e memória. Analiso as danças e musicalidades brasileiras em suas características lúdicas, argumento sobre o ser musical, o corpo musical, o brincante, o artesão das artes da cena e a conjugação entre as artes cênicas e os atabaques, violas e flautas. Para o estudo da tradição oral africana, matriz das oralidades afro-brasileiras, recorro às reflexões e conselhos do escritor malinês Hampaté Bâ aos pesquisadores contemporâneos ante a raridade, o desaparecimento das fontes do patrimônio simbólico: “coração de pombo, pele de crocodilo, estômago de avestruz”, ter paciência, sem zanga e inflamação, deitar e se adaptar a qualquer lugar e comer de tudo sem enjoar.

Em seguida, canto e toco na viola uns temas de “vadiação” e saudação dos cordões e do Velho do Pastoril para saudar os leitores com o modo cômico, presepeiro e gaiato do Velho e as pastorinhas. Através das vozes poéticas dos cantos responsoriais (cantos em solo e em coro/respostas, responsos) dos Cocos da Paraíba e do Rio Grande do Norte e da canção *A preta do acarajé*, de Dorival Caymmi, apresento a palavra cantada e dançada como um território de conhecimento e experiência estética estabelecido através das relações dialógicas entre o conjunto de cantadores, tocadores e dançadores do Coco e entre o cancionista baiano e os ouvintes.

Se tais exemplos confirmam que nossas danças, oralidades e musicalidades são campos de pesquisa para a pedagogia das artes cênicas, é necessário registrar o abandono, a decadência e, principalmente, denunciar as violações ao patrimônio simbólico. Cito as recentes proibições e repressões ao Maracatu em Pernambuco, os constantes ataques às religiões afro-brasileiras, a marginalização das afro-brasilidades e simbologias indígenas no sul do Brasil e o desaparecimento dos territórios, oralidades e culturas quilombolas e indígenas/brasílicas. É dos Avá-Guarani de Diamante D'Oeste, no Paraná, que vem a expressão da resistência poética e política transformada em arte-ação através dos jogos rapsódicos: “Sem Tekoha, não há Teko”, sem território/terra, não há cultura. Esta pesquisa demarca um território em que as culturas brasileiras dialogam e coexistem substancialmente com a pedagogia das artes cênicas.

Para decifrar os temas e formas de algumas danças dramáticas brasileiras, suas origens, significações, valores e “desvalores” etnográficos, os instrumentos, ritmos e modos de apresentação, adoto como ponto de partida os escritos de Mario de Andrade e protagonizo novas experiências e interpretações como ator-brincante-pedagogo teatral. A partir das ideias do autor de *Macunaíma* debato a aprendizagem técnica do artista, o caráter artesanal da arte, o conceito “ser musical”, condição do atuante no jogo rapsódico, a arte-ação, a inspiração, o sentido do nacional, brasileiro, na arte e a natureza técnica inacabada do teatro como arte-ação e/ou ação cultural de combate.

Alguns temas tratados por Mário de Andrade sobre as danças e o caráter nacional da música e da arte brasileiras são vistos por Marianna Monteiro, que aponta a necessidade das danças populares serem apreciadas em sua plenitude espetacular, com suas variadas linguagens, música, poesia, encenação. Há uma exigência, um pressuposto para a prática e a experimentação das danças e brincadeiras, que os atuantes sejam bailarinos, músicos, cantores e atores/atrizes. Tal versatilidade do brincante dos folguedos é trabalhada pelos jogos rapsódicos. No desfecho sobre as danças brasileiras, faço um chamamento para a experiência musical, corporal e narrativa dos jogos rapsódicos a seguir.

Para a definição dos termos do conceito “jogo rapsódico”, “jogo” e “rapsódico”, estudo o rapsodo, o cantor-poeta ambulante, narrador, artista brincante versátil com a música, a dança, a poesia, a oralidade, a improvisação e o jogo com o público. O rapsodo integra o cantor (eu lírico), o ator-intérprete (eu dramático) e o narrador (eu e o outro épico). Aponto relações entre o rapsodo e os animadores públicos, os *griots músicos*, da tradição oral africana.

O conceito de jogo é visto na perspectiva de Johan Huizinga, que estuda a natureza e o significado do jogo, sua “função significante” como fenômeno cultural e as propriedades lúdicas inerentes ao jogo, à música, à dança e à arte em geral, as características qualitativas, o caráter estético, a intensidade, a alegria e a fascinação. Adoto como marco conceitual a afirmação de Huizinga de que o canto, a música e a dança, materiais estéticos dos jogos rapsódicos, são as formas perfeitas do jogo.

Porque o jogo rapsódico parte dos saberes e experiências do memorial corporal, musical e narrativo, recorro aos escritos de Walter Benjamin sobre o narrador, a narrativa oral, vista como “uma forma artesanal de comunicação”, em que a memória é a fonte do patrimônio da tradição oral e, deste modo, o material narrativo do narrador é a experiência de vida. Faltam experiências a serem narradas, são escassas as “histórias surpreendentes”. Recolho de Benjamin para os jogos rapsódicos as reflexões sobre a prática do narrador através da coordenação entre a voz, a alma, o olho e a mão, que já nos deixou de ser familiar, assim como a relação artesanal do narrador com seus materiais, para que apareça e se revele o humano na narrativa. Trago ao narrador visto por Benjamin um cadinho de Bertolt Brecht com os poemas sobre o teatro, o ato de “mostrar que mostra”, a presença do humano, o fazer artesanal e a “imitação refletida”, elementos necessários aos atuantes-narradores usados para o jogo.

Referências das narrativas literárias são incorporadas ao jogo rapsódico, como os neologismos do conto *Pirlimpsiquice*, de Guimarães Rosa, “descrever”, amálgama de descrever e viver, descrever com vida, descrição vívida, e “transviver”, junção de transcender, transformar e viver, viver mais além, usados como princípios poéticos relacionados substancialmente à imaginação, à improvisação e à invenção no teatro e na educação, considerados como condições e estados de atuação no jogo, como ocorre com o conceito “ser musical”. Para situar os leitores sobre os neologismos e o mundo do conto filosófico de estética do teatro de Guimarães Rosa, apresento na viola a *Rapsódia dos onze doze transvivos de Pirlimpsiquice*, com falas quase cantos e/ou cantos quase falas.

Com os conceitos e princípios teórico-poéticos estabelecidos, mostro os pressupostos, as letras, ritmos, danças, modos corporais e musicais dos jogos rapsódicos. Em síntese, os pressupostos para o início de todo jogo rapsódico são a roda, a respiração, a música ao vivo, a afinação dos instrumentos e corpos, o silêncio e a prontidão corporal e sensível, com as etapas de *preparação*, *desenvolvimento* e *desfecho*, com apresentações de narrativas, histórias e rapsódias.

Destaco o papel do diretor/instrutor do jogo como um ser musical, artista versátil que canta, dança, toca e narra/comunica, com fala quase canto, as instruções. Argumento sobre cada pressuposto e trago as ideias de Octavio Paz acerca da respiração na poesia, de Antonin Artaud sobre a respiração no teatro e o atuante como “atleta das emoções”. Em seguida, apresento a estrutura com o roteiro do *jogo rapsódico com os Cocos*, primeira experiência de música e dança popular que traduz as proposições desta pesquisa sobre o corpo musical, o ser musical, o brincante, o artista artesão e o atuante rapsodo. Algumas versões desta dança de roda têm letras e modos de dançar e cantar conhecidos, outras versões têm anotações recolhidas e manuscritas por Mário de Andrade em suas andanças de turista aprendiz. Este jogo rapsódico traz contribuições de interesse público, historiográfico e relevância artística-cultural e acadêmica ao divulgar os Cocos e as observações manuscritas inéditas de Mário de Andrade acerca dos Cocos de roda paraibano e potiguar.

Fonte de aprendizagem e experiências estéticas para o jogo, no segundo capítulo trato da prática artística como ator nas ruas e praças do sem fim do mundo com *As quatro chaves*, de Ilo Krugli, e o Ventoforte. Mostro os processos de criação, os modos de preparação, os ensaios e apresentações deste espetáculo de rua que tem como mote os desejos. Destaco as relações dos atuentes brincantes com a dança, a música vocal e instrumental, consideradas como necessárias às relações de jogo poético-musical, assim como as implicações artísticas e pedagógicas contidas nos fazeres artesanais do público ao construir e realizar os desejos dos personagens. Aponto as características de “teatro-jogo de rua”, em que público e atuentes participam do jogo-brinquedo poético-musical de procura e celebração experimentado no espaço aberto e imprevisível da rua, com interações efetivas e afetivas dos espectadores no desenrolar da tessitura da narrativa.

A partir da perspectiva do ator-personagem Narrador, apresento a peça *As quatro chaves* em suas nuances musicais, textuais e cênicas, com o olhar e a pulsação do Narrador. Ressalto as exigências corporais e musicais necessárias à atuação rapsódica do Narrador, personagem brincante que estabelece a comunhão entre os atuantes e o público. Analiso as relações provocativas e dialógicas entre o Narrador, os atuantes e espectadores, os modos lúdicos de aprendizagem através da música, da dança, da narrativa oral, da improvisação e das artes plásticas com o uso de materiais simples como papéis, fitas e jornais. Por ser um espetáculo de rua com Cirandas, danças e cantigas de roda, apresento alguns estudos sobre as Cirandas no Brasil, mais especificamente a Ciranda pernambucana, que antecede a estrutura do *jogo rapsódico com as Cirandas*.

Depois do jogo, relato as participações em funções múltiplas como ator, cenógrafo e na criação de bonecos e objetos de espetáculos do Ventoforte, coletivo representativo do teatro de rua e do teatro para a infância e a juventude no Brasil. Das pesquisas sobre as linguagens do Ventoforte e das vias e desvios do teatro para a infância e a juventude, dialogo com os estudos de Ingrid Koudela acerca das possibilidades pedagógicas da apreciação artística e da produção teatral infantil. Nas análises críticas dos espetáculos “pedagogizantes”, Koudela destaca a qualidade artística dos grupos que cuidam da necessária apreensão estética do público a partir de materiais simples, ênfase na imaginação e na relação de jogo, com uma “educação renovada”.

Incluo no diálogo as reflexões de Flávio Desgranges sobre os aspectos pedagógicos contidos na experiência estética, a recepção e a tomada de atitude do espectador, assim como as relações entre o teatro infantil e a educação pensadas por Benjamin, seus apontamentos sobre a imaginação e a improvisação no teatro feito por crianças, os gestos sinalizadores e o jogo como espaço lúdico de realização da infância. Acrescento às reflexões as críticas de Clovis Garcia sobre *As quatro chaves* e os estudos de Maria Lúcia Pupo sobre os processos criativo e de produção do Ventoforte. Comparo o modo de realização de *As quatro chaves* com as brincadeiras de roda brasileiras e apresento a estrutura do *jogo rapsódico com o brinqueado de roda Senhora viúva*, destacando as versões inéditas manuscritas de Mário de Andrade, com alto valor etnográfico, relevância artística-cultural e interesse público, como ocorre com os Cocos de roda experimentados nesta pesquisa.

No terceiro capítulo, passo do jogo do atuante rapsodo no teatro de rua para o jogo do atuante rapsodo no palco do teatro musical popular brasileiro a partir da prática artística como diretor, diretor musical, compositor e dramaturgo do espetáculo *As patacoadas de Cornélio Pires – “Estrepolia” musical em dois e uma chegada* (só em Piracicaba se fala “estrepolia”, brincadeira, no Brasil é estripulia), com o Andaime Teatro. Apresento o mundo dos Cururus e da cultura popular paulista, canto a vida do poeta Cornélio Pires numa moda de viola e exponho a proposição estética da peça, com análises das musicalidades, narrativas, cantos e danças, os procedimentos de preparação corporal, musical, vocal e instrumental com o Andaime. Nas análises e na exposição da proposta de encenação, dialogo com as críticas de Alexandre Mate e Valmir Santos e as observações de Koudela sobre o espetáculo.

A seguir, apreendo as ideias de Alfredo Bosi sobre as culturas brasileiras, assim nomeada por ele o conjunto das nossas expressões artísticas populares, de Cornélio Pires, Luís da Câmara Cascudo e Ivan Vilela, violeiro-pesquisador da cultura sertanejo-caipira, da viola, do violeiro, da prosódia, dos causos, poesias, anedotas, de quem pinço e ensino aos leitores tintim por tintim uma simpatia de violeiro para o “cramunhão”. A seguir, mostro as pulsações do Samba rural paulista e dos Sambas de Caboclo, seus modos, temas e formas e apresento o *jogo rapsódico com os Sambas de Caboclo e rural*.

No capítulo conclusivo, nos “finalmentes”, como a orientadora Ingrid Koudela e eu chamamos, por ser uma expressão afim ao mundo rapsódico popular brasileiro desta pesquisa, aponto as possibilidades artísticas e educativas dos materiais estéticos das culturas brasileiras e as colaborações dos jogos rapsódicos para a preparação musical, corporal e narrativa, o aperfeiçoamento técnico e a ampliação do repertório expressivo do atuante rapsodo. O ator/atriz no jogo rapsódico é preparado para ser artesão das artes da cena, ser musical, rapsodo contemporâneo que canta, dança, conta, descreve, transvive, toca instrumentos, anima objetos e formas, tem ritmo, organicidade, sensibilidade musical, presença e prontidão corporal.

Concluo destacando a abertura realizada pelos jogos rapsódicos para estudos e pesquisas futuras acerca da experimentação da música e da dança nos processos de criação e de aprendizagem das artes cênicas no Brasil. Enfatizo e estímulo a possibilidade de experimentação e realização dos jogos rapsódicos com as danças locais brasileiras, latino-americanas e de outras partes do mundo, conforme as necessidades e objetivos dos artistas do teatro, da dança e da música, pedagogos e aprendizes em seus processos formativos e criativos.

Como pedagogo teatral, ator doado à Filosofia, diretor, dramaturgo, compositor e diretor musical de espetáculos de palco e rua, brincante mediador de proposições estéticas e ações culturais com o teatro, a música e a dança popular, canto, danço, componho, toco viola, violão, cavaquinho, pandeiro, zabumba e atabaques. Utilizo tais aptidões e instrumentos nesta pesquisa no intuito de realizar aprofundamentos teóricos e práticos nos estudos sobre o ofício do ator/atriz no Brasil.

Esta pesquisa aponta uma lacuna na aprendizagem das artes cênicas e é uma **arte-ação**, uma ação cultural de inclusão e demarcação de território, de resistência ao extermínio das identidades, memórias, narrativas e expressões do imaginário brasileiro. A partir do retorno às fontes e princípios essenciais das culturas brasileiras, o jogo rapsódico estabelece as bases práticas de uma pedagogia das artes cênicas para a educação musical, corporal e narrativa do atuante, com princípios teórico-poéticos e procedimentos pedagógicos orientados pelas variantes antropológicas, os seres sociais e as musicalidades, vozes poéticas e teatralidades brasileiras.

Portanto, no panorama da pedagogia das artes cênicas, o jogo rapsódico é agente e meio de educação, coloca as artes cênicas e a cultura popular na roda dança do século XXI em sintonia de movimentos com os Sambas, Cirandas, Cocos e outros batuques e brincadeiras de roda, para o conhecimento, o fomento e a difusão de elementos artísticos e antropológicos essenciais das culturas brasileiras.

CAPÍTULO 1

A MÚSICA, A DANÇA POPULAR E O TEATRO

1.1– O corpo musical e o artista artesão do teatro

Teatro, atabaques, violas e flautas

1.2 – JOGOS RAPSÓDICOS

Princípios poéticos para uma pedagogia do teatro musical popular brasileiro

1.3 – Pressupostos, letras, ritmos, modos corporais e musicais dos jogos rapsódicos

1.4 – *Jogo rapsódico com os Cocos*

1.1 – O corpo musical e o artista artesão do teatro

Teatro, atabaques, violas e flautas

Em estado permanente de escuta das oralidades, vozes poéticas e musicalidades brasileiras, atento às “escritas de ouvido”, as escrituras das narrativas orais, trago outros elementos à narrativa do texto acadêmico e entro em comunhão com a tradição oral viva e a corporeidade musical da poética popular afro-brasileira: acendo o fogo, o incenso e a vela, respingo água de cheiro no ar, aqueço os couros dos atabaques, toco e canto um ponto riscado de Oxalá e três pontos riscados das crianças, *ibeji*. São pontos de fontes orais e bibliográficas e pontos do meu memorial de experiências e escutas das vocalidades, dos tambores e “jeitos de corpo” nas giras e festas de Cosme e Damião na infância e juventude no Rio de Janeiro/RJ. Peço benção e licença a Oxalá, às crianças, aos Orixás, Caboclos e Todos os Santos para cantar a abertura dos trabalhos dos jogos rapsódicos:

⁴Abrimos a nossa gira,
Pedimos de coração (*bis*)
E ao nosso Pai Oxalá-a!
Para cumprir nossa missão. (*bis*)

Vamos brincar, todos brincar
Brinquedinhos, vamos brincar,
Todos brincam, oh brinquedinhos. (*bis*)

Eu pedi a Oxalá
Pra mandar as criancinhas
Pra vir na banda
Brincar e trabalhar.

Tem cocada, tem guaraná,
Ó crianças, venham me ajudar.

Dois, dois, sereia do mar,
Dois, dois, mamãe Iemanjá! (*bis*)

Lá no céu tem três estrelas,
Todas as três em carreirinha,
Dois é Cosme e Damião,
A outra é Mariazinha. (*bis*)

⁴ MOLINA, N. A. *3.777 pontos cantados e riscados na Umbanda e na Quimbanda*. Rio de Janeiro. Editora Espiritualista, s/d., Tenda Espírita Pai Joaquim da Costa, Tribobó, Niterói/RJ; p. 26 e pp. 48-49; pontos das crianças do meu memorial na Tenda Espírita Caboclo Arruda, Vila Kennedy-Bangu/RJ, ensinados por minha vó Caçula e meu pai Dermeval, cambono, servidor do terreiro, auxiliar dos Orixás e cuidador do bom andamento da gira.

São Cosme e Damião,
Damião cadê Doum?
Doum foi passear
No cavalo de Ogum. (*bis*)

Dois, dois, sereia do mar,
Dois, dois, mamãe Iemanjá! (*bis*)

Eu vou contar a Vovó
Que os pequeninos não chegou,
Ó Cosminho, ó Damião,
Ó Crispim, Crispiniano,
Ó Zezinho, Josefina,
Ó Julinha, ó Doum,
Caindé e todos os sete.

Vamos brincar, todos brincar
Brinquedinhos, vamos brincar,
Todos brincam, oh brinquedinhos. (*bis*)

Os cantos de Oxalá lembram de coração da nossa missão e os cantos das crianças nos convidam a brincar no terreiro: eis um cadinho da essência lúdica e da substância musical, oral e corporal dos jogos rapsódicos. A comunhão entre a poesia, a música, a dança e o teatro, a brincadeira das crianças, as corporificações, as incorporações e o jogo de transfigurações dos Orixás me trazem um saber como indivíduo, como ser criador e como ser social. Os cantos do terreiro são vocalidades poéticas da minha experiência, escuta e iniciação inscritos e fixados na memória. Paul Zumthor acredita que “a voz poética é memória”⁵ porque tem um papel de coesão e estabilidade para a comunidade.

Nos pontos riscados e cantados de Oxalá, dos Orixás, Caboclos e Orixás-Crianças (*ibeji*) a palavra falada e/ou cantada é espírito e matéria, é memória, tem corpo e alma, cores, aromas, sabores, gingados e “jeitos de corpo”, envolve uma presença coletiva e individual no terreiro-comunidade-mundo, vem da escuta e da tradição oral africana, que é “fundada na iniciação e na experiência. ... Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação”⁶, conforme a análise de Hampaté Bâ, escritor malinês, historiador e pesquisador da tradição oral africana, uma das matrizes etnográficas das oralidades, corporeidades e musicalidades brasileiras.

⁵ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A “literatura” medieval*. São Paulo. Companhia das Letras; p. 139.

⁶ HAMPATÉ BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In J. Ki-Zerbo. *História Geral da África. Vol. 1. Metodologia e Pré-História da África*. São Paulo. Paris. Ática. UNESCO. 1980; p. 183.

Da memória, da experiência, escuta e iniciação das vozes poéticas afro-brasileiras, passo dos ritmos do “*alabé*”, o mestre dos tambores e líder dos músicos no terreiro, para as danças pastoris popularescas brasileiras. Então, pego o cavaquinho e canto o *Coro de Abertura*, a *Louvação dos cordões* e o *Canto do Velho* do Pastoril de Palmares⁷, Pernambuco, para saudar os leitores e anunciar os jogos rapsódicos: – “Vamos vadiar!”

Boa noite meus senhores,
Viemos cumprimentar,
Que já é chegada a hora,
Nós queremos vadiar! (*bis*)

Em que belo dia nos saímos a passear,
Dando louvores a nosso grande bailar!
Ai, vamos todas dar prazer ao povo!
Viva a folia neste grande festival! (*bis*)

Olhai! Olhai! Oh, meus senhores,
Nossa forma de trajar,
As nossas saias brancas,
Nossos chapéus de abismar! (*bis*)

(Cordão azul) – Passarinho preto
É um urubu;
Bravo partidário
Do Cordão azul! (*bis*)

Toque, toque, toque,
Vamos a tocar,
Que hoje é o dia
De nós vadiar! (*bis*)

(Cordão encarnado) – O Cordão azul
É que escurece,
O Cordão encarnado
É que resplandece! (*bis*)

Toque, toque, toque,
Vamos a tocar,
Que hoje é o dia
De nós vadiar! (*bis*)

(Velho, solo) – Venham todos,
Moços e velhos,
Venham todos
Apreciar!
Como isto é bom,
Como é gostoso,
Como isto é bom,
Como é petitoso!

(Coro) – Olhai, olhai,
Examinai,
Como isto é bom,
É bom demais!
Olhai, olhai,
Examinei,
Como isto é bom,
É bom de vêiz!

⁷ ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*, 1º tomo. Belo Horizonte. Edições Itatiaia. Brasília. INL, Fundação Pró-Memória. 1982, pp. 358-360.

Tempo de Marcha

Boa noi-te, meus se - nho-res, Vi - e-mos cumpri-men - tar,
 Que já é che-ga-da a ho-ra Nós queremos va-di - ar! Bo-a noi-te meus se -
 nhores Vi-emos cumprimentar Que já é chegada a ho-ra Nós queremos vadi - ar.
 Em que be-lo di - a nós sa - i - mos a pas-se - ar Dan-do lou -
 vo-res a nos - so grande bai - lar! Ai, vamos tô - das dar pra-zer ao
 po - vo Vi - va a fo - li - a nes - te gran-de fes - ti - val!
 O - lhai! o - lhai! oh meus se - nho-res Nos - - sa for - ma de tra -
 jar. As nos - sas sa - ias bran - cas, Nossos chapéus de a-bis - mar!

Moderado

Pás - sa - ri - nho pre - to É um u - ru - bu;
U Cordão A - zul É que es - cu - re - ce

Bra - vo, par - ti - dá - rio, Do Cor-dão A - zul!
O Cor-dão En-car - na - do É que res - plan - de - ce!

To-que, to-que, to-que, Va-mos a to - car, Que hoje é o di - a

De nós va - di - ar! Oh pre-ta, oh pre - ta, Lá do ser -
tão, Jo-gan-do car - tas Com os pés no chão! D.C.

Allegretto

Ve-nham to-dos, Mo-ços e ve-lhos, Ve-nham to-dos

A - pre - ci - ar! Co-mo is-to é bom, Co-mo é gos - to - so,

Co-mo is-to é bom, Co-mo é pe-ti - to-so! O-lhai, o -

lhai, E - xa - mi - nai, Co-mo is-to é bom, É bom de - mais! O-lhai, o -

lhai, E - xa - mi - nai, Co-mo is-to é bom, É bom de vêiz!

Como vimos com a brincadeira das crianças no terreiro, as saias brancas das pastorinhas e as “vadiagens” dos cordões azul e encarnado e do Velho do Pastoril, cada canto, brinquedo, dança e/ou celebração do populário musical-corporal brasileiro apresenta variadas formas de educação artística, material, espiritual, psicológica e social. O que chamo de populário musical-corporal brasileiro pode ser entendido como “imaginário musical-corporal brasileiro”, conjunto de saberes, experiências e manifestações da cultura popular presentes no memorial coletivo a partir das oralidades, corporeidades e musicalidades.

A partir do retorno às nossas fontes e princípios essenciais, os jogos rapsódicos integram tais saberes e experiências à pedagogia das artes cênicas e colocam as memórias e tradições musicais, narrativas e corporais em movimento. A cultura popular não é um campo da atividade humana que envolve só o fazer, um valor artístico menor dado com particular crueldade na sociedade capitalista, relativo à feitura, à confecção, à manufatura, ao ofício, ao caráter artesanal das expressões populares, fundadas em sua maioria na sabedoria oral. Há um saber nas músicas e danças populares brasileiras, valor cognitivo não reconhecido e só relacionado à cultura erudita, letrada, para a apreciação da classe dominante, “os de cima”, como nomeia os abastados n’*O banquete* o paulista Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945), musicólogo, etnógrafo, escritor, poeta, jornalista, artista-educador, “turista aprendiz” e pesquisador das nossas danças e musicalidades populares.

Os jogos rapsódicos são fundados no saber e no fazer, no conhecimento do fazer, na experiência e na iniciação do artefazer. Na síntese de Luís da Câmara Cascudo apresentada em suas pesquisas e estudos etnográficos sobre a civilização e a cultura, “a cultura popular é o saldo da sabedoria oral na memória coletiva”⁸ e, assim como a cultura erudita, “exige a retenção memorial, atende a experiência, tem bases universais e há um instinto de conservação para manter o patrimônio sem modificações sensíveis, uma vez assimilado”.⁹ O povo tem uma cultura aprendida com os ancestrais pela oralidade, apreendida, assimilada e fixada na memória como patrimônio através de práticas, fazeres, experiências e escutas acerca dos modos de vida moral, social e religiosa.

⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Civilização e cultura*. São Paulo. Global. 2004; p. 710.

⁹ 2004; pp. 710-711.

Na comunicação oral, corporal e musical entre quem aprende e quem ensina, as musicalidades e vozes poéticas cantadas e/ou faladas de Oxalá e dos *ibejis*, das pastoras e do Velho do Pastoril são experiências coletivas de iniciação espiritual e educação social dadas pela sabedoria oral através da transmissão dialógica, em forma de música, canto e dança. Os Cocos de roda da Paraíba e do Rio Grande do Norte, por exemplo, são considerados por Mário de Andrade como “cantos sociais”, dançados e “responsoriais”, com cantos em solo e coro, diálogos musicais e corporais. No Coco dos vegetais *Coco dendê Trapiá (Trapiá)*¹⁰, de Goianinha, Rio Grande do Norte, as entoações da voz poética do cantador-tirador de Coco, assim como a “presentificação do gesto”, o gesto vivo e presente do brincante na pulsação da música e na dinâmica das figurações e dialogações coreográficas, trazem a memorização instantânea do aprendiz-brincante. A memória é corporal, vocal e musical, aqui agora já, no presente, sem escritura. O saber vem pelo fazer, pelo canto, a umbigada, o bate pé, os volteios da dança. O saber vem pelo prazer do jogo e da brincadeira, a transmissão é dialógica e lúdica, alia o canto e a dança e a roda é o espaço de comunhão, celebração e comunicação das expressões poéticas do conjunto formado pelo mestre e os aprendizes.

O trem
Quando sai de Pernambuco
Vem fazendo vucu-vuco,
Com vontade de chegá.
Trapiá,
Trai’ geitinh’ d’imbolá! (*bis*)

Coc’ dendê, Trapiá,
Trai’ geitinh’ d’imbolá! (*bis*)

Pur isso mesmo
Vô largá o meu marido,
Pra fazê vestido liso
Pra dançá no Caxangá!
Trapiá,
Trai’ geitinh’ d’imbolá! (*bis*)

¹⁰ ANDRADE, Mário. *Os cocos*. São Paulo. Duas Cidades. Brasília. Instituto Nacional do Livro. INL. Fundação Nacional Pró-Memória. 1984; pp. 71-72.

$\text{♩} = 96$

O trem... Quando vem de Pernambuco, vem fazendo "vu-co,

$\text{♩} = 80$

vuco "Cum von-ta-dide che-gá. — Tra-pi-á, trai... gei-tinh' d'imbo-

Iá! Coc' dendê... tra-pi-á, trai... gei-tinh' d'imbo- Iá!

Allegro

1. O trem de fer-ro Quan-do sai de Per-nam - (FIM)

- bu-co, Vai fazendo fu-co - fu-co, Até chegar no Ce-a - rá!

Coco dendê trapiá (Trapiá), "Coco dos vegetais", Rio Grande do Norte.
 Versão do refrão do Coco como a brincadeira de roda *Trem de ferro*, de Pindamonhangaba/SP.

A canção *A preta do acarajé*, de Dorival Caymmi¹¹ (1914–2008), também mostra um modo de transmissão dialógica pela voz poética, em que o mestre cancionista provoca a escuta, dialoga consigo e com o outro, seu canto é quase fala e/ou sua fala é quase canto, emite outros cantos dentro do canto, cria e revela imagens, sabores, cheiros, tempos, espaços, movimentos, pulsações, timbres e entoações com a voz, levando o aprendiz-ouvinte a ser, conhecer, experimentar e entrar no mundo da canção.

Dez horas da noite,
Na rua deserta,
A preta mercando
Parece um lamento:
– Iê ô abará!

Na sua gamela
Tem molho cheiroso,
Pimenta da Costa,
Tem acarajé.
– Ô acarajé ecó olalai ô!
Vem benzê ê êm, tá quentinho!

Todo mundo gosta de acarajé,
Todo mundo gosta de acarajé,
O trabalho que dá pra fazer é que é,
O trabalho que dá pra fazer é que é.
Todo mundo gosta de abará,
Todo mundo gosta de abará,
Ninguém quer saber o trabalho que dá,
Ninguém quer saber o trabalho que dá.

Todo mundo gosta de acarajé,
Todo mundo gosta de abará.

Dez horas da noite,
Na rua deserta,
Quanto mais distante,
Mais triste o lamento:
– Iê ô abará! Iê ô abará!

¹¹ CHEDIAK, Almir. *Songbook – Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora. 1994; volume 1; p. 48.

[illegible]

The second staff continues the melody. It begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. A slur covers the next two notes: a half note C5 and a half note B4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and a quarter note F4. A Dm chord is indicated above the staff. The staff concludes with a triplet of eighth notes: G4, A4, and B4.

[illegible]

Em A A D6 Em A7 ~~D6~~ Em7 A7 D6

Sentimos os cheiros da Pimenta da Costa, dos molhos do acarajé, do abará, vemos o balanço da baiana com sua gamela dez horas da noite na rua deserta ecoando o seu pregão que parece um lamento: – “Iê ô abará!” Aprendemos e assimilamos porque sentimos, ouvimos e vemos as texturas, luzes, sombras e cores através da voz poética do cancionista.

São numerosos os exemplos de comunicação e transmissão de saberes e experiências artísticas-educativas nas nossas canções e danças populares. Para não me perder diante do rico, vasto e diversificado repertório vocal-corporal e musical, opto em delimitar o campo de pesquisa e trabalhar nos jogos rapsódicos com as vocalidades poéticas, teatralidades, musicalidades e corporeidades dos brinquedos e Cocos de roda, do Samba rural, do Samba de Caboclo e das Cirandas.

À escuta das fontes orais e atento às vozes poéticas brasileiras, consulto pouco as fontes historiográficas, os relatos dos viajantes, aventureiros, exploradores e sigo os preciosos manuscritos e as andanças do turista aprendiz Mário de Andrade, com o objetivo de aprofundar a experiência de campo, as práticas corporais das danças, as leituras das partituras, as experiências musicais e os registros dos materiais recolhidos com viola, violão, cavaco, pandeiro, zabumba e atabaques.

Nos estudos e recolhas dos materiais orais, musicais e corporais, deparei com referenciais simbólicos e estéticos descaracterizados de algumas danças, conheci, decifrei e toquei prazerosamente relíquias artísticas, raridades musicais, como os Cocos de roda, de zambê e de ganzá, apresentados nos jogos rapsódicos, aprendi e experimentei danças preciosas perdidas e esquecidas no sem fim desse mundão atlântico amazônico chamado Brasil. Se encontrar as fontes, descobrir os tesouros, tocar, dançar, estudar e divulgar os materiais raros, os saberes, as preciosidades musicais e as danças através desta pesquisa traz felicidade e realização artística, por outro lado, me preocupa ver certas adulterações estéticas e, principalmente, constatar que tais fontes e tesouros se perdem na memória coletiva e somem sem deixar rastros ou registros.

Detectar o panorama decadente e a morte de algumas danças, brinquedos e celebrações hoje não é propriamente uma novidade. Mas o que faz o pesquisador ao ver as fontes orais e as danças rareando e sumindo nos quatro cantos do Brasil? Ou quando o pesquisador vê a notícia nos jornais impressos, virtuais e televisados do país que a Polícia Militar de Pernambuco encerrou bruscamente a festa de 96 anos do Maracatu Cambinda Brasileira na madrugada de domingo, dia 03 de fevereiro de 2014? Com a justificativa de cumprir a lei do silêncio a partir das duas horas da manhã, a PM foi até o Engenho Cumbe, em Nazaré da Mata, no meio do canavial, para dar fim às celebrações do Maracatu. Símbolos da cultura da cana-de-açúcar no estado, os Maracatus são impedidos pela lei de cumprir a tradição da “sambada”, a disputa e os desafios de cantos e danças entre os Maracatus que vai até o sol raiar, como uma festa sem fim. Tem maracatuzeiro que diz, se não romper o dia na sambada não é Maracatu, é outra coisa, Maracatu não é. Na Mata Norte de Pernambuco a ignorância, a opressão e o arbítrio acabam com a “sambada”, interferem e obstruem uma manifestação simbólica tradicional representativa dos cidadãos pobres e trabalhadores das zonas canavieiras.

O que fazer ante tal “crime cultural hediondo”, um fato dramático, contundente, revoltante? A “autoridade” que estabelece e cumpre tal lei não conhece e ignora totalmente as formas, temas e simbologias do Maracatu. Para reforçar a luta, a arte, a cultura, a existência e a resistência dos Maracatus pernambucanos, de Zé de Carro da Cambinda Brasileira, de Mestre Barachinha do Maracatu Leão Mimoso Upatininga, de Aliança, de José Joaquim, Zé Galdino, Anderson Miguel e do cantor e compositor Siba, entre outros maracatuzeiros e artistas, canto para a Cabinda Velha¹² (ou Cambinda Velha):

Cabinda Velha,
Assobe no pavilhão!
Levante sua bandeira,
Defende sua Nação! (*bis*)

¹² ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*, 2º tomo, Belo Horizonte. Edições Itatiaia. Brasília. INL, Fundação Pró-Memória. 1982; p. 162.

Cantar e saudar o pavilhão e a Nação dos mestres do Maracatu, registrar suas lutas nesta pesquisa é uma atitude poética e política ante os “crimes culturais hediondos” nossos de cada dia. Entre tantos outros crimes de tal natureza ocorrendo no Brasil agora, cito o drama dos terreiros de Umbanda do Rio de Janeiro ameaçados pelos intolerantes pastores evangélicos, a menina carioca proibida de entrar na escola com as guias dos seus Orixás, as interferências da Igreja nos encontros de Cocos em Pernambuco e o ocultamento deliberado das referências africanas e indígenas no panorama cultural do sul do Brasil.

Há lutas estridentes como em Pernambuco e no Rio de Janeiro e lutas silenciosas em curso, também na esfera das tradições culturais imateriais, da sabedoria oral, como a Carta Guarani-Kaiová das comunidades Pyelito Kue/Mbarakay, de Iguatemi/MS, dirigida ao governo brasileiro, às entidades nacionais e internacionais e à sociedade civil, requerendo as demarcações das terras indígenas no estado. A carta-petição pública, escrita em 8 de outubro de 2012, assinada por cinquenta homens, cinquenta mulheres e setenta crianças é considerada por Marília Librandi Rocha como literatura brasileira contemporânea. Rocha aponta o valor literário da escrita de resistência Guarani, a denúncia de violação dos direitos humanos e propõe

“... A inclusão da Carata Guarani-Kaiová no âmbito da literatura contemporânea produzida no Brasil. ... A Carta Guarani-Kaiová não pertence de modo algum ao campo do ficcional, mas pode pertencer ao campo do literário, assim com a Carta de Pero Vaz de Caminha, as Cartas Jesuítas, os Sermões do Padre Vieira”.¹³

A Carta Guarani-Kaiová foi divulgada na *internet*, gerou comoção e indignação nacional, muitos encamparam a luta e adotaram o sobrenome “Guarani-Kaiová”. Por que o texto “extraocidental”, ameríndio, nascido das narrativas orais ancestrais Guarani, “um documento traumático do real”, como aponta Rocha, não é considerado como um ramo da literatura brasileira contemporânea? Rocha usa o conceito de “escrita de ouvido” para designar a escritura da narrativa oral, como expressa na carta-petição Guarani, vista por ela como uma narrativa literária com mundos, modos, formas e temas específicos, como uma “literatura com terra”.

¹³ ROCHA, Marília Librandi. *A Carta Guarani-Kaiová e os direitos a uma literatura com terra e das gentes*. Brasília. In Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Universidade de Brasília. UNB. 2014; pp. 1-2. *Escutar a escrita; por uma teoria literária ameríndia*. In O Eixo e a Roda, v. 21, n. 2, p. 179-202. 2012. *Workshop Escritas de ouvido: relações entre literatura e cultura oral*. FFLCH-USP-Diversitas, participação em 2014.

Acrescento ao estudo de Marília Librandi Rocha a Carta dos Avá-Guarani da cidade de Diamante D'Oeste, no Paraná, escrita em 2014 pleiteando a demarcação de parte das terras do Parque Nacional do Iguaçu. Para que em suas terras possam viver o *Nhande Reko Guarani*, “o modo de ser Guarani”, a Carta Avá-Guarani encerra com uma expressão que traduz o sentimento e a realidade de luta das nações indígenas brasileiras: “Sem Tekoha, não há Teko”, “sem território, não há cultura”.

A expressão da sabedoria oral ancestral Guarani pode ser aplicada às danças, celebrações e manifestações populares brasileiras que carecem do meio, do território, para que as fontes, simbologias e expressões das suas identidades se fixem como patrimônio da cultura, se movimentem e permaneçam vivas.

Como um pesquisador atento às lutas relatadas acima e inquieto ante as fontes orais e danças que rareiam e somem nos quatro cantos do Brasil, recorro ao conselho de Hampaté Bâ ao constatar o desaparecimento dos saberes dos “grandes monumentos vivos da cultura africana”:

“... O pesquisador deverá se armar de muita paciência, lembrando que deve ter o coração de uma pomba, a pele de um crocodilo e o estômago de uma avestruz. ... O coração de uma pomba para nunca se zangar nem se inflamar, mesmo se lhe disserem coisas desagradáveis. ...A pele de um crocodilo para conseguir se deitar em qualquer lugar, sobre qualquer coisa, sem fazer cerimônias. ... O estômago de uma avestruz para conseguir comer de tudo sem adoecer ou enjoar-se”.¹⁴

Instigado por Hampaté Bâ, coração de pomba, pele de crocodilo e estômago de avestruz, sem zanga, sem cerimônia e sem enjoio, renunciei aos juízos *a priori* acerca dos materiais e dos mundos tradicionais que conheci e me mantenho atento às “escritas de ouvido” e à escuta das musicalidades, corporeidades e oralidades brasileiras no século XXI. Devido à diversidade de temas, formas e conceitos e as interpenetrações e influências das variadas matrizes que compõem as nossas expressões artísticas populares, adoto a ideia de Alfredo Bosi, que chama de “culturas brasileiras a rede complexa de valores e formas vividas pelo nosso povo”.¹⁵

¹⁴ 1980; p. 218.

¹⁵ BOSI, Alfredo. In VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2013; p.15.

O argumento das três matrizes etnográficas formadoras do povo brasileiro, ameríndia, africana e luso-ibérica, não dá conta da multiplicidade estética e simbólica das nossas danças dramáticas, mas podemos hoje constatar, como Mário de Andrade já confirmara no início do século XX, que “sempre é comovente verificar que apenas essas três bases étnicas o povo celebra secularmente em suas danças dramáticas”.¹⁶

O jogo rapsódico é uma tentativa de buscar e identificar o corpo e o ser musicais, os aspectos artesanais e técnicos do ofício do artista de teatro brasileiro nas celebrações das matrizes ameríndias (brasílicas), afro-brasileiras e lusitanas para estabelecer alguns princípios teórico-poéticos e práticos de uma (nascente) pedagogia das artes cênicas que estuda o teatro musical popular brasileiro. Utilizo como fontes de recolhas os materiais do meu memorial e repertório artístico, as pesquisas etnográficas de Mário de Andrade acerca das características gerais e as fontes originárias das danças dramáticas populares brasileiras e do Pastoril, assim como suas meditações estético-filosóficas sobre o artista artesão e a técnica, a formação e a iniciação artística, o ser musical, a arte-ação e seus estudos acerca de uma estética musical brasileira oriunda das imbricações e transsubstanciações entre as referências eruditas e populares. Brasílicas é a denominação dada por Mário de Andrade para as referências culturais ameríndias, por serem originalmente brasileiras.

As distorções, interpenetrações, influências e vulgarizações de algumas danças dramáticas e da música brasileira são criticadas com rigor por Mário de Andrade. O populário musical-corporal brasileiro é um terreno pantanoso de investigações. Nas andanças e cheganças da pesquisa, verifico algumas aberrações formais e temáticas e distorções de procedimentos e significados e me desfaço da esperança de encontrar uma certa “pureza” estética e um sentido de permanência das simbologias e modos de manifestação nas danças que Mário de Andrade denomina “danças puras”.

¹⁶ 1º tomo. 1982; p. 23.

Para Mário de Andrade, “uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças dramáticas”,¹⁷ assim chamadas para englobar o conjunto das “danças dramáticas populares”. O autor também adota com ressalvas a palavra “bailado”, por considerá-la relacionada a conceitos e significados técnicos e eruditos. As muitas danças com nomes diferentes no Brasil se distinguem mais pela coreografia do que pelo ritmo, que se repete ou se transforma conforme a dança e/ou a região. São as evoluções e figurações coreográficas e não as músicas, os ritmos, que marcam as distinções entre elas. Mário de Andrade fala que “também a *psicologia* da música implica mudança de nome, como o puladinho, que é um maxixe mais sapeca”.¹⁸ As nossas danças populares são originárias em suas técnicas, temas e formas de três matrizes básicas, conforme os estudos de Mário de Andrade:

“... O costume do cortejo mais ou menos coreográfico e cantado, em que coincidiam as tradições pagãs de Janeiras e Maias, as tradições profanas cristãs das corporações proletárias e outras, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos. ... Os Vilhancicos religiosos, de que os nossos Pastoris, bem como as Reisadas portuguesas, são ainda hoje formas desniveladas popularescas. Finalmente os brinquedos populares ibéricos, celebrando as lutas de cristãos e mouros”.¹⁹

A base de criação do teatro grego é o cortejo, “mas o cortejo das nossas danças dramáticas deriva de costumes religiosos antiquíssimos, de fontes pagãs, a comemoração ritual das Calendas, mesmo princípio do teatro grego, porém anterior a ele”.²⁰ Mário de Andrade vê em tais costumes elementos universais relativos ao ritual de “... Morte e Ressureição (do ano, da primavera, do vegetal, do animal, do deus, do rei...) da psicologia coletiva”.²¹ Outro aspecto importante e comum das nossas danças vindas de outros costumes: “a parte dos bailados, consistindo num cortejo que perambula pelas ruas, cantando e dançandinho em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo”.²² Pela sua composição e evolução e pelas danças e cantos, o cortejo apresenta características de espetáculo e, para Mário de Andrade,

¹⁷ 1º tomo. 1982; p. 23.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte. Itatiaia. Brasília. Ministério da Cultura. São Paulo. IEB-USP. Editora da Universidade de São Paulo. 1989; p. 171.

¹⁹ 1º tomo. 1982; p. 33.

²⁰ 1º tomo. 1982; p. 31.

²¹ 1º tomo. 1982; p. 31.

²² 1º tomo. 1982; p. 31.

“... Já é teatro. Fazem parte dele as cantigas religiosas, os dobrados de marcha, as despedidas, cantos de trabalho alusivo a danças puras: por vezes atingindo um desenvolvimento tão desmedido que podem dar ao cortejo uma importância prática bem maior que a da representação propriamente dramática”.²³

As danças dramáticas são expressões cênicas, corporais e narrativas da religiosidade e das manifestações poéticas populares. A evolução social da música popular brasileira, fonte das nossas danças, conforme a análise de Mário de Andrade, tem um desenvolvimento comum a qualquer outra escola musical ocidental: “primeiro, Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade”.²⁴ O mesmo pensamento da primazia religiosa sobre o amor e a nacionalidade no imaginário musical e na psicologia coletiva pode ser aplicado às danças populares. É uma discussão espinhosa nos estudos etnográficos acerca da formação e dos mitos fundadores das culturas brasileiras, mas a ideia de que a maioria de nossos brinquedos e danças têm origens sagradas e profanas não é acatada totalmente por Mário de Andrade:

“... Que nenhum dos dramas cantados do nosso povo tem origens profana. ... Porque se existe fenômeno típico de desnivelamento dum gênero artístico, é o teatro folclórico. Ele nasce como imposição de grupos dominantes que, na celebração, ensinam por meio do mimetismo dramático a vida imperante dos espíritos, dos deuses. Assim, não é a profanidade dos heroísmos, da coragem, dos feitos históricos, tradições e costumes raciais que provocou a fundação das nossas danças dramáticas”.²⁵

Para o autor, não há um bailado ou dança brasileira inventada para celebrar fatos históricos, os “fastos, glórias e tradições” dos indivíduos e/ou da coletividade. O mundano e o profano, o terreno e o humano são suplantados pelo religioso e o divino. O Pastoril de Palmares, mostrado anteriormente como um registro das “escritas de ouvido” das oralidades e expressões poéticas populares, é modelar para analisar a deterioração e o desnivelamento de alguns elementos simbólicos das nossas expressões artísticas populares.

²³ 1º tomo. 1982; p. 31.

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo. Livraria Martins Editora. Brasília. Instituto Nacional do Livro, INL. MEC. 1975; p. 15.

²⁵ 1º tomo. 1982. 23-24.

A composição teatral do Pastoril, segundo Mário de Andrade, tem origens no *Vilhancico* ibérico, “que vem do espanhol ‘*villano*’ (vilão), eram as cantigas a solo e refrão coral, cantadas provavelmente por populares encarnando pastores, nas representações da Natividade”.²⁶ As apresentações eram divididas em “três partes principais: o anúncio do nascimento de Jesus aos pastores e adoração deste; a adoração pelos três reis do oriente e o massacre dos inocentes”²⁷, sendo as duas primeiras partes com elementos pastorais apropriados pelo “populário luso brasileiro”. Da influência italiana, talvez da *Pastorella*, vem a apresentação diante do presépio. O Pastoril também é associado aos Autos Pastoris e Presepes portugueses, com as mesmas características cênicas de celebração.

Os instrumentos da orquestra dos Pastoris citados por Mário de Andrade como enumerados pelo pesquisador das festas e tradições populares Mello Morais Filho são as flautas, gaitas, violões, rabecas, violas, pandeiros, castanholas, cavaquinhos e o “oficleide”, “instrumento de sopro... Trompa com chaves e bocal, rabo cônico dobrado sobre si mesmo, em uso durante o séc. XIX, substituído, na orquestra e nas bandas, pela tuba”.²⁸

Os Pastoris têm pouca repercussão nas outras partes do país, diferente das “Cheganças, Congos, Cabocolinhos e Bumbas”, o que demonstra, para Mário de Andrade, a “pouca importância étnica do Pastoril, coincidindo com a sua pouca importância etnográfica e folclórica”.²⁹ Mário de Andrade afirma que “o Pastoril é um fenômeno de imposição erudita, de importação burguesa, uma verdadeira superfectação, que jamais chegou a se nacionalizar propriamente e nem mesmo a se popularizar”.³⁰ Os Pastoris não têm nem mais o “espírito católico” dos presépios e das celebrações da Natividade nem a “religiosidade popular”. O Pastoril de Palmares mostrado acima, que não é mais apresentado diante dos presépios, mas em tablados e palcos na rua, é representativo dessa “descaracterização” indicada por Mário de Andrade, pois

“... É um verdadeiro protótipo do Pastoril popularesco, mesclado em tudo, com músicas desta e outra procedência, umas nacionais, outras estranhas, cenas mal amanhadas, às vezes sem nenhuma ligação entre si, meio revista de teatro, meio revista de... pernas, de cabaré. Não é mais sequer semierudito, mas não chega a ser popular. É daquele popularesco urbano, cujo cosmopolitismo dificilmente chega a ter valor etnográfico”.³¹

²⁶ 1º tomo. 1982; p. 346.

²⁷ 1989; p. 389.

²⁸ 1989; p. 367.

²⁹ 1º tomo. 1982; p. 350.

³⁰ 1º tomo. 1982; p. 350.

³¹ 1º tomo. 1982; p. 351.

Mário de Andrade analisa com rigor estético as leituras prototípicas “revisteiras”, as encenações e ambientações de cabaré do Pastoril cosmopolita e constata o abandono das ricas musicalidades e narrativas pastoris originais, a ausência dos princípios religiosos natalinos tradicionais das apresentações, as execuções mal ajambradas das músicas, cenas e composições teatrais da celebração e os descuidos com os elementos artesanais e técnicos característicos das músicas e das feitura engenhosas dos figurinos, adereços e alegorias das nossas manifestações populares.

São as danças com valores etnográficos, referenciais simbólicos, artísticos e educativos e que têm em seus modos de realização os aspectos artesanais do artefazer que interessam às práticas experimentais musicais e corporais dos jogos rapsódicos. Os Cocos de roda da Paraíba e do Rio Grande do Norte apresentados nos jogos rapsódicos são materiais musicais genuínos e originais, cada vez mais escassos, distintos dos Pastoris, pois não foram descaracterizados e afetados, por enquanto, pelo cosmopolitismo.

Mário de Andrade procura a originalidade temática, a criatividade formal, os modos artesanais, as variadas técnicas usadas para a realização e apresentação de cada dança dramática popular no seu contexto sociocultural. Há um sentido de permanência que faz com que certas danças sejam parte da memória corporal e musical das comunidades e, por isso, se tornam patrimônios resistentes às adulterações. No trabalho artístico, popular ou erudito, tanto nos processos de criação e de aprendizagem quanto nos seus resultados, há o elemento artesanal, o aprendizado e o conhecimento das técnicas e materiais para a sua realização. Ao tratar da aprendizagem artística e do artesanato, Mário de Andrade afirma:

“... Que a arte na realidade não se aprende. Existe, certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário por em ação, mover, para que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material da arte que o ensinamento facilita muito a por em ação. Mas nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. ... Todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão”.³²

³² ANDRADE, Mário de. *O artista e o artesão*. In *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo. Livraria Martins Editora. 1963; pp. 10-36; p. 10.

O artista conhece e movimenta os materiais do seu ofício para dar conta das exigências técnicas da obra, vista como o elemento principal da arte. Os filósofos escolásticos colocaram a arte na esfera do “fazer”, com propósitos e modos que, segundo Mário de Andrade, “não são os do homem propriamente, mas da obra de arte a ser feita”.³³ A obra ser a finalidade da arte, “não exclui os caracteres e exigências humanas, individuais e sociais, do artefazer. Pois a Arte continua essencialmente humana, se não pela sua finalidade, pelo menos pela sua maneira de operar”.³⁴

O artista é um artesão e o autor ressalta “a importância primordial da obra de arte, para mostrar o quanto o artesanato é imprescindível para que exista um artista verdadeiro”.³⁵ À medida que se torna artista “é porque concomitantemente está se tornando artesão”.³⁶ Se o artesanato é o aspecto técnico da arte ensinável e imprescindível para atender as exigências materiais da execução da obra, há um outro elemento essencial à arte,

“... A objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação”.³⁷

Mário de Andrade cita a expressão da verdade interior de três pintores com técnicas distintas, Rembrandt, Fra Angelico e Renoir, “... Que divergem os três profundamente não apenas na concepção do quadro, mas consequentemente na técnica de o fazer”.³⁸ Para Mário de Andrade, há uma diferença entre “técnica pessoal e artesanato”³⁹, sendo uma técnica ensinável e outra técnica pessoal e intransferível. São três os modos de manifestação da técnica na execução de uma obra de arte: “... Uma: o artesanato, a única verdadeiramente pedagógica. ... Este é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e necessário. É imprescindível”.⁴⁰ É a parte da técnica essencial aos jogos rapsódicos, pelo aprendizado básico das técnicas dos toques dos instrumentos, dos cantos, passos, evoluções, representações e figurações coreográficas. Outra manifestação da técnica na feitura da obra é “a virtuosidade. ... Entendo aqui a virtuosidade do artista criador o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte. ... O conhecimento da técnica tradicional”⁴¹.

³³ 1963; p. 10.

³⁴ 1963; p. 10.

³⁵ 1963; p. 10.

³⁶ 1963; p. 11.

³⁷ 1963; p. 11.

³⁸ 1963; p. 11.

³⁹ 1963; p. 11.

⁴⁰ 1963; p. 11.

⁴¹ 1963; p. 11.

A virtuosidade é ensinável, mas não necessária e imprescindível quanto o artesanato, pelos vícios e descaminhos que causa, como o “tradicionalismo técnico, meramente imitativo” e os efeitos, malabarismos e habilidades mostradas de forma vaidosa. O importante é que a virtuosidade seja usada para conhecer a “técnica tradicional, a virtuosidade técnica, o conhecimento abalizado de como historicamente as épocas e os artistas resolveram os seus problemas de artefazer”.⁴² A terceira esfera de manifestação da técnica, conforme Mário de Andrade, “é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Esta faz parte do ‘talento’ de cada um, embora não seja todo ele. É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável”.⁴³ O debate de Mário de Andrade é uma crítica aos artistas e às obras de arte do seu tempo, em que mais importante que a obra é o artista, realidade detectada como nociva aos princípios da arte. Mário de Andrade indica algumas ações importantes para reverter tal quadro, para que a arte volte às suas origens e fontes genuínas a partir de

“... Uma perfeita consciência, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser. ... Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade”.⁴⁴

As atitudes do artista envolvem a consciência criadora, a atitude estética diante da vida, a paixão que não se subverte, a liberdade com legitimidade: eis a disciplina do ser artista diante da vida. É a partir da consciência criadora do artista artesão do teatro e do conhecimento dos materiais musicais, narrativos e corporais das nossas matrizes etnográficas que nasce com os jogos rapsódicos um outro ser com uma condição existencial individual, pessoal e intransferível, que envolve uma atitude, uma visão do grande livro do mundo: o ser musical. O musical Mário de Andrade, inspirado nas leituras de Confúcio, nos faz o convite no título de uma crônica: “sejamos todos musicais” e cita o “sábio-china”, “se música e cortesia são bem compreendidas e estimadas, não há guerras”.⁴⁵

⁴² 1963; p. 12.

⁴³ 1963; p. 12.

⁴⁴ 1963; p. 20.

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *Sejamos todos musicais*. São Paulo. Alameda. 2013; p. 39.

Do inspirado convite para que sejamos todos musicais vem a proposta de um corpo musical do artista artesão do teatro brasileiro experimentado no jogo rapsódico em todas as suas potencialidades musicais e possibilidades expressivas. Ser musical é um pressuposto da sensibilidade e da consciência criadora do artista do teatro, uma condição existencial musical (vocal e/ou instrumental) do indivíduo experimentada no jogo rapsódico para que se estabeleça um “estado-de-consciência musical” coletivo. O jogo rapsódico estimula o artista do teatro a ser musical e não ser músico. Mário de Andrade escreve crônicas musicais, acostumado a assistir recitais e escrever críticas ora ferozes, ora bem-humoradas sobre as *performances* de vários músicos virtuosos renomados. Ao nos convidar a ser musicais e não músicos, eis o seu argumento:

“... O músico é. É o ser que sabe música, é o elemento incomodativo da música... Já o mundo dos musicais é mais pacífico... O indivíduo muito musical é exatamente a cortesia da música. É o ser de todas as curiosidades, de todas as esperanças e de todas as compreensões... E pensarmos que se diz de um riso de criança, que é ‘musical’, e, indo mais longe, que de certas mulatas ou rainhas do nosso peito, dizemos que têm o andar musical: sejamos todos musicais”.⁴⁶

É musical o andar de certas mulatas e rainhas do nosso peito, como diz Mário de Andrade, como é original e genuinamente musical o gingado, o ziriguidum, o rodopio e o saracoteio do Samba de Caboclo. É brejeiramente musical a umbigada e o bate pé do Coco de roda. É musical a roda de ondas, pés e mãos da Ciranda na praia ou no terreiro. Eis o musical nos passos e figurações coreográficas que os jogos rapsódicos se valem para exercitar ludicamente o corpo e trabalhar a consciência musical do artista artesão do teatro. Mário de Andrade concebe o ser musical numa perspectiva filosófica da arte, com uma pedagogia musical centrada no prazer e no gosto pela música nas formações dos artistas e dos espectadores, em que a arte é engajada a propósitos sociais, psicossociais.

O ser musical tem relações com o artesão e o resgate do caráter artesanal do trabalho do artista, em contraposição ao artista virtuose, visto como um individualista que usa a técnica apurada e os efeitos como um exibicionista. Mas para o ser musical, o artista artesão, o ser criador, há na virtuosidade um aspecto moral imprescindível, pois para Mário de Andrade,

⁴⁶ 2013; p. 41.

“... É possível reconhecer que o princípio mesmo da grande virtuosidade é um vício, uma imoralidade. ...A virtuosidade, que conceitualmente podemos considerar sinônimo de artesanato, é um elemento absolutamente necessário não só para o artista criador ou intérprete, mas simplesmente como elemento de vida. Cada um de nós tem de ser um virtuoso do seu ofício... Um virtuoso da vida. Não como elemento de luta pela vida, e muito menos como elemento de competição para predomínio do mais forte, mas exatamente como elemento vital, como expressão e realização do ser. Neste sentido exclusivamente é que a virtuosidade é um elemento moral”.⁴⁷

Para preservar sua energia criadora e vitalidade, nessa pedagogia musical reformadora de Mário de Andrade, o artista artesão, o ser musical, é preparado para a vida. O artista é um artesão que conhece as exigências técnicas e subjetivas da sua arte, resiste às imoralidades e vícios da grande virtuosidade, para não ser transformado e desviado, “desbastando-o de disciplinas essenciais”. A virtuosidade é “a mais precária como elevação moral, a mais parasitária como função social, e a mais individualista, a mais internacional (...) e contrária ao conceito do Estado, suas funções e necessidades primordiais”.⁴⁸ O artista artesão, o ser criador, o ser musical, é um sujeito do conhecimento, consciente das necessidades e demandas técnicas, subjetivas e sociais da sua arte.

É n’*O banquete* artístico-cultural de Mentira, “cidadinha-país” da “Alta Paulista”, que Mário de Andrade expõe, à maneira dialógica, suas ideias e meditações estéticas-filosóficas e políticas. Os prefaciadores da obra, Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas, situam o texto como “quase um conto filosófico”.

São cinco personagens no banquete cultural regado à caninha como aperitivo, vatapá como prato principal, salada norte-americana fria, peito desfiado de perdizes vindas vivas do Chaco, vinho vermelho, Bourgogne, vinho branco, cocada e frutas de sobremesa e um “café pequeno”. Três “donos da vida”, “personagens classe-dominantes”, a milionária Sara Light, a cantora virtuosa Siomara Ponga, o político ignorante Felix de Cima, e “dois personagens não conformistas” interessados pela arte (música), o compositor Janjão, o autor-narrador, e Pastor Fido, quintanista de Direito e vendedor de apólices de seguros. Num dado momento, a discussão é sobre a crítica de música e os seus “julgamentos de valor” e a questão de o Brasil ser ou não ser primitivo ou primitivista. Janjão emenda:

⁴⁷ 2013; pp. 114-115.

⁴⁸ ANDRADE, Mario de. *Projeto de reforma da organização didática do Instituto Nacional de Música*, s/d, sem assinatura. Série Manuscritos MA. Arquivos Mário de Andrade. IEB. USP; referências conforme as notas de Francini Venâncio de Oliveira, que fez a Introdução, o estabelecimento do texto e as notas de *Sejamos todos musicais*; p. 114; material também visto e analisado nas minhas pesquisas dos *Manuscritos MA* no IEB.

“... Os artistas brasileiros são primitivos sim, mas são ‘necessariamente’ primitivos como filhos duma nacionalidade que se afirma e dum tempo que está apenas principiando. Neste sentido é que toda a arte americana é primitiva”⁴⁹.

O artista brasileiro é necessária e naturalmente primitivo e seu primitivismo é consentido como circunstância temporal de um processo de procura e construção de uma identidade musical brasileira, vista e analisada por Janjão-Mário de Andrade no contexto social de um país em que a arte e a cultura, a produção, a educação e a formação artística-cultural não são ações permanentes nem projetos políticos do Estado, que não cumpre suas “funções e necessidades primordiais”. O progresso no Brasil é um gigante pela própria natureza que acorda do berço esplêndido balbuciando promessas modernizantes para a sociedade e devorando os territórios e as identidades.

Em seguida ao elogio da “necessária” condição primitiva dos processos de criação do artista brasileiro e americano na construção das suas simbologias e identidades nacionais, Janjão é o porta-voz das inquietações sociais e políticas de Mário de Andrade em relação à estética e à função do artista:

“... E se quisermos ser funcionalmente verdadeiros, e não nos tornarmos mumbavas inermes e bobos da corte: como os primitivos de todas as nacionalidades e períodos históricos universais, nós temos que adotar os princípios da arte-ação. Sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensõeszinhas pessoais e colocar como cânone absoluto da nossa estética, o princípio de utilidade. O PRINCÍPIO DE UTILIDADE. Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio de utilidade, mesmo a tal dos valores eternos, será vã, será diletante, será pedante e idealista”⁵⁰.

O artista “mumbava inerte” é o sujeito que trabalha e/ou vive no território do outro, como um apaniguado e/ou agregado, que não cria raízes e vínculos e não se estabelece num lugar. O inerte é o desarmado, sem meios e formas de defesa. A proposta de arte-ação de Mário de Andrade decorre da percepção de que o desenvolvimento sociocultural é embrionário, são poucos os artistas criadores, curiosos e inquietos, não conformistas, não diletantes, não idealistas, que não copiam, plagiam e bajulam como bobos da corte as tendências. O artista diletante e idealista é um desterrado, um inútil sem princípios, que não abre mão das suas liberdades, confortos e ambições. O artista adota os princípios da arte-ação e obedece ao “princípio de utilidade”, conforme Mário de Andrade, porque serve a uma causa social coletiva mais importante que suas vaidades pessoais.

⁴⁹ ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo. Duas Cidades. 1989; p. 130.

⁵⁰ 1989; p. 130.

Janjão, ao explicar que a fonte da sua arte, das suas composições, é o povo, mas não faz “arte proletária” ou de “tendência social”, nos dá uma chave para uma aproximação do sentido de arte-ação associada à técnica: “... Toda arte é social, porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relações entre seres humanos. ... O que eu fiz, conscientemente fiz, foi arte de combate, isso sim, arte de combate político”.⁵¹ Arte-ação é arte de combate político feita com consciência pelo artista como ser criador e como ser social. Há uma preocupação com o conhecimento dos temas e materiais da obra, com o apuro e o aperfeiçoamento da técnica, tidos como elementos essenciais para a arte-ação, porque Janjão/Mário de Andrade acredita no “valor dinâmico do inacabado. ... Existem técnicas do acabado como existem técnicas do inacabado. As técnicas do acabado são eminentemente dogmáticas, afirmativas, sem discussão”.⁵² A escultura, pela sua própria natureza material, é dada como exemplo de técnica do acabado que serviu a propósitos ditatoriais e absolutistas e a fins educativos religiosos, como “Bíblis de pedra”. Como antíteses às técnicas do acabado, Janjão aponta

“... O desenho, o teatro, que são as artes mais inacabadas por natureza as mais abertas e permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite, e o teatro ainda essa curiosa vitória final das coisas humanas e transitórias com o ‘último ato’ são artes do inacabado, mais próprias para o intencionismo do combate. ... Toda obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante”.⁵³

Na arte-ação, o inacabado é adequado para a intenção do combate porque provoca o imaginário, permite decifrar metáforas, fazer analogias, estabelecer relações e buscar sentidos e referências. Pela sua natureza inacabada, transitória e humana, o teatro é visto por Mário de Andrade como uma arte com as propriedades para o combate. O conceito de arte-ação pode ser traduzido hoje por ação cultural, segundo Teixeira Coelho, que aponta também o teatro, em concordância com Mário de Andrade, como “a forma mais privilegiada de ação cultural”.⁵⁴

⁵¹ 1989; p. 61.

⁵² 1989; p. 61.

⁵³ 1989; p. 62.

⁵⁴ COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo. Brasiliense. 2008; pp. 87-92.

Teixeira Coelho entende a ação cultural como “a criação das oportunidades para o uso dos recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo”.⁵⁵ No teatro há a comunhão de linguagens artísticas, envolve relações pessoais e interpessoais, temporais e espaciais e todos estão integrados e em comunhão a serviço da cena e do espetáculo, que é resultado artístico dos processos criativos individuais e coletivos. Para Teixeira Coelho,

“... O teatro vive daquilo que é a mola principal e traço distintivo da ação cultural, a interdisciplinaridade, entendida como experiência de integração, de totalização de colaborações variadas que não são unificadas mas rigorosamente dialetizadas num amálgama onde tudo se transforma e, por exigência intrínseca do processo, se supera”.⁵⁶

A ação cultural tem “no teatro campo fértil para alcançar seus objetivos próprios, porque é exatamente isto que o teatro promove: “a consciência do eu (...), a consciência do coletivo e a consciência do entorno (consciência das coisas, do espaço, das relações...)”.⁵⁷ Como visto por Mário de Andrade e por Teixeira Coelho, o teatro é arte do inacabado e território do individual e do coletivo, propício para os objetivos da arte-ação e/ou da ação cultural. A arte-ação de Mário de Andrade é uma atitude política e poética, não conformista, que implica em não almejar o acabado, a eternidade e a perfeição, assumir a condição de ser nacional, arriscar, ousar, experimentar e não temer o erro. O jogo rapsódico é uma ação cultural com práticas lúdicas interdisciplinares com a música instrumental e vocal, o canto, a dança popular e o teatro, tem como ponto de partida e inspiração artística os materiais estéticos do populário musical-corporal das matrizes etnográficas luso-ibéricas, africanas e ameríndias-brasílicas.

A arte-ação está diretamente ligada ao pensamento estético musical de Mário de Andrade e pressupõe, no caso dos compositores, a assimilação pela música erudita de temas e formas populares, ditas “folclóricas”, para criar as bases de uma arte de combate político e uma identidade nacional musical brasileira. Quando chamavam Mário de Andrade de nacionalista ele dizia que era nacional, como afirma na voz de Janjão:

⁵⁵ 2008; p. 89.

⁵⁶ 2008; p. 89.

⁵⁷ 2008; p. 90.

“... Que a música brasileira tem de ser nacional. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, por que se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo”.⁵⁸

A ideia de música nacional para Mário de Andrade pressupõe a mobilização, a vontade e a procura do músico erudito, só assim é possível trabalhar os temas folclóricos, digerir as tendências musicais universais e encontrar um modo musical específico brasileiro. A questão do nacional na música é, conforme Mário de Andrade, uma deliberação da música erudita, em que o folclore é digerido, atualizado e transubstanciado e não tratado como expressão poética parada e fixada no tempo. A crítica de Janjão aos compositores brasileiros diante da tarefa de fazer música brasileira com temas folclóricos e/ou tradicionais traduz o ideário do autor-narrador sobre o ser nacional e a “brasileirice musical”:

“... O melhor jeito da gente se tornar universal seja se tornando nacional... O problema da nacionalização duma arte não reside na repisação do folclore. O problema verdadeiro era ‘expressar’ o Brasil... Em vez de expressarem o Brasil, ‘cantaram’ o Brasil”.⁵⁹

Ser nacional não é repisar o folclore com leituras eruditas com “técnicas do acabado” para cantar o Brasil, isso é adulteração. No caso do teatro e dos jogos rapsódicos, não é o “teatro folclórico” que “canta o Brasil” que se busca. O jogo rapsódico experimenta as possibilidades musicais, vocais e instrumentais, narrativas e corporais, digere e transubstancia os temas e formas das nossas músicas e danças populares para encontrar o corpo musical do atuante, o ser musical e o artista artesão.

Considero necessário e imprescindível para o artista do teatro no Brasil o conhecimento dos materiais, teorias e métodos criados para a formação técnica do ator do teatro europeu, com suas ramificações nos modos americanos e ocidentais de interpretação. Sabemos que a construção da ação física de Stanislavski, a pré-expressividade de Eugenio Barba, o conceito de supermarionete de Gordon Craig, o corpo sem órgãos de Artaud, o teatro épico de Brecht, o teatro pobre de Grotowski, as técnicas biomecânicas de Meierhold, entre outros, assim como os orientais, são teorias e métodos concebidos num contexto sociocultural próprio, com séculos de história do teatro, para um tipo de ator com capacitação técnica e aptidões específicas.

⁵⁸ 1989; pp. 132-133.

⁵⁹ 1989; p. 155.

Nos jogos rapsódicos, as musicalidades, vocalidades poéticas e corporeidades brasileiras são experimentadas através de um programa e/ou um sistema interdisciplinar de aprendizagem, de preparação corporal e musical e de criação artística a partir das especificidades socioculturais e aptidões do artista brasileiro. O Brasil tem um rico repertório musical, narrativo e corporal e são notáveis as qualidades e os recursos dos nossos artistas do teatro, da música, do canto e da dança. Mas insistimos em copiar, imitar e reproduzir os modos de produção e representação dos teatros musicais americanos, simulacros da *Broadway*, por preconceito, preguiça de pesquisar obras, autores e materiais e por impuros interesses econômicos. Eis outro “crime cultural hediondo”. Conhecemos os métodos de criação, sensibilização, preparação corporal e psicológica das escolas europeias, aplicamos suas técnicas na formação do artista de teatro e em espetáculos, sabemos como se expressa o corpo deste atuante preparado e capacitado conforme princípios, referências estéticas e contextos próprios. Mas o que é, como é e em que contextos se expressa o corpo musical em potência do atuante brasileiro?

Marianna Monteiro afirma que “uma suposta ‘natureza’ dançante do povo brasileiro, cheio de ‘ginga’, musicalidade e ritmo não se coaduna com o papel secundário que a dança de palco desempenha no contexto da cultura brasileira”.⁶⁰ O jogo rapsódico não leva as músicas e danças populares para o teatro com uma estética “folclorizante”, mas é um espaço de estudo e experimentação das músicas e danças populares para complementar os processos criativos e formativos do aprendiz das artes da cena.

O propósito de Monteiro é identificar as distinções e aproximações, as semelhanças e diferenças entre as danças populares e as danças de palco e estabelecer intercâmbios possíveis entre essas linguagens artísticas. Monteiro afirma que a dança popular tem desdobramentos e alcances maiores que a dança de palco, pois sua presença, sua “penetração pode ser medida pelo espaço que ocupa na vida cultural do país, em escolas de samba, afoxés, maracatus, bumba-bois”.⁶¹ Para Monteiro, a relação entre ambas

“... Reacende quando se trata de fortalecer identidades culturais nacionais, regionais ou étnicas. ...Todavia, o interesse pelas danças populares não interrompe a lógica do prestígio e da exclusão que separa os circuitos culturais elitizados dos populares”.⁶²

⁶⁰ MONTEIRO, Marianna. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo. Editora Terceiro Nome. 2011; p. 13.

⁶¹ 2011; p. 13

⁶² 2011; p. 14.

O nacional aparece como expressão artística coreográfica genuína e original quando a dança popular e a dança de palco se juntam para solidificar territórios de criação e firmar identidades. Se para Mário de Andrade o encontro do nacional é dado pela transubstanciação de elementos estéticos das tradições pelos compositores eruditos, para Monteiro, quando “surge a busca por uma linguagem dita nacional para a dança, a questão transforma-se: as iniciativas de intercâmbio entre esses dois mundos tão separados, o da dança popular e o da dança de palco, multiplicam-se”.⁶³

No intercâmbio entre os mundos e territórios da dança popular, da música e da pedagogia das artes cênicas, o repertório de Sambas, Cocos, batuques, toadas, rapsódias, narrativas e brinquedos da nossa tradição musical, oral e corporal são usados nos jogos rapsódicos para o aprimoramento técnico-corporal e o desenvolvimento artístico-musical do atuante, para que o artista contemporâneo conheça as “ancesteatralidades”, as teatralidades ancestrais brasileiras, com as vozes, corpos, corações e mentes no futuro e no presente, no aqui agora já do século XXI. Em tal abordagem e redimensionamento artístico das danças populares proposto pelos jogos rapsódicos são estudados e conhecidos todos os elementos e características que compõem a dança. Monteiro nos orienta com uma importante reflexão sobre isso:

“... A dança popular não pode ser apreciada separada da música, do poema, da linguagem cênica, do conjunto dos aspectos espetaculares da festa, na qual ela se insere. ... São manifestações de dança que articulam várias linguagens e exigem do artista qualidades múltiplas, polivalência de bailarino, ator, músico. ... Não podemos compreender a congada, o jongo, a ciranda, o batuque de umbigada, o tambor de crioula desvinculados do contexto das festas em que ocorrem, com seus múltiplos significados religiosos sociais, artísticos, afetivos e simbólicos entrelaçados”.⁶⁴

Esta pesquisa trabalha com os contextos socioculturais e as qualidades múltiplas, a versatilidade e a polivalência do artista como ator, bailarino, músico, brincante, narrador e rapsodo. É uma ação cultural, uma arte-ação que contextualiza cada dança experimentada em todos os seus significados, registra, redescobre, retoca, no sentido de tocar novamente (em termos musicais e materiais), atualiza, movimenta e trata as nossas musicalidades, corporeidades, narrativas e vocalidades poéticas com outras abordagens e procedimentos pedagógicos, para o conhecimento, o fomento, a difusão e a permanência de elementos artísticos e antropológicos do imaginário e das culturas brasileiras.

⁶³ 2011; p.14.

⁶⁴ 2011; p. 45.

Mário de Andrade aponta a decadência e a morte das danças dramáticas com a chegada do progresso e da modernidade com seus juízos, pré-juízos e prejuízos de “cidade moderna e progressista, com boa educação civil” e constata:

“... Cocos viram besteira, Candomblé é crime, Pastoril ou Boi dá em briga. Mas ninguém não se lembra de proibir escravizações ditatoriais, perseguições políticas e ordenados misérrimos provocadores de greve, que de tudo isso nasce crime e briga também. Está se vendo: criaram preconceitos de policiamento, de briga, de crime também...”⁶⁵

Isso se dá por conceitos criados para a convivência social da vida moderna e por preconceito das classes abastadas, intolerantes com as coisas do povo e assim, segundo ele, “a decadência das danças dramáticas é estimulada pelos chefes e o seu empobrecimento é protegido pelos ricos... Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte”.⁶⁶ A sentença de morte das danças pelos conceitos e preconceitos “civilizatórios” alertada por Mário de Andrade é a inspiração e o mote artístico e filosófico da pedagogia das artes cênicas integrada à música e à dança popular fundamentada no conhecimento das referências culturais, das expressões musicais, narrativas e corporais do atuante brasileiro.

Há uma lacuna na aprendizagem das artes cênicas e nos processos de criação do artista do teatro no Brasil e os jogos rapsódicos propõem uma educação musical para o ator/atriz, o combate à dominação cultural, ao extermínio dos territórios, identidades, memórias, narrativas e expressões poéticas do imaginário brasileiro. Em combate, na resistência, à escuta e atento às escritas de ouvido e ao sentido de permanência e transubstanciação dos materiais musicais e corporais brasileiros, os jogos rapsódicos apresentados a seguir colocam o teatro, a educação, a música, a dança e a cultura popular na roda dança do século XXI, em sintonia de ritmos, cantos e movimentos com os atabaques, violas e flautas, os pés, cinturas e vozes, as Cirandas, Cocos, Sambas rurais, Sambas de Caboclo e outros batuques do populário musical-corporal brasileiro.

⁶⁵ 1º tomo. 1982, p. 70.

⁶⁶ 1º tomo. 1982; p. 70.

Como Mário de Andrade apontou, o teatro é uma arte aberta por natureza que se vale das “técnicas do inacabado”. O ideário, a criação e a base prática dos jogos rapsódicos não são fundadas no “fazer diferente”, mas no “fazer melhor”, como diz Janjão, como uma atitude não conformista da pedagogia das artes cênicas ante os conceitos e preconceitos dos nossos tempos com o que seja expressão poética popular e/ou do povo. Na aliança entre o teatro, a música e a dança popular, fazer melhor é usar as técnicas do inacabado do teatro, dos atabaques, violas e flautas para provocar a escuta, o silêncio e o espanto nas tristes sociedades contemporâneas que abdicam das suas identidades imitando e copiando modas, tendências, conceitos e preconceitos e não brincam mais seus folguedos, nem tocam, dançam e cantam nos terreiros.

Temos informação em *bytes* e *sites*. O mundo gira e o homem *gigabyte*. O mundo gira e o homem, celular. A “sociedade do homem sentado” não é musical, não tem a experiência e a iniciação do silêncio, da escuta e do espanto (*thaumázein*, grego), estado de curiosidade e inquietude, com os ruídos, ritmos, danças e cantos visíveis e ocultos do mundo. Pitágoras via “o mundo regido pelas mesmas proporções que as existentes entre as cordas da lira e que existe uma música universal que não podemos ouvir porque nascemos ouvindo-a e não temos o contraste do silêncio que nos permitiria ouvi-la”⁶⁷. Coisas preciosas do homem, a liberdade da palavra, a liberdade da escuta e a liberdade do silêncio. “Despluga” tudo! Desliga o tubo! Se liga na lira! Se liga nos atabaques, violas e flautas!

A arte não é uma mentira, como querem alguns predadores, “será sempre uma proposição de verdades. Porque é um fenômeno de amor”⁶⁸, conforme o compositor Janjão. Então, adotem em suas vidas o amor e o conceito de felicidade e venham para a rua vadiar, cantar, dançar, brincar e fazer arte com o povo, “onde estão os Cabocolinhos e Congados”, como queria Mário de Andrade, porque, afinal, para o autor de *Macunaíma*, “... A arte, mesmo a mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade”.⁶⁹ Vamos aos jogos rapsódicos! Vamos vadiar!

⁶⁷ CHAUÍ, Marilena de Souza. *Introdução à História da Filosofia – Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo. Brasiliense. 1994; p. 60.

⁶⁸ 1989; p. 69.

⁶⁹ 1989; p. 61.

1.2 – JOGOS RAPSÓDICOS

– Princípios poéticos para uma pedagogia do teatro musical popular brasileiro

Os jogos rapsódicos fornecem subsídios práticos e conceituais para a proposição de uma pedagogia das artes cênicas que estuda a música, a dança popular e o teatro musical popular brasileiro, constituída de práticas lúdicas e princípios teórico-poéticos construídos a partir das expressões musicais, narrativas e corporais dos brinquedos e Cocos de roda, Samba de Caboclo e rural, das Cirandas e das vozes poéticas do rapsodo, do brincante, do *griot músico* e do narrador. Chamo de pedagogia das artes cênicas porque o jogo rapsódico não propõe uma pedagogia apenas do teatro, mas das artes da cena, do teatro, da dança e da música e, por extensão, do estudo do teatro musical popular brasileiro, espetáculos que usam em suas proposições estéticas os temas e formas das nossas músicas e danças populares.

Eis o jogo rapsódico como projeto de pedagogia das artes cênicas que abrange o teatro, a música e a dança popular. Ingrid Dormien Koudela, educadora, pesquisadora, autora de obras referenciais para a Pedagogia do Teatro no Brasil, orientadora desta pesquisa, vê o teatro como “elemento de educação, como conjunto organizado de ações e transmissão de mensagens, o teatro poderá, *per se*, ministrar educação e ser agente e meio de educação”.⁷⁰ Ao acionar os saberes e fazeres das expressões, dramatizações e vozes poéticas brasileiras, integrar a música e a dança popular ao teatro e, pelos caracteres estéticos e as naturezas lúdicas de tais artes, o jogo rapsódico é agente e meio de educação.

A partir dos estudos de Koudela, tradutora do sistema de jogos teatrais de Viola Spolin, podemos afirmar que, em síntese, o jogo teatral é uma prática improvisacional coletiva, liberadora da ludicidade e estimuladora das descobertas das qualidades, realizada *a partir e para* a resolução de problemas da atuação, da realidade do palco. Koudela aponta a influência dos estudos sobre os jogos e a educação social da educadora americana Neva Boyd na criação dos jogos teatrais e nas propostas de improvisação para o teatro de Spolin.

⁷⁰ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo. Perspectiva. 1998; p. 27.

O jogo rapsódico se insere, com as musicalidades, dramatizações e danças populares, na proposição de Neva Boyd, pois, segundo Koudela, a educadora “ressalta a importância das danças folclóricas e dramatizações, alertando sempre para o valor intrínseco que elas possuem para a educação”.⁷¹ O jogo rapsódico apresenta as bases de uma educação corporal-musical e narrativa fundada nas características próprias de ludicidade e de significação cultural da música e da dança popular.

No conceito “jogo rapsódico”, o jogo tem “função significante”, conforme a expressão de Johan Huizinga, que tem um e/ou vários sentidos e referências. Mas a estrutura, os objetivos e procedimentos do jogo rapsódico, com modos lúdicos musicais e dançados, não são os mesmos do jogo em sua forma familiar, assim definido por Huizinga,

“... O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e delimitados espaços de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida cotidiana’”.⁷²

Tais características são encontradas entre os jogos dos animais, das crianças e dos adultos, que se realizam, conforme Huizinga, como “jogos de força e de destreza, jogos de sorte, de adivinhação, exibições de todo gênero”.⁷³ Os jogos rapsódicos lidam com a ludicidade característica das músicas e danças populares e não com a competição, a demonstração de força, a destreza e a exibição.

Huizinga estuda a natureza e o significado do jogo como fenômeno cultural e enfatiza como seus elementos qualitativos o caráter estético, a intensidade e a fascinação, O jogo não deve ser analisado em sua essência e substância apenas como algo mecanizado, utilitário e/ou funcional com “todas essas úteis funções de descarga de energia excessiva, de distensão após um esforço, de preparação para as exigências da vida, de compensação de desejos insatisfeitos, etc., sob a forma de exercícios e reações puramente mecânicas”.⁷⁴ Tal noção de jogo traz “a tensão, a alegria e o divertimento”. O jogo rapsódico tem alegria e diversão, relaxa as tensões, mas os elementos mais importantes da sua experimentação são a intensidade e a fascinação e, por sua própria natureza musical e dançada, o seu caráter estético, princípio apontado por Huizinga como “característica fundamental do jogo”.⁷⁵

⁷¹ 1998; p. 40.

⁷² HUIZINGA, Johan. *Homo ludens; o jogo como elemento da cultura*. São Paulo. Perspectiva. 2012; p. 33.

⁷³ 2012; pp. 33-34.

⁷⁴ 2012; p. 05.

⁷⁵ 2012; p. 05.

Sobre as interações entre o jogo e as formas da arte, Huizinga vê que o aspecto lúdico presente em “todas as formas de expressão poética estão de tal modo ligadas à estrutura do jogo, que é forçoso reconhecer entre ambos a existência de um lado indissolúvel”.⁷⁶ Há uma ligação, “um símbolo tão claro de afinidade entre a música e o jogo”,⁷⁷ porque ambos têm modos e formas afins de realização e execução e “o ritmo e a harmonia” estão presentes na música, na poesia e no jogo. Mas são distintas suas formas de experiência, escuta e alcance, pois “enquanto na poesia as próprias palavras elevam o poema, pelo menos em parte, do jogo puro e simples para a esfera da ideia e do juízo, a música nunca chega a sair da esfera lúdica”.⁷⁸ Huizinga considera que “todo ritual autêntico é obra de canto, dança e jogo”,⁷⁹ lamenta a perda do sentido de “jogo ritual e sagrado” e afirma:

“... Nada contribui mais para fazer recuperar esse sentido como a sensibilidade musical. Sentindo a música, somos capazes também de sentir o ritual. Quando se ouve música, quer ela se destine a exprimir ideias religiosas quer não, há uma fusão entre a percepção do belo e o sentimento do sagrado, na qual é inteiramente dissolvida a distinção entre o jogo e a seriedade”.⁸⁰

A música é estudada por Huizinga associada ao canto e à dança, à maneira dos gregos, mesma fonte dos estudos de estética musical de Mário de Andrade, que abrangia todas as outras artes e as habilidades das “artes musicais”. As danças sagradas, as danças mágicas e, principalmente, as danças de roda ou de figura, a dança individual, minueto ou na quadrilha ou “simplesmente a dança como um dos aspectos de uma festa, ela é sempre, em todos os povos e em todas as épocas, a mais pura e perfeita forma de jogo. ... A dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo”.⁸¹ Eis o sentido do jogo rapsódico ao integrar a dança popular e a música vocal/canto e instrumental ao teatro em forma de jogo. Huizinga credita a ausência do elemento lúdico na dança com o advento da dança a dois, como a valsa e/ou a polca, assim como as “acrobacias da dança atual”, pois “não há dúvida que as danças modernas tendem a fazer desaparecer o elemento lúdico”.⁸² O jogo rapsódico é, como dito antes, uma prática lúdica, uma “brincantoria” coletiva, jogo-brincadeira musical-corporal cantada, dançada, tocada, narrada, descrevida e transvivida pelo atuante rapsodo, ser musical, narrador, brincante e artista artesão.

⁷⁶ 2012; p. 177.

⁷⁷ 2012; p. 177.

⁷⁸ 2012; p. 178.

⁷⁹ 2012; p. 178.

⁸⁰ 2012; p. 178.

⁸¹ 2012; p. 184.

⁸² 2012; p. 184.

Assim, vistos os argumentos sobre a função significante do termo “jogo” no conceito “jogo rapsódico”, apresento o termo “rapsódico”, que vem da rapsódia (grego *ραψωδία*, *rhapsodía*), que nos estudos literários são trechos e passagens de poemas épicos, geralmente dos livros de Homero (*Iliada* e *Odisseia*), recitados e/ou cantados pelo rapsodo (grego *ραψωδός*, *rhapsôidós*). Identifico relações e distinções entre o rapsodo grego visto pela Filosofia através do diálogo *Íon*, de Platão, e o *griot*, os animadores públicos (*dieli*), da tradição oral africana estudado por Hampaté Bâ.

Para Víctor Jabouille, comentador de Platão e tradutor do diálogo *Íon*, texto de gênero probatório sobre a poesia e o rapsodo, “a designação de rapsodo teria sua origem na vara que o declamador segurava ou no fato de os auditores se reunirem para escutarem ou, finalmente, no fato de comporem, o que equivaleria a identificar rapsodo com aedo”.⁸³ Os rapsodos recitavam poesias como artistas ambulantes pelas cidades e a declamação, conforme Jabouille, “era acompanhada por um trabalho de mímica, o que leva Platão a aproximá-los do ator. O rapsodo aparecia numa tribuna, vestido com fatos vistosos e de cores vivas, com uma coroa de ouro na cabeça, e sua atuação era remunerada”.⁸⁴ Jabouille afirma que “o rapsodo deve, segundo Sócrates, interpretar o pensamento do poeta para o seu auditório e para isso deve compreender tanto o pensamento quanto as palavras”.⁸⁵

A criação poética é uma arte, um conhecimento ou uma inspiração da divindade? Eis uma questão do diálogo *Íon*. Sócrates demonstra ao rapsodo Íon de Éfeso que seu talento como declamador e comentador de Homero não é fruto de uma arte, mas de uma força divina, a mesma dos poetas em suas criações. Para Sócrates, porque Íon não recita outros poetas e conhece apenas a poesia e o pensamento de Homero, é possuído por sentimentos e um entusiasmo fora dos domínios racionais quando declama as passagens tristes e/ou heroicas da *Iliada*, o rapsodo é, portanto, um intérprete do intérprete dos deuses entre os homens. Se o rapsodo é um intérprete, existe uma “arte do rapsodo”?

⁸³ PLATÃO. *Íon (Ou sobre a Iliada)*. Introdução, tradução e notas Victor Jabouille. Lisboa. Editorial Inquérito Limitada. 1988; pp. 12-13.

⁸⁴ 1988; p.13.

⁸⁵ 1988; p. 15.

Se o talento de Íon diz respeito apenas a Homero, então, não é arte, pois conforme a análise de Jabouille sobre o conteúdo do diálogo, “a compreensão dos poetas, e não apenas de Homero, deve ser o objetivo da arte do rapsodo, que é, assim, declamação e criticismo”.⁸⁶ Considerando que Íon só expressa e manifesta seu talento com entusiasmo e plenitude ao recitar e comentar Homero, para Sócrates, “tal deve-se, como a criação do próprio poeta, à inspiração ou força divina, tratando-se, por conseguinte, de um apelo emocional”.⁸⁷

No ideário platônico/socrático, segundo o comentário de Jabouille acerca da conclusão de Sócrates em outro diálogo de Platão, *Apologia*, que também tem como tema a poesia, “a criação dos poetas não se devia a um saber, mas sim a um dom que é de inspiração divina... O poeta, possuído, é inspirado pela divindade para compor num domínio específico; e com ele, o rapsodo”.⁸⁸ Há uma cadeia de atrações entre o poeta, o rapsodo, o ouvinte e os deuses, assim definida e demonstrada por Sócrates para Íon: “o do meio és tu, rapsodo e ator; o primeiro, o próprio poeta. E a divindade, através de todos estes, atrai onde quer a alma dos homens, fazendo passar a sua força de uns para os outros”.⁸⁹

O rapsodo, o vate e o aedo são poetas ambulantes, sendo que o rapsodo é o cantor, artista popular, intérprete e recitador de rapsódias que conhece o pensamento dos poetas que declama, representa e comenta e não usa a música ou instrumentos para acompanhá-lo. O vate é aquele que faz vaticínios, predições, augúrios, previsões, o profeta, e o aedo é o poeta que recita, toca a lira, canta e interpreta suas próprias composições religiosas ou épicas.

Nos estudos para a criação dos jogos rapsódicos descobri a *rapsodomancia*, a arte poética do rapsodo num jogo de adivinhação por meio de trechos e/ou palavras das obras de um poeta. Assim, como criança brincando de roda no quintal com as Musas Festa e Dançarina, canto/falo agora um poema improvisado, de minha autoria, no “rasqueado” da viola, como um rapsodo fazendo um jogo de adivinhação com os leitores. Peço atenção, pois as Musas só deixarão participar da festa com as Graças e o Desejo, com vinho, manjares, dança, batuque e cantoria, quem decifrar as letras da palavra falada/cantada na ***Rapsódia de adivinhação***.

⁸⁶ 1988; p. 15.

⁸⁷ 1988; pp. 15-16.

⁸⁸ 1988; p. 17.

⁸⁹ 1988; p. 61.

É o começo da amizade, (A)
Tem o de do destino, (D)
É o início e o fim da eternidade, (E)
A ferradura na porta, (U)
É o sopro da saudade. (S) (*bis*)

Acabei de descobrir
Uma palavra com cinco letras,
Que traz em si um sentimento profundo.
É quando a gente ri e chora, chora e ri,
Porque é a hora de alguém querido partir
Para algum canto do mundo... Adeus. (*bis*)

É artigo feminino, (A)
A onda do mar, (M)
É o fim do mundo, (O)
A língua no céu da boca, (R)
O “Ó do borogodó”! (O)
É o início da sina, (S)
São as pontas do osso. (O)

Na tradição oral africana, de acordo com os estudos etnográficos de Hampaté Bâ, “a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios dos *griots*, espécie de trovadores ou menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família”.⁹⁰ Os animadores públicos (*dieli*), conhecidos pelo nome francês de *griot*, são membros de castas ou *nyamakala*, assim como os ferreiros, tecelões e os trabalhadores da madeira. Hampaté Bâ apresenta uma classificação de três categorias de *griots*:

“... Os *griots músicos*, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc.). Normalmente são cantores maravilhoso, preservadores, transmissores de música antiga e, além disso, compositores. Os *griots “embaixadores”* e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa. Os *griots genealogistas*, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de histórias e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família”.⁹¹

⁹⁰ 1980; p. 202.

⁹¹ 1980; p. 202.

Se o rapsodo grego tem a força divina, o *griot* (*dieli*) tem a força do humano, como indica o próprio nome *dieli* que, segundo Hampaté Bâ, “em bambara significa sangue. De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e canções”.⁹² Hampaté Bâ considera que os seus direitos são concedidos e adquiridos por costume e tradição e, deste modo, “os *griots* foram importante agente ativo do comércio e da cultura humana”.⁹³

O jogo rapsódico vai às fontes do rapsodo, do aedo e do *griot músico* para chegar ao atuante rapsodo contemporâneo, o artista versátil, o sujeito que transita entre o ator-cantor, o eu lírico, o ator-intérprete, o eu dramático, e o narrador, o eu e o outro, o agente e o sujeito do épico, que se comunica com os ouvintes usando a experiência, a memória, a linguagem, as vozes poéticas, musicalidades e corporeidades das culturas brasileiras.

O narrador nos nossos tempos é um sujeito cuja arte, narrar e comungar experiências de vida, está em declínio. Walter Benjamin fala em “quase extinção” da narrativa oral e argumenta que as experiências perdem suas formas de comunicação e transmissão, pois abdicamos “da faculdade de intercambiar experiências”.⁹⁴ As narrativas orais, “a experiência que passa de boca em boca”, para Benjamin, são as que tem “senso prático e utilidade”, suas qualidades são aconselhar, sugerir, narrar um provérbio ou aforismo exemplar para uma situação da vida, como fazem os *griots*. Benjamin não vê na crise da narrativa oral um “sintoma da decadência moderna”. O romance, ligado substancialmente à escrita, ao livro, ao surgimento da imprensa, à criação e à imaginação de um sujeito solitário, distante e alheio às experiências presentes do mundo, para Benjamin, “é o primeiro indício do processo que vai culminar no ocaso da narrativa”.⁹⁵

⁹² 1980; p. 204.

⁹³ 1980; p. 204.

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 2012; v. 1; p. 213.

⁹⁵ 2012; p. 217.

Benjamin argumenta que “a tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance”⁹⁶ e considera como mais ameaçadora ao extermínio das narrativas da tradição oral uma forma de comunicação que põe em crise o próprio romance, influencia e transforma a forma épica, “essa nova forma de comunicação é a informação”.⁹⁷ A narrativa oral tem uma autoridade natural validada por si mesma e não precisa se explicar ou se justificar ou se provar, ao contrário da informação, que “aspira a uma verificabilidade imediata, precisa ser compreensível em si e para si”⁹⁸ e mesmo que hoje tenhamos informações dos quatro cantos do mundo, “somos pobres em histórias surpreendentes”.⁹⁹

A narrativa oral é, para Benjamin, “uma forma artesanal de comunicação”,¹⁰⁰ “como um ofício manual”, em que o narrador não quer transmitir uma informação ou relatar simplesmente algo, mas retirar de sua vida alguma coisa experimentada e talhar, imprimir e dar a isso um modo seu, pessoal e particular, como narrador, e comunicar aos ouvintes, instante de comunhão em que a narração se universaliza. Se perdemos a capacidade e a faculdade de narrar, perdemos também a experiência da escuta, do ouvinte, aquele que apreende, conserva, transmite e reconta aos outros o que foi narrado. Dado que não narramos e nem ouvimos, então, perdemos, principalmente, “a memória, a faculdade épica por excelência”.¹⁰¹ A memória com Benjamin e no jogo rapsódico é a fonte do patrimônio da tradição oral. Benjamin afirma que a epopeia contém elementos do épico e do romance, sendo que neste a memória perpetua os feitos do herói, as glórias de um combate e outros feitos grandiosos, “em contraste com a breve memória do narrador”.¹⁰² Na epopeia estão presentes “a reminiscência, musa do romance, e a memória, musa da narrativa”.¹⁰³ Quando chegamos ao fim de um romance e de uma narrativa oral, épica, duas conclusões ou “dois lemas” se apresentam e nos fazem entender as distinções feitas por Benjamin entre as duas expressões artísticas: o romance é o “sentido da vida” e a narrativa oral, o épico, é “a moral da história”.¹⁰⁴

⁹⁶ 2012; p. 217.

⁹⁷ 2012; p. 218.

⁹⁸ 2012; p. 219.

⁹⁹ 2012; p. 219.

¹⁰⁰ 2012; p. 221.

¹⁰¹ 2012; p. 227.

¹⁰² 2012; p. 228.

¹⁰³ 2012; p. 228.

¹⁰⁴ 2012; p. 230.

Uma narrativa genuína, vinda da autoridade e da experiência do narrador, ocorrida no tempo presente, é de fácil retenção na memória e isso se dá porque “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais”.¹⁰⁵ Mas a narração envolve outros elementos além da voz como “a alma, o olho e a mão, que estão assim inscritos num mesmo contexto. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar”.¹⁰⁶ Na narração, as mãos, com suas gestualidades, dinamizam e fazem pulsar e vibrar o narrado. A coordenação da alma, do olho e da mão, para Benjamin, é própria do artesão. Assim, as interações entre o narrador e seu material narrativo, a experiência da vida, têm “uma relação artesanal”¹⁰⁷ e tal relação artesanal com nossas faculdades da alma, do olho e da mão é o humano na narração.

O jogo rapsódico utiliza as formas artesanais de comunicação do narrador no trabalho do artista do teatro, introduz nos modos da narrativa a música cantada e instrumental e a dança popular e sua perspectiva de atuação é usar a consciência criadora para possibilitar experiências humanas e lúdicas ao público. No jogo rapsódico o narrador amplia o repertório das oralidades no conjunto de experiências musicais, narrativas e corporais. Ser musical, artesão, atuante rapsodo, ser narrador: eis os campos de atuação do artista do teatro. Se a relação artesanal é a presença do humano na narração para Benjamin, há na atuação do narrador do teatro épico um caráter artesanal relativo às condições e atitudes que Bertolt Brecht pede, em forma de poesia, para que os atores/atrizes sejam humanos no ato de mostrar as atitudes cotidianas da vida no poema *O mostrar tem que ser mostrado*:

“Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam
Não devem esquecer a atitude de mostrar.
A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes...
E a sua atuação ganha algo do fazer do tecelão, algo
Artesanal. É também algo próprio do mostrar:
Que vocês estão sempre preocupados em facilitar
O assistir, em assegurar a melhor visão
Do que se passa – tornem isso visível! Então
Todo esse trair e enciumar e negociar
Terá algo de uma função cotidiana como comer,
Cumprimentar, trabalhar. (Pois vocês não trabalham?) E
Por trás de seus papéis permanecem
Vocês mesmos visíveis, como aqueles
Que os encenam”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ 2012; p. 231.

¹⁰⁶ 2012; p. 239.

¹⁰⁷ 2012; p. 239.

¹⁰⁸ BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913 – 1956. Poemas sobre o teatro*. São Paulo. Brasiliense. 1986; p.244.

Mostrar que mostra, condição presencial e narrativa em que a atuação é uma atitude com algo do fazer artesanal do tecelão, uma função cotidiana de mostrar: eis a proposta de Brecht da qual o jogo rapsódico bebe um cadinho para descobrir as formas, ações e atitudes do atuante rapsodo com as narrativas. A “atitude estética, a paixão que não se subverte, a liberdade com legitimidade” do artista artesão diante da vida e da sua arte propostas por Mário de Andrade e a atitude de “mostrar que mostra” sugerida por Brecht, situam o humano como o núcleo da criação, da manifestação e da fruição artística. Não se trata do simulacro, da imitação e/ou da semelhança do humano e sim do que Brecht fala no poema *Sobre a imitação*:

O que apenas imita, que nada tem a dizer
Sobre aquilo que imita, semelha
Um pobre chimpanzé que imita seu treinador fumando
E nisso não fuma. Pois nunca
A imitação irrefletida
Será uma verdadeira imitação.¹⁰⁹

O jogo rapsódico é à vera e é de brincadeira, é brincado, jogado e experimentado no terreiro do humano, do artesanal, das narrativas orais e gestualidades do cotidiano ordinário da vida e no terreiro da imaginação, as esferas lúdicas da criação artística, da brincadeira, do jogo, da improvisação e da experimentação.

Das narrativas literárias fundadas no humano e na imaginação que se inspiram na tradição oral, na linguagem falada local e/ou regional traduzida em escritura particular e inventiva, o jogo rapsódico traz dois conceitos poéticos relacionados substancialmente ao teatro, à atuação, à improvisação, à invencionice infantil, à expressão e à imaginação do artista do teatro-atuante rapsodo: os neologismos “descrever”, descrever e viver, descrever com vida, descrição vivida, e “transviver”, transcender a vida factual e ordinária, viver um pouco mais, do conto filosófico de estética do teatro *Pirlimpsiquice*, de Guimarães Rosa.

¹⁰⁹ 1986; p. 242.

Resumidamente, o Narrador-menino protagonista, aluno comportado, boas notas, voz de recitador, cumpridor das obrigações escolares, narra em primeira pessoa as experiências e os preparativos para a apresentação do “teatrinho” com doze alunos do colégio interno com formação religiosa, disciplina e hierarquia rígidas. O Narrador é escalado para ser o “ponto”, figura que fica escondida de prontidão na caixa no centro inferior do palco, para o caso de alguém esquecer a fala. É o contrário do menino Zé Boné, escalado para ser um personagem policial com escassas falas, mas que personifica a imaginação, a criatividade, a brincadeira e a divergência no ambiente colegial rigorosamente disciplinado.

São dois mundos, o teatro oficial, o mundo fechado, dogmático e distante do imaginário infantil da peça pensada pelos adultos para ser representada pelas crianças, o drama *Os filhos do Dr. Famoso*, a ser encenado conforme os cânones e princípios de representação do diretor Dr. Perdigão, e o mundo aberto e imprevisível da peça improvisada no calor da hora da apresentação final pelos alunos, inspirada nas fitas de cinema “descrevividas” por Zé Boné no recreio. O teatro oficial dos adultos é a cultura erudita presente nas falas rebuscadas e nos princípios nada inventivos enaltecidos pelo Dr. Perdigão para uma boa peça de teatro. Zé Boné é a tradução da imaginação criadora, da invencionice, do improviso e da teatralidade popular brasileira do brincante.

O título *Pirlimpsiquice* é um jogo com dois pensamentos, *pirlimpimpim*, o pó de encantamento, o pó do faz de conta, da magia, da fantasia, e *psique* (*psykhé*), conforme Marilena Chauí, termo relativo à alma, ao espírito, à mente, ao sopro vital, ao princípio da vida, ao vivente, ao caráter, ao temperamento, matriz dos desejos, sentimentos e pensamentos, *psique* simboliza a imortalidade e é atormentada por Eros¹¹⁰. Assim, *Pirlimpsiquice* é a comunhão entre o encantado, o sopro vital e a representação do fantástico, do inesperado, ocasião em que se fundem o real e o imaginário. É a alma, o olho e a mão do artista artesão, do narrador e do jogador, a consciência criadora do artista do teatro carregada de magia, fantasia, improvisação e invencionice infantil.

¹¹⁰ 1994; p. 359.

Guimarães Rosa inventa o neologismo “descreviver” para uma situação cotidiana no recreio do colégio, em que Zé Boné, “que regulava de papalvo” (simplório, pateta), é visto no colégio como um “néscio, espavorido” porque improvisa, joga, narra, mostra, dado a invencionices e interpretações cinematográficas, morre, ressuscita, ri, chora, corre, beija, abraça, cai, é o bandido, o mocinho, a mocinha, o cavalo, faz presepadas, imita, cria e interpreta cenas de filmes americanos, para a alegria dos meninos. Cismados com Zé Boné, os meninos procuram vigiá-lo para que mantenha segredo sobre a alteração da trama da peça original a ser encenada no colégio, imaginada e inventada pelos alunos para despistar os outros meninos que não estão na peça:

“... Sem razão, se vendo, essas cismas. Zé Boné nada de nada contava. Nem na estória do drama botava sentido, a não ser a alguma facécia ou peripécia, logo e mal encartadas em suas fitas de cinema; pois, enquanto recreio houvesse, continuava ele descrevivendo-as, com aquela valentia e o ágil não-se-cansar, espantantes”.¹¹¹

“Descreviver” é amálgama de descrever e viver¹¹², descrever com vida, é a conjugação entre a descrição da ação e a vivência da ação, que é exatamente o que faz Zé Boné com suas peripécias e facécias de fitas de cinema no recreio, alheio a tudo e a todos, com valentia e agilidade “espantantes”. Sua descrição das peripécias se dá com vivacidade, ele vive tudo que descreve e entra de forma vívida no mundo dramático cinematográfico descrito. No jogo rapsódico, “descreviver” é uma condição existencial e presencial, uma situação improvisacional de jogo inventada pela imaginação do atuante rapsodo. Zé Boné é o atuante rapsodo no instante da sua presença e da sua experiência, que “descreve” ações e cenas no aqui agora já, no calor da hora “do fio, do rio, da roda, do representar sem fim”.

Tal condição improvisacional “descrevivida”, orgânica e lúdica de jogo gerada e vivida no tempo e no espaço da imaginação, da invencionice, existe nas danças populares e cantigas de roda e nos mamulengos brasileiros como uma “presepada”, uma fanfarrice, um espetáculo e/ou ação fantasiosa, inusitada e/ou ridícula, como faz o “presepeiro” Zé Boné, sujeito “néscio”, armador de peripécias, criador de facécias, estripulias, histórias mirabolantes e ações imprevisíveis.

¹¹¹ ROSA, João Guimarães. *Pirlimpisquice*. In *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1991; p. 40.

¹¹² MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. São Paulo. EDUSP. 2008; p. 158.

O neologismo “transviver” é criado para a improvisação da estória final conduzida pela imaginação do “presepeiro” Zé Boné, que leva o público ao delírio. Sem saber como terminar a estória imprevisível do “presepeiro”, o personagem Narrador, levado pela imaginação e o encantamento, pelo amor às suas próprias palavras e ao que os outros diziam naquele momento bonito do “verdadeiro viver”, lembra do instante fatídico de dar o fim da peça e sair do mundo imaginário inventado, jogado e improvisado coletivamente no calor da hora, sob a batuta de Zé Boné, e conectar-se com a realidade ordinária da vida:

“... Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar? Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim.”¹¹³

“Transviver”, viver além da realidade¹¹⁴, transcender a vida e o viver real, factual, transformar a realidade ordinária e pragmática da vida, experimentar um estado transcendente pela imaginação para atingir o “milmaravilhoso”, o estado mais que maravilhoso, derivado de mil maravilhas, original e enfático¹¹⁵, que pressupõe a presença e a existência do atuante em corpo, voz, organicidade, intuição e energia criadora. Transviver é uma condição de atuação instigada e provocada pelo amor coletivo às palavras ouvidas e faladas no voo da improvisação individual e coletiva, pelos “jeitos de corpo” de uma comunhão sem fim, num ato de encantamento e transformação, de transcendência pessoal e interpessoal.

Portanto, “descreviver” e “transviver”, ou “descrevivência” e “transvivência”, são condições presenciais e existenciais, são lances de dados da imaginação do atuante rapsodo no instante aqui agora da atuação, são falas e jeitos de corpo improvisados no calor da hora do jogo, da brincadeira de representar sem fim. O ser que “descreve” e “transvive”, o ser musical e o ser artesão significam que o atuante rapsodo não é simples nem único, é múltiplo, orgânico, mescla o épico e o dramático, mostra que mostra, narra, descreve, vive, vive um pouco mais além e se faz presente através dos seus cantos, falas, danças e instrumentos de corda, sopro e percussão.

¹¹³ 1991, p. 46.

¹¹⁴ 2008; p. 498.

¹¹⁵ 2008; p. 332.

O ambiente escolar dogmático e o teatro oficial dos adultos distante do imaginário inventivo das crianças podem ser notados em algumas máximas e princípios de interpretação do Dr. Perdigão, o diretor, ensaiador do drama, ditas ao longo do conto, durante os ensaios com os meninos, que revelam os cânones engessados sobre o teatro:

“... Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade”. “Lembrem-se: circunspeção e majestade... Longa é a arte e breve a vida... – Um preconceito dos gregos!” “Sus! Brio! Obstinemo-nos. Decoro e firmeza. *Ad astra per aspera!* Sempre dúcteis ao meu ensinamento...” “Senhores discípulos meus, para persistir no prepara-los, a perseverança não me desfalece!” “Sus e eia! Abroquelemo-nos...” “Sem realces, disse: que nós estávamos certos, mas acertados demais, sem ataque de vida válida, sem a própria naturalidade pronta...” “Senhores meus alunos... *Ad augusta per angusta*... Durmamos”.

Para que o leitor conheça o ambiente, a trama e os personagens de *Pirlimpsiquice*, optei em não transcrever o conto na íntegra ou colocá-lo como material anexo. Assim, realizei um exercício, um jogo poético de reescrita do conto e criei a ***Rapsódia dos onze doze transvivos***, uma intervenção rapsódica musical, uma “contaria de história”, uma “brincantoria” com viola, poesias inspiradas livremente nos modos e esquemas de rima¹¹⁶, e não nos modos de métrica, das sextilhas, décimas e mourões, com fala quase canto, fala-canto, inspirada nas vozes poéticas dos cantadores populares, fiel à sequência, ao encadeamento das ações, às palavras, expressões e invencionices narrativas de Guimarães Rosa.

A noite do nosso teatrinho foi de Oh.

O estilo espavorido,

O “fuá”, o quiproquó.

Me lembro do repente

Mais que da desordem.

Tudo era só repente, rumor e suor.

Quem não há de lembrar

Da festa no Colégio?

Os padres queriam dar fim:

– “Sacrilégio!”

O alarido do nosso teatrinho...

Querem saber do fato, assim assim?

Mistério... Florilégio? Sortilégio...

¹¹⁶ Os estudos desta pesquisa constatarem na poética dos cantadores populares cerca de vinte modos e/ou estilos de cantoria e esquemas de rima espalhados pelo Brasil: sextilha, gêmeira, mourão sete linhas, décima, dez pés a quadrão, mourão voltado, Brasil caboclo, dez de xeixo caído, oito pés a quadrão, quadrão mineiro, quadrão da beira-mar, oitavão rebatido, mourão você-vai, martelo agalopado, martelo alagoano, martelo miudinho, galope beira-mar, gabinete, quadrão de meia-quadrão, toada alagoana.

Na plateia e na ribalta
O drama *Os Filhos do Dr. Famoso*.
Joaquincas, Niboca, Darcy, Atualpa,
Padre Prefeito, Seu Siqueira, Dr. Perdigão,
Araujinho, Astramiro, Mão-na-lata,
Zé Boné, Alfeu, Gamboa e Tãozão.

Se não os tempos e contratempos,
Ninguém podia saber do nosso outro drama.
Imaginamos outras falsas histórias e enredos
Com singulares-em-extraordinários episódios e tramas:
O fuzilado, o trem de duelo, a máscara,
Fuça de cachorro, o estouro da bomba.

Mas entre nós tinha um cabra
Que em segredos ninguém dava fé,
Sem companhia ou conversas, era só presepada,
No recreio fazia um “tropé”,
Galopava, atirava, assaltava e beijava,
Figurado de mocinho, moça, bandido e xerife,
Todo mundo ria do cinema do basbaque e papalvo Zé Boné.

Para o teatro Zé Boné me passava,
Eu, sujeito retraído e mal-à-vontade,
Pra nenhuma cena prestava.
Não fosse a dita do padre diretor, verdade,
Eu, aluno aplicado, voz de recitador,
Virei de pronto o ponto. Capacidade? Ou caridade?

Mas as cismas com Zé Boné eram sem razão, falácias,
Pois ele contava do nosso drama nada de nada,
A não ser uma ou outra facécia,
Logo encartada em seus filmes e comédias,
“Descrevividas” por ele com espantosa valentia
No recreio nosso de todo cada dia.
Zé Boné, o gaiato das peripécias.

Se não os ventos e contraventos,
O Gamboa espalhou uma versão mentirosa,
Bem aprontada, inventiva. Gamboa, cume de cachorro!
Juramos depois de tudo no Gamboa dar uma sova.
Espalhamos logo a nossa versão.
Os chefes dos Gamboas? Quem são? Mão-na-lata? Tãozão?
Até o dia da festa vai ter muita briga e prosa.

Tudo ia talqualmente o tempo tenso queria.
Cenas das nossas já eram sabidas, foi o que deu.
Havia entre nós um traidor.
Descobrimos logo que era o Alfeu,
O gebo, pernas tresentortadas,
Deslizava como cobra por corredores e escadas,
Viu os ensaios, ninguém o viu, nem eu.

Mas Alfeu não podia apanhar não,
Nele a gente não podia meter o braço.
Roubava doce, chocolate, pão...
Então fizemos um trato,
Ninguém sabe, ninguém viu. Silêncio.
Por dia e meio, alugamos o silêncio do Alfeu: eis o pacto.

Tudo foi brilho e pompa no ensaio geral.
Todos tinham na ponta da língua os papéis.
Não precisar do ponto seria o normal?
Até que o padre diretor, sério, abstrato, ar de bacharel,
Diz sem realces: – “Estão acertados demais,
Sem ataque de vida válida,
Sem a própria naturalidade pronta”.
Assim falou o padre diretor, impávido, cruel.

Doutor Perdigão, até a barba pálido,
Diz: – “Ad augusta per angusta... Durmamos...”
No outro dia, o domingo, o dia, nós, ávidos,
Com as poucas horas curtas, não ensaiamos.
Missa lenta, no café, pão-de-mel e biscoito,
Arrumar o teatro, a repintada caixa-de-ponto.
Diz que os do Gamboa preparam as vaias. Pronto.

De tarde, o jantar cedo,
Soda limonada, dois doces de sobremesa...
Silêncio. No repente da hora, um frêmito.
Lá vinha o Surubim trazendo a surpresa:
– “O pai de Atualpa, deputado, está à morte no Rio”.
Atualpa foi de trem. Quem sabia o papel dele decorado?
Eu. Era a minha “uma vez” na ribalta.
Dr. Perdigão foi o ponto.

Assim se disse, assim se fez, assim se dava.
O medo, o contentamento, a espera.
Alfeu me cutuca e mostra uma garrafa de genebra.
Eu não quis. Alfeu não sorria, sibilava.
– “Genebra dá mais alma de coragem”,
Disse Alfeu assim baixinho.

Carmins na cara de homens? Maquiagem?
Isso vai causar burburinho.
Repintar os olhos não era de homem!
E a hora enorme. O teatro, imensamente,
Na plateia, delírio, em mim, vertigem.
– “Ninguém mais cabel!” Era a hora na hora, o instante.
Eu ali, em pé, de fraque,
À beira-mundo do público, defronte.
No povaréu de cabeças, rumor, mais rumor.
Mão-na-lata, Gamboa, Tãozão, Alfeu, padre diretor...
Até que tudo para, o tempo estanca, de repente.

Só Atualpa sabia o verso da Padroeira...
Como começar sem o verso a função?
Eu, teso e bambo, no embondo, na tremedeira,
Não tendo dá-me-dá, só espanto e confusão.
O minuto parou. Gritei, tremulei, tão então:
– “Viva a Pátria! Viva a Virgem Padroeira!”

Ressoaram enormes aplausos.
“Abaixem o pano!”
O pano não desceu, enguiçado.
Em fila, sem pau nem pedra,
Feito soldados, apalermados...
E aí veio a vaia, estrondou...
A patuléia em mios, urros, zurros, assovios.
A vaia nos deixou mais pasmados.

A vaia variou, aumentou, parou.
Burburinho, pouco silêncio, a vaia voltou...
– “Zé Boné! Zé Boné!”
A plateia gritou, o cabra se fez presente, para diante pulou,
Mas não era fita de cinema,
Zé Boné representava uma cena
E logo a vaia cessou, o encanto se esparramou.

Zé Boné representava, de rijo e bem, atilado,
Para toda a admiração, com bastante ciência,
Em estado de graça, inspirado,
Recitava com tanta existência.
Palmas, palmas e tudo ia bem. Vitória!
De repente se viu que era do Gamboa a estória.
Mais aplausos para o Zé e sua “descrevivência”.

Que pasmatório! Contracenamos nossa inventada estória,
A coisa que aconteceu no meio da hora,
No ímpeto da glória, nosso drama do agora,
Desconhecido, estúrdio, o mais bonito
Que nunca houve, nunca acontecido.
O público gostando, assungado.

A gente era outros, eu via,
Cada um de nós transformado
E a plateia nos sentia.
Mas ninguém sabia dar o terminado.
A gente, protagonistas, figuras figurantes,
Personagens personificantes.
Não havia tempo decorrido.

Não podia, não me conseguia
Sair e soltar do encantamento.
Cada um seu mesmo se esquecia,
“Transvivemos” o momento.
O verdadeiro viver era bom demais,
O milmaravilhoso não tinha ais.
Como terminar? Como acabar esse tempo?

Então, para sair do fio,
Do representar sem fim,
Da roda, do rio,
Da vida que diz sim.
Cheguei para a frente, tremeluzi,
Dei a cambalhota, de propósito despenquei, cai
E, me parece, consegui dar o fim.

Risos e aplausos gerais. No outro dia,
Eu são e glorioso, só felicidade.
Quando no recreio, Gamboa veio e disse:
– “Viu que a minha estória era a de verdade?”
Pronto, recomeçou a intriga.
Pulei nele, ferramos fera briga,
Quebramos a cara um do outro, verdade.

1.3 – Pressupostos, letras, ritmos, modos corporais e musicais dos jogos rapsódicos

Os jogos rapsódicos são interdisciplinares, integram teatro, música, canto e dança nos processos de criação e aprendizagem artística e trazem ao conhecimento do atuante os ritmos e instrumentos, as músicas vocais e instrumentais, os cantos “responsoriais”, cantos em solo e coro, as dramatizações, dialogações coreográficas, composições e formas de representação coletiva dos Cocos, das Cirandas, cantigas e brinquedos de roda, do Samba rural e do Samba de Caboclo.

Por ser uma prática improvisacional musical, dançada, tocada e cantada coletivamente, o jogo rapsódico têm alguns pressupostos. A dinâmica de sua realização parte do princípio de que os jogos para as artes cênicas e o teatro são experimentados para a preparação do corpo e da mente, a descoberta das qualidades e a liberação da ludicidade do ator-atriz para a atuação, a *performance* do atuante. Assim, no desfecho de cada jogo são apresentadas rapsódias, narrativas e histórias pelos atuantes aprendizes, criadas a partir das experiências musicais e corporais do jogo, ocasião em que são experimentados espaços de apresentação, roda, palco/plateia, rua, arena, espaços não convencionais, etc.

Todo jogo tem três etapas: *preparação*, corresponde à afinação das bases físicas, mentais e musicais (vocais e instrumentais) através da roda dança; *desenvolvimento*, com exercícios de sensibilização e construção de personagens, com e/ou sem música e/ou dança; *desfecho*, com exercícios de dramaturgia e apresentações de rapsódias, pequenos roteiros e histórias reais e/ou imaginárias, com elementos musicais, narrativos e corporais resultantes das práticas vivenciadas no jogo, encerrando com avaliações individuais e coletivas dos processos e resultados, culminando na roda dança final de celebração e desfecho do jogo.

O foco do atuante no jogo rapsódico é algo que “sugere energia, movimento. O jogador deve estar constantemente presente para o aqui/agora”¹¹⁷, como diz Koudela ao apontar a substituição feita por Viola Spolin pelo termo “foco” usado no jogo teatral, pois para Spolin, segundo Koudela, o termo “ponto de concentração” “sugere uma mente ausente da realidade, fixada em determinado pensamento. O processo é intelectual”.¹¹⁸

¹¹⁷ 1998; p. 148

¹¹⁸ 1998; p. 148.

Todo jogo rapsódico envolve a dança de roda e/ou outras formações e a música vocal e instrumental, o canto e o toque de instrumentos, e a proposta é descobrir no artista do teatro o ser musical, o seu corpo musical, trabalhar suas qualidades e aptidões musicais, narrativas e corporais e instruir diante das suas possíveis dificuldades. Isso significa que argumentos como “não sei cantar”, “não sei dançar, sou um desastre!”, “não tenho ritmo, é um horror!”, “minha voz é desafinada, é uma desgraça!”, não justificam a não participação. O jogo rapsódico trabalha os aspectos técnicos e artesanais das corporeidades, musicalidades e vocalidades dos atuentes, de modo que no ambiente vivo e coletivo de aprendizagem contido na relação de jogo, se soltem, conheçam os materiais e se expressem de forma lúdica, com seus jeitos de corpo e modos próprios de dançar, cantar, tocar e serem musicais.

Os pressupostos colocados como princípios detonadores do jogo rapsódico são a roda, a respiração, a música ao vivo, a afinação do corpo e dos instrumentos musicais, o silêncio e a prontidão corporal e sensível. A roda é onde começa todo jogo rapsódico, símbolo ancestral de comunhão de experiências e saberes, espaço do corpo individual e do corpo coletivo onde tudo principia. Como elemento de integração pessoal e interpessoal característico do brinquedo de roda e da dança popular, a roda é o símbolo das teatralidades ancestrais, das “ancesteatralidades” brasileiras.

Apresento uma reflexão em desenvolvimento surgida no percurso da pesquisa sobre a “teoria dos três pontos”, fundamental para a atuação rapsódica, colocada aos atuentes antes de cada jogo rapsódico como uma proposição em processo de elaboração teórica e fundamentação prática: o nexa, o plexo e o sexo; o nexa é o sentido, a razão, a lógica, a noção, a consciência de vínculo, de união e de ligação contida em tudo que o atuante faz em cena; o plexo é a vibração, a pulsação, a respiração e a inspiração no que o ator/atriz faz; o sexo é a energia, a vitalidade, o desejo e o tesão do atuante em todas as suas ações.

Sobre a respiração, recorro à fala de Octavio Paz acerca da respiração e a poesia falada e/ou recitada: “recitar versos é como dançar com o movimento total de nosso corpo e o da natureza”¹¹⁹. Para Paz, a recitação é como um rito, “respirar é ato poético porque é ato de comunhão”¹²⁰ e, assim, para o “prazer poético”, a apreensão do vigor e da intensidade das palavras, a respiração não pode ser vista apenas em seus aspectos fisiológicos. Quando “soam bem”, “os versos nos causam prazer porque provocam e suscitam movimentos agradáveis dos músculos”.¹²¹ Paz faz uma analogia da recitação com a corrida de obstáculos, em que “o recitador salta de palavra em palavra e o prazer que tira dessa corrida, feita de voltas e saltos num labirinto que irrita e agrada aos sentidos, não é diferente do prazer do lutador ou do nadador”.¹²² Na conclusão de suas reflexões sobre a “poesia como respiração”, Paz considera que “o ritmo não é som isolado, nem mera significação, nem prazer muscular; é tudo isso junto, numa unidade indissolúvel”.¹²³ Ritmo, palavra e respiração numa unidade prazerosa de significações: eis um dos motes para a compreensão da respiração no jogo rapsódico.

Da respiração como ato poético e ato de comunhão que agrada, irrita e provoca os sentidos na poesia como vista por Paz para a respiração no teatro, a arte da comunhão, Antonin Artaud também estabelece relações entre a *performance* do artista do teatro/intérprete e do atleta corredor e/ou lutador no texto *Um atletismo afetivo*, considerado por ele como um “texto técnico”, em que são propostas identificações entre a poesia e a ciência no teatro. A atuação do ator/atriz tem similaridades e diferenças pontuais com a *performance* do atleta e Artaud diz que “é preciso admitir a existência de uma espécie de musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos”.¹²⁴ O ator/atriz é um “atleta físico”, mas com uma especificidade apontada por Artaud:

“... Ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não atue no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração. Também para ele vale esta divisão do homem total em três mundos e a esfera afetiva lhe pertence por direito. Ela lhe pertence organicamente”.¹²⁵

¹¹⁹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*; tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1982; p. 362.

¹²⁰ 1982; p. 362.

¹²¹ 1982; p. 363.

¹²² 1982; p. 363.

¹²³ 1982; p. 363.

¹²⁴ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo. Editora Max Limonad. 1984; p. 162.

¹²⁵ 1984; p. 162.

Artaud vê semelhanças entre as bases corporais de sustentação e o esforço muscular do ator/atriz, do atleta corredor de cem metros, do salto em altura e do atleta de luta livre e afirma:

“... Os movimentos musculares do esforço são como a efigie de um outro esforço duplo, e que nos movimentos do jogo dramático se localizam nos mesmos pontos. Ali onde o atleta se apoia para correr é o mesmo lugar onde o ator se apoia para lançar uma imprecação espasmódica, mas cujo curso é rejeitado para o interior. ... No movimento das paixões, bases orgânicas são análogas, têm os mesmos pontos físicos de sustentação”¹²⁶.

Assim, o ator-intérprete é um atleta das emoções que usa os mesmos apoios do atleta corredor, mas a sua atuação/corrída tem uma particularidade: no jogo dramático, quando se trata do ator/atriz-atleta colocar em movimento as paixões, acionar os afetos e emoções, há uma correção substancial feita por Artaud em relação à respiração, pois se “no ator o corpo é apoiado pela respiração, no lutador, no atleta físico é a respiração que se apoia no corpo”.¹²⁷ É a respiração que sustenta, faz pulsar e vivifica as emoções no corpo do ator/atriz-atleta e “não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria”.¹²⁸

Para Artaud, “o ator não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido”¹²⁹, que precisa experimentar, treinar e conhecer essa ciência contida na poesia, no “mundo afetivo” do teatro,

“... Servir-se de sua afetividade como o lutador da sua musculatura. ... A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável à profissão do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria. ... Conhecer o segredo do tempo das paixões, dessa espécie de tempo musical que rege seu batimento harmônico”.¹³⁰

É o tempo das paixões, o tempo musical, harmônico, que o atuante conhece quando se serve dos seus afetos, quando acredita na materialidade fluídica da alma e sabe que a paixão é material e é sujeita a alterações formais. O tempo musical associado ao tempo das paixões pensado por Artaud é referencial para o encontro do corpo musical e do ser musical no jogo rapsódico.

¹²⁶ 1984; pp. 162-163.

¹²⁷ 1984; p. 163.

¹²⁸ 1984; p. 163.

¹²⁹ 1984; p. 163.

¹³⁰ 1984; pp. 164-165

Há uma respiração característica e localizada e um tempo particular que conduz a pulsação e o ritmo de cada sentimento, afeto e/ou estado de espírito. Artaud fala dos modos como a respiração é tratada na Cabala e na medicina chinesa, constata que “toda respiração tem três tempos” e afirma que “a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento”.¹³¹ É necessário que o ator-atriz-atleta tenha conhecimento e ciência e saiba como ativar e/ou acionar de um ponto de seu corpo um sentimento através da respiração, pois para Artaud,

“... Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. Saber antecipadamente quais pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transe mágicos. E dessa espécie de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. Conhecer as localizações do corpo significa assim refazer a cadeia mágica. E com o hieróglifo de uma respiração, posso reencontrar uma ideia do teatro sagrado”.¹³²

Acreditar que a paixão e a alma são fluídos e matérias, cultivar a emoção no corpo para recarregar a energia criadora, ter consciência e conhecimento apurado e antecipado das localizações dos “pensamentos afetivos”, dos pontos de respiração para que o “espectador se identifique com o espetáculo, respiração a respiração e tempo a tempo”¹³³ e entre, em transe, no território mágico e sagrado do teatro: eis a ciência do trabalho do ator/atriz-atleta na poesia do teatro de Artaud.

Artaud conclui seus argumentos com críticas à ignorância dos artistas do teatro de sua época e aos atores franceses e europeus que “só sabem falar. ... Não sabem mais dar gritos”. As ideias de Artaud são gritos primais de um teatro de transe mágicos, um jogo dramático alquímico em forma de rito, solar, poético e científico, desmedido e preciso, alucinado e ciente, que nos instiga, inquieta e provoca artística e filosoficamente com terminologias como atletismo da alma, pensamento afetivo, materialidade fluídica da alma, organismo afetivo, musculatura afetiva, densidade voltaica emocional, pensar com o coração e corpo sem órgãos, entre outras.

¹³¹ 1984, p. 166.

¹³² 1984; p. 171.

¹³³ 1984; p. 170.

Das ideias de Paz e Artaud sobre a respiração como poesia e como teatro, como ato poético e ato de comunhão, como tempo musical e tempo das paixões, apresento a proposição para ser experimentada e trabalhada nos jogos rapsódicos: o artista do teatro/intérprete/rapsodo é um atleta das emoções que usa os mesmos apoios do atleta corredor, mas quando se trata de pôr em ação as paixões e as emoções, se o ator-atriz/atleta não respira, não se inspira nem inspira o espectador.

Em todo jogo rapsódico a música é executada ao vivo pelo diretor/instrutor e os participantes e esse é outro pressuposto que traz a exigência de que os atuantes afinem tanto suas bases físicas e mentais quanto os instrumentos musicais, cordas, sopros e percussões antes do jogo. O ser musical e o corpo musical são estados que se alcançam quando o atuante rapsodo afina e descobre as musicalidades dos instrumentos, das suas vozes e corpos. No jogo rapsódico o diretor-instrutor canta, toca e dança, é um narrador e suas instruções são narrativas em comunhão com a música tocada no momento da instrução e as ações dos atuantes. Na narrativa instrutiva do diretor, suas falas são quase cantos e/ou cantos quase falas.

Dado que os jogos têm música ao vivo, então, o silêncio é outro pressuposto fundamental para começar o canto e/ou instrumento e/ou palma e/ou pé da dança. Na roda inicial do jogo rapsódico dou a instrução: – “Atenção agora! Silêncio do João Gaiola”! Todos silenciam cerca de dez segundos, contados internamente, respiram, se olham, se concentram individual e coletivamente para que o som, o canto, o toque ou o acorde inicial do jogo seja sentido e apreendido em comunhão silenciosa e concentrada. A tradução portuguesa da palavra inglesa *cage* é gaiola e a expressão “João Gaiola” é um chiste, uma brincadeira bem humorada que faço com o músico americano John Milton Cage (1912-1992).

Como experiência de ampliação das percepções sonoras para as noções de silêncio e música no jogo rapsódico, apresento algumas reflexões sobre o tempo e o espaço do silêncio da peça 4'33'', (*Silence, in three movements, 1952*), de John Cage.¹³⁴ Os sons da música se dão no imaginário, com a partitura composta pelos ruídos exteriores e os falares e cantares interiores, como “ouvinte, executor e compositor” da peça. As experiências “dadaístas” bem-humoradas de Cage provocam inquietações: o silêncio é acústico (perceptível pelo ouvido como onda sonora) ou é uma condição interior, espiritual, existencial, íntima e intransferível?

O silêncio de Cage joga com o espanto, a escuta e a experiência do acaso. Nos contos de encantamento, o silêncio das sereias pode ser mais cruel que seu canto. Nos cantos de assombramento e nos cantos dos pássaros de bons e maus agouros do Brasil, o silêncio e o ruído são ressonâncias do imaginário coletivo. “Haja Pau!”¹³⁵ é o nome do pássaro noturno com o canto agourento (ou grito) do imaginário piauiense que traz pavor aos que “não guardam o dia”, o silêncio em oração do santo dia da Sexta-Feira da Paixão. Os infiéis são capturados e viram almas penadas, “presentificadas” e encarnadas no canto feio e rouco do pássaro ruidoso e temido, mas nunca visto: – “Haja Pau! Pau! Haja Pau! Pau!”

São reveladoras nos jogos rapsódicos e na atuação rapsódica a expressividade da palavra, da dança, da música, do canto e dos instrumentos e as liberdades da palavra, do silêncio e da escuta. Para que a música soe, ressoe e ecoe no espaço e em cada um em toda sua potência e intensidade, todo jogo rapsódico começa na roda em silêncio, que também é usado em momentos específicos dos jogos, por exemplo, quando a música para e a ação ou o passo, o gesto do jogo musical corporal para com a música e é fixado em imagem, ocasião em que o atuante, quieto, percebe o seu corpo, os pontos de contato e sustentação, a forma do gesto, a presença, a respiração, a inspiração e a motivação da sua ação.

¹³⁴ Outras experiências estéticas “performáticas” de John Milton Cage: criação do “piano preparado”, com cortiças, madeiras, papéis e outros materiais entre as cordas do piano, que vira uma orquestra de percussão; deixar cair e jogar moedas ao léu e usar processos aleatórios para descobrir sons, como em *Paisagem Imaginária nº 4* (1951), com 24 rádios ligados em sintonias distintas “executados” por 12 “músicos”.

¹³⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2002. São Paulo. Global, p. 273.

O jogo rapsódico busca o corpo musical e, por isso, exige prontidão corporal e sensibilidade musical. O atuante deve participar das danças e brinquedos com energia criadora, vitalidade e num estado de graça característico dos folguedos brasileiros. Não se dança um Coco, Samba, Catira, Jongo ou um Bumba-boi e não se brinca uma cantiga de roda cabisbaixo, triste, soturno, apagado, desligado e distante, com “cara de tacho”, mas com alegria, graça, pulsação, organicidade, presença e prontidão do corpo e da sensibilidade.

Há uma distinção entre as posturas e corporeidades das danças europeias e das danças populares brasileiras. Se nas danças europeias o plexo é elevado, os braços elevam-se, tudo é projetado para o plano alto e a cintura é “fixa” e rija, como as posturas do flamenco e das danças eslavas e germânicas, em que tudo é no plano do peitoral, nas danças brasileiras, a cintura é solta, vibrante, o plexo pulsa com ela, as evoluções e gingados se dão nos planos médio, alto e baixo e o corpo ginha sincopado como os ritmos. Em vivências com dançarinos europeus na Espanha, ao mostrar os passos do Samba, do Jongo e do Coco e experimentar a *sevilhana* e o *flamenco*, vislumbrei uma imagem que ilustra tais distinções de postura corporal.

Ressalto que é uma imagem descoberta numa brincadeira, uma prática experimental de dança com artistas profissionais europeus difícil de ser descrita, mas que todos entendem quando é sentida no próprio corpo ao dançar. Imaginem que há uma nota, uma cédula de dinheiro segura e presa no rego das nádegas do dançarino, o europeu espanhol dança, por exemplo, o *flamenco*, com a nota presa no rego-rabo, comprimindo as nádegas para que a nota não escape, com o plexo elevado. O brasileiro dança o samba “soltando a nota”, com as nádegas abertas, de modo que a sua cintura esteja solta e pulsando com a dança em sintonia com os pés, o plexo e os braços soltos.

Dados os pressupostos dos jogos rapsódicos, num programa sequencial de experimentação e estudo, apresento os roteiros com as estruturas, letras, ritmos, instruções, descrições, procedimentos e modos corporais e musicais vocais e instrumentais de quatro jogos rapsódicos. No tópico seguinte, o jogo rapsódico com os Cocos *É de manhãzinha*, *Ôh mana, deixa eu ir*, *Ronca o besouro*, *Êh bumba chora* e *Sabiá*,¹³⁶ todos do Rio Grande do Norte.

¹³⁶ 1984; p. 239

No segundo capítulo o jogo rapsódico com as Cirandas *Buraco do céu*, *Folia da terra* e *Lá no céu*, de minha autoria, e *Ciranda de proteção*, de Thiago “Mairum” Arruda R. dos Santos. Depois do último tópico deste capítulo, apresento a estrutura do jogo rapsódico com o brinquedo de roda *Senhora viúva*, com versões como *Viuvinha de Belém*, *Ao passar da barca*, *Condessinha de Aragão* e *La Condessa*, sendo que as duas últimas foram pesquisadas nos manuscritos de Mário de Andrade. No terceiro capítulo o jogo rapsódico com o Samba rural *Oh delelê*, de Cornélio Pires, e os Sambas de Caboclo *Cantigas para Jurema*, *Saudação do Caboclo* e *Pontos de Caboclo*.

1.4 – *Jogo rapsódico com os Cocos*

Algumas referências sobre as danças de cada jogo rapsódico são apontadas antes ou depois do jogo para ressaltar seus caracteres estéticos, valores etnográficos e significações culturais, estimular novos estudos e contribuir com as pesquisas acerca dos temas e formas das nossas manifestações artísticas populares. O *jogo rapsódico com os Cocos* apresenta alguns Cocos potiguaros praticamente esquecidos e/ou desaparecidos e traz ao conhecimento público os manuscritos inéditos de Mário de Andrade acerca das características desta dança. Os Cocos deste jogo rapsódico são: *É de manhãzinha*, dado como “Coco meteorológico”, *Ôh mana, deixa eu ir*, “Coco de mulher”, “Coco de ganzá”, *Ronca o besouro*, “Coco dos bichos”, *Êh bumba chora*, “Coco de coisas”, e *Sabiá*, tido como Coco dos bichos, todos do Rio Grande do Norte.

O Coco de roda tem as musicalidades e vocalidades, a substância rítmica-corporal, o caráter estético e o sentido de jogo necessários para trabalhar e aperfeiçoar o atuante aprendiz como ser musical, rapsodo, brincante e artesão. O Coco é uma dança popular de roda difundida pelo nordeste, com canto solo e coro, cantos responsoriais, respostas/respostas, instrumentos de percussão, ganzá, pandeiro e bombo, também chamado de bumba, bombo, zabumba e/ou zambê. Como muitas danças e brinquedos de roda brasileiros, o Coco tem características comuns relativas ao canto, ao andamento vivo, à formação e à movimentação. O coro é obrigatório no Coco e destaco o seu aspecto dialógico, as ressonâncias da voz do “coqueiro”, o cantador, “tirador de Coco”, e as respostas dos brincantes em coral. Tal característica de comunhão e condução do Coco é uma experiência dialógica de escuta em que o cantador provoca, improvisa, anuncia e conduz o ritmo, os timbres, entonações, passos e evoluções.

Outra característica dialógica do Coco ocorre com as evoluções e movimentos, os sapateados, bamboleos, palmas e umbigadas, em forma de “diálogo coreográfico”. Mário de Andrade aponta as distinções entre as intenções do Coco de roda na Paraíba e o dançado no Rio Grande do Norte, conforme constam nos seus manuscritos:

“Paraíba, o coco está se familiarizando. No Rio Grande do Norte quer os dançados por homens e cunhãs, quer por homens apenas, a dialogação coreográfica entre dois dançarinos é mínima. Não passa dum esbarro, deformação da umbigada tradicional, de que o dançarino se utiliza para entregar o solo pra outro dançarino. Já na Paraíba, a dialogação coreográfica é mais importante, embora o par não dance enlaçado. Isso faz naturalmente que a coreografia mais desinteressada, mais especialmente espetacular no norte-riograndense, adquira na Paraíba uma função mais social e mais (funcionalmente) especificamente sexual. O ‘estesismo’ puro do potiguar deu naturalmente pra desenvolver mais nele a virtuosidade. Saracoteia, bamboleia, bate pé, com mais frequente virtuosidade que o paraibano. Mais frequente apenas. Porque em qualquer dos três estados que visitei tive ocasião tive ocasião de ver dançarinos virtuosos de muita invenção e habilidade prodigiosa. Mais essa frequência mais do solo virtuosístico de dança imprimiu naturalmente às danças e consequentemente à música coreográfica e ainda consequentemente ao conceito geral de música no potiguar um movimento mais afobado”.¹³⁷

Acrescento à dialogação coreográfica do Coco paraibano detectada por Mário de Andrade a presença do “parlato irônico”, indicação musical nas partituras de alguns Cocos, um modo de cantar em que o cantador usa da ironia, “comenta”, com trejeitos e alterações na voz conforme o verso cantado; momento em que o “coqueiro”, com humor e comicidade, acentua e dá um destaque vocal para uma situação cômica do verso cantado e/ou de algo ocorrido no calor do momento da dança.

Neste jogo rapsódico com os Cocos os atuantes aprendizes dançam descalços e usam roupas leves e soltas, as mulheres saias rodadas. Num dos modos da dança, os homens e mulheres ficam dispostos de forma intercalada na roda, com um solista no meio, que canta, sapateia, faz passos, saracoteios e evoluções e sai da roda convidando outro dançarino com uma batida de pé ou uma umbigada, de modo que todos se alternem como solistas.

Quando se dança sem solista, em conjunto, a batida com pé direito no chão se dá ora à direita ora à esquerda, de modo que cada um bata o pé de frente para o parceiro à direita e ora de frente pro outro à esquerda. A intenção da umbigada, da cintura/umbigo se projetando para o encontro com a cintura/umbigo do outro, assim como a batida de pé devem ser explícitas e vibrantes. Quando batem o pé e se encontram de frente, olhos nos olhos, atenção ao movimento das saias e braços, ora segurando as saias lateralmente, ora com os braços pra cima e as saias esvoaçando e rodando; a cintura e a batida de pé dão movimento à saia.

¹³⁷ ANDRADE, Mário. *Manuscritos de Mário de Andrade*. Ritmo. MA-MMA. 77-148. 17-32. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros. IEB USP; documentos manuscritos inéditos; s/d.

As letras dos Cocos são mantidas na grafia original, como foram recolhidas, pois a escrita traduz o modo particular e original de cantar e assim deve ser mantida. Como uma das muitas expressões populares brasileiras de conjunto que engloba outras artes, em que a música, a poesia e dança estão substancialmente interligadas, ocorrem com o Coco muitas variações pelo Brasil, às vezes assumindo formas variadas de brinquedos e cantigas de roda infantis e algumas dessas variações estão registradas com os Cocos.

O jogo com os Cocos de roda tem um trio instrumental de atuantes-músicos, o diretor/instrutor, tirador de Coco, mais dois aprendizes com ganzá e zambê/zabumba. O diretor toca cavaquinho, canta e dança e suas instruções e/ou comunicações e/ou narrações são dadas no ritmo, na pulsação dos Cocos no decorrer do jogo. O conjunto instrumental do Coco pode ser pandeiro, ganzá e zabumba e/ou outras percussões. Ressalto que uso cavaquinho em lugar do pandeiro para buscar outras sonoridades percussivas nos Cocos. Embora tenha usado também pandeiro nas pesquisas dos Cocos, foi com o cavaco que recolhi e decifrei melhor os Cocos.

Os focos trabalhados no Coco de roda são a corporificação, a improvisação rítmica, a narrativa, a vocalidade, as ressonâncias da voz, os cantos solos e em coro, a escuta, a presença individual e coletiva, as relações musicais e corporais através das umbigadas, palmas e batidas de pé, a coordenação rítmica-motora e outros focos descobertos durante o jogo, considerando o caráter improvisacional, livre e solto do Coco.

A dinâmica do jogo rapsódico com os Cocos se desenvolve conforme os pressupostos de todo jogo: a roda, a música ao vivo, a afinação dos instrumentos musicais, o silêncio e a prontidão corporal e sensível, com as etapas de preparação, desenvolvimento e desfecho, avaliações individuais e coletivas dos processos e resultados e uma roda final de celebração do jogo.

Preparação

- Roda de comunhão com os procedimentos de todo jogo rapsódico: respiração, música ao vivo, afinações do corpo e instrumentos musicais, silêncio, prontidão corporal, prontidão da sensibilidade; preparação das bases físicas e mentais do atuante rapsodo.
- Roda de aquecimento das bases físicas com *Formiguinha da roça*,¹³⁸ brincadeira de roda cantada, tocada e dançada, com imitações e simulações corporais de dor e sofrimento, para aquecer, desbloquear e projetar as articulações, a cintura e as outras partes do corpo de forma musical e com sentido de jogo.
- Modo de brincar: a roda gira com todos cantando a primeira quadra, param e se movimentam quando cantam a segunda quadra, com a imitação relativa ao canto. Quando cantam “E faz assim”, colocam a mão na parte do corpo cantada (cintura, cabeça, barriga, cotovelo, nariz, boca, pé, joelho, braço, etc.) e movimentam tal parte.
- Uma variação da dinâmica do brinquedo: antes de começar a primeira quadra, alguém entra no meio da roda, canta e faz o movimento da parte do corpo correspondente ao canto e todos repetem o canto e os mesmos movimentos. Todos entram na roda e cantam sobre uma parte do corpo que não foi cantada, de modo que o corpo todo seja lembrado, aquecido e trabalhado individual e coletivamente para o jogo rapsódico. Os gestos e movimentos são livres e o intuito é brincar com o corpo, deixá-lo solto e aquecido.

1. Formiguinha da roça

Endoideceu

Com uma dor de cabeça (cintura, barriga, pés, etc.)

Que lhe deu. (*bis*)

2. Ai, pobre!

Ai, pobre formiguinha!

Põe a mão na cabeça

E faz assim... E faz assim...

¹³⁸ NOVAES, Íris Costa. *Brincando de roda*. Rio de Janeiro. Agir. 1983; p. 174; a brincadeira tem como procedência Fortaleza, no Ceará, recolhida por Íris Costa Novaes com a professora Consuelo Pinheiro no Rio de Janeiro.

Andantino

For-mi-gui-nha da ro-ça Endoi-de -ceu Conuador de ca -

-be -ça Que lhe deu. Ai, pobre! Ai, pobre formiguinha! Põe a

mão na ca-be -ça E faz as-sim... E faz as-sim...

1. 2. FIM

For-migui-nha da faz as-sim...

- Roda com ritmos, passos, cantos, a música e a dança do Coco; descoberta das musicalidades e trabalho direto com as qualidades e dificuldades vocais/canto, corporais e musicais do grupo; o corpo como instrumento musical e os instrumentos de percussão propriamente ditos; o ritmo individual e o ritmo coletivo; o Coco como espaço de descoberta do ritmo e espaço de cantoria, mote para o encontro e o despertar da criança que brinca na roda com ritmo, gestos, instrumentos, etc.; a dança de roda como espaço da liberdade e da imaginação.

Instrução: “Silêncio do João Gaiola! É o Coco de roda agora!”

- Silêncio total, individual e coletivo, de dez segundos.
- Começa o “jogo de escuta” com o andamento vivo do Coco *É de manhãzinha*¹³⁹, com cavaquinho, ganzá e zabumba, o canto solo de chamada do diretor/instrutor/tirador de Coco, o refrão e a resposta/responso do coro de atuantes músicos, seguidas das chamadas de batidas de pé e palma, com solos dos instrumentos. Os três cantam e todos ouvem.

Instrução: o jogo é ser musical! O jogo do Coco é ser musical! Vamos escutar as vozes poéticas do Coco? Ouçam as ressonâncias do canto solo e coral! A prosódia, a poética, a pronúncia dialetal! O “parlato irônico”! As palavras cantadas, as imagens, o ritmo! Plantem firmes os pés no chão, como árvores, e escutem o Coco! Ser musical! Jogo de escuta!

- O Coco como exercício de canto coral/coletivo, de ritmo e musicalidade da palavra.
- O canto do Coco, geralmente, é trava-línguas e com “parlato irônico”, brincadeiras, ironias, piadas musicais improvisadas do tirador de Coco no modo de cantar.
- O diretor-instrutor “coqueiro” chama e canta o refrão, os versos, os dois brincantes-músicos respondem e todos ouvem.

¹³⁹ 1984; pp. 61-62.

(Coro, refrão) – É de manhãzinha,
Que canta a jandaia,
Dança moreninha,
Sacudindo a saia! (*bis*)

(Solo) Passe pra aqui,
Passe p'a ali, seu Gororoba,
Que você ingole cobra (cobra)
Cum farinha de imbuá!
Caba danado
Bota a camisa p'a dento,
Veja lá o seu sargent' (sargento)
Da Guarda Nacioná! (*bis; refrão*)

Chico Polino
Tem um fio que tá home,
O bicho quando num come
Tá danado p'a brigá!
Eu tumei conta
Da porta da camarinha
Que num passa nem galinha,
Só si fô p'a eu matá! (*bis; refrão*)

Você me atira,
Eu me abaxo, a bala passa,
Eu mèrgúio na fumaça,
Vô pega-lo no punhá;
Vô na budegá,
Bebo dois vintém de cana,
Meto a faca no banana,
Vô na cadeia morá! (*bis; refrão*)

Eu num troco
Meu sertão, meu naturá
Pur todas as capitá
Que huvé no mundo intêro:
Lá na mata,
Na catanga, lá na festa,
Québo meu chapéu na testa,
Sô caboco brasileiro! (*bis; refrão*)

Eu vô na venda,
Compo xale sem bolota
P'a laiá butá nas costa
I na rua passíá!
Corra depressa,
Vá na casa de Maroca,
Si arrancô a mandioca
Que m'impreste o cassuá! (*bis; refrão*)

[Andante]

É de-manhã - zi-nha Que cant'a janda-ia Dança more-

ninha Sacudindo a sá-ia Passe pra-qui Passe p'a-liseu Go-ro-

ro-ba Que vo-cê in-go-le cobá Cum fa-rinha d'iribu-á

Instrução: o jogo é cantar o Coco! Só cantar, dança! A voz musical que canta o Coco! O canto do Coco é ritmo! A palavra é ritmo! A prosódia é musical! Canto e escuta! Canto trava-línguas! Verso, bis e refrão! Canto solo e coro! Atenção ao ritmo, à pronúncia das palavras! Como é a voz do outro? A voz coletiva! Cantar juntos, ouvir o conjunto! Jogar o canto em seus corpos! Dançar por dentro enquanto canta! Marcar as palavras do canto! A palavra é música! Saborear as palavras cantadas! O canto é quase fala! A fala é quase canto!

- O canto coral/coletivo do Coco, exercício de escuta, pronúncia, ritmo e musicalidade da palavra/canto.
- Coco trava-línguas com “parlato irônico”.
- Todos cantam atentos aos “truques” do trava-línguas.

Instrução: o jogo é cantar sozinho no meio da roda! Brincar com a pronúncia! A poesia dialetal! O “parlato irônico” do Coco! Canta um verso, todos repetem o verso e cantam o refrão. Canto solo! Canto coral! O canto é quase fala! A fala é quase canto!

- O canto solo do Coco, exercício de emissão, acentuação e projeção da palavra cantada.
- Cada um entra na roda, canta um verso, os outros repetem e cantam o refrão; todos do conjunto se exercitam como solista no meio da roda; o refrão é o mote para as entradas de cada um.

Instrução: o jogo é cantar e dançar o Coco de roda! O corpo musical que canta e dança! É assim que se dança o Coco na roda! (*Dança e canta*) Bate o pé direito pra cá, direita, bate o pé direito pra lá, esquerda! Sacode a saia! Pé, cintura, voz, olhar! Olha a graça! Não se dança nem se canta Coco com “cara de tacho”! É o Coco de roda!

- A dança e o canto solo e coral do Coco como jogo poético-musical coletivo; comunhão rítmica-corporal.
- Todos dançam em roda, com batidas do pé direito para um lado e para o outro.

Instrução: o Coco é brinquedo coletivo! O sentido da roda! Olhos nos olhos! Sacude a saia!

As gingas, os jeitos de corpo, o pé da dança! Levantar os braços com a batida de pé e a umbigada! O Coco tem ritmo e alegria! Graça e folia! Sem “cara de tacho”!

(Depois de um tempo) Sair da roda, explorar o espaço! Canto, corpo e pé, voz, pé e palma! Cantar com o corpo! Como dança e canta meu corpo musical? Como pulsa? Meu canto é claro? Meu corpo está conectado aos cantos, ao ritmo e aos instrumentos?

- A dança e o canto do Coco, exercício de ritmo e descoberta das corporeidades e vocalidades.
- Todos dançam, cantam e exploram individualmente suas possibilidades vocais, rítmicas e corporais pelo espaço; exercício individual.

Instrução: a brincadeira é o Coco com umbigada e bate pé! Brincar o Coco com solista no meio. Dança e chama outro para o meio da roda com uma umbigada. Alguém no meio da roda! É o Coco de umbigada! Bate pé, bate umbigada!

- O corpo e o canto do Coco; exercício de ritmo, toque, comunhão coletiva.
- Descoberta da musicalidade individual; sozinhos, brincam como solistas, de modo que todos sejam solistas.

Instrução: bate pé, bate umbigada! Sacode a saia! Brincar com suas gingas e jeitos de corpo!

- Em momentos definidos pelo apito do diretor, conforme o ritmo, ocorrem algumas paradas marcadas do Coco, ocasião em que todos param e fixam imagens com gestos marcados; a ideia da ação fixada/congelada como momento de percepção e consciência do gesto que se faz.

Instrução: o jogo é perceber o corpo que dança e canta! Ao final dos três apitos, três batidas de pé, braços ao alto, vibrantes, e param numa imagem!

(Apita três vezes, todos batem os pés e param num gesto) Qual o ponto de sustentação do corpo? E da respiração? Como está a respiração! Como estão as mãos? Os braços? O peito? Os pés? Os olhos? Qual é a minha pulsação?

- O diretor-instrutor apita, a música continua, todos dançam e cantam; depois de um tempo de descobertas dos brincantes, o Coco cessa com o apito, três batidas de pé, sendo um grito em cada pé: Eh! Eh! Eh! Todos param.

Instrução: voltem para a roda, em duplas e em pé, juntem suas costas com alguém e respirem juntos, ritmados. Ouçam o Coco enquanto respiram juntos.

- Todos descansam e respiram juntos, em duplas, costas com costas. Começa o Coco *Êh bumba chora*.¹⁴⁰ O diretor canta e o coro dos brincantes-músicos responde os versos e o refrão.

(Coro) – Êh bumba, chora!
Ah-ai! Chora, meu bumba! (*bis*)

(Solo) – Dizim que pade Ciço
Faiz coisa de admirá:
Faiz a gente morre hoje,
Amanhã rissuscitá. (*refrão*)

Mió de que gelo, é fria
Água de minha burracha;
Tabaco bão tem minha tia
Que a gente ispirra que racha! (*refrão*)

O vinho é sangue de Cristo,
É arma de Satanaiz:
É sangue quando ele é poco,
É arma quando é dimais. (*refrão*)

A lua vem distendendo
Sua branca quilaridade:
É cartia onde se aprende
O B-A-BÁ da sodade. (*refrão*)

Régato das minhas máguas,
Cunfidente desta dô,
Iscreve nas tuas águas
O nome de meu amô. (*refrão*)

(Coro) – Êh bumba, chora!
Ah-ai! Chora, meu bumba! (*bis*)

¹⁴⁰ 1984; pp. 259-260.

Êh bumba cho - ra ha - hai cho - ra meu bum - ba

Di - zem que pa - de Ci - ço Faiz cô - isa de adi - mi - rá Faiz a

gente mo - rrê ho - je Ama - nhã rissusci - tá

Êh bumba, chora.

Instrução: jogo de descrevivência e transvivência! Construir uma casa com o barro do chão!

No centro da roda, o barro, as paredes circundam a roda. Com a batida do pé no chão amassa o barro. Pisa o barro, pega, amassa com as mãos e bate na parede! Pisa, amassa e bate o barro! Bate o barro com as mãos no ritmo do Coco! Jogo de construção coletiva! Olha o ritmo, às ações, às batidas de pé e mão! Canto e ação! Canto e sapateado! Canto, pé e palma no barro! Estado de jogo cênico-musical coletivo! Teatro, dança, música! Descrevivência e transvivência!

– Jogo cênico-musical improvisacional.

– Dinâmicas rítmicas com o Coco; todos cantam, dançam e constroem a casa com o barro, uns no centro da roda pisam e amassam o barro, outros socam o barro nas paredes em volta da roda.

– Instrução: pé, cintura, palma e voz! O que faço na construção da casa? Descrevivo! O que o gesto, os passos e o canto descrevem? Onde estão as mãos? Qual a base de sustentação do corpo? Como respiro? O que olho?

– A dança, os cantos e a construção da casa de barro continuam.

Instrução: a casa de barro está pronta! Olha o breque (parada)!

– O diretor-instrutor apita, a música e a dança cessam com três gritos e três batidas de pé, na pulsação do Coco: Eh! Eh! Eh!

Desenvolvimento

– Todos se juntam em roda, se enlaçam com os braços sobre os ombros dos outros, respiram, se apoiam e descansam; relaxamento coletivo depois da pulsação forte do Coco.

– O diretor apita, começa o Coco *Ronca o besouro*.¹⁴¹ O diretor dá a instrução, depois canta e os atuentes brincantes respondem/bisam em coro os versos e o refrão.

¹⁴¹ 1984; pp. 251-252.

Instrução: a dança do Coco de roda! Bate o pé direito pra direita, pra esquerda, de frente pro outro!

(Coro) – Na fulô ronca o bisôro,
Na fulô ronca o bisôro,
Na fulô ronca o bisôro,
Na fulô, dêxa roncá! (*bis*)

Sexta-fêra feiz um ano
Que meu curação fechô,
Quem morava dento dele
Pegô a chave e levô. (*refrão*)

Sexta-fêra feiz um ano,
Que meu curação se abriu,
Quem morava dento dele
Pegô a chave, inguliu. (*refrão*)

Maria, minha Maria,
Que Maria tenho eu!
Cumeu todo o meu fêjão,
Nem um carôço meu deu! (*refrão*)

Lá im casa tem u'a gata,
Quando come lambe as unha,
Tem uma cachorra véia,
Que serve de tistimunha. (*refrão*)

Minha gente, venha vê
Coisa que nunca se viu:
Minha gata pôis um ovo,
Minha galinha pariu! (*refrão*)

Quando em teus óios divinos
Fito os meus óios mortais,
Só me lembro dos minino
Do cumpade Zé Morais.

Na fu - lô ronc'o bi - zô - rro Na fu - lô ronc'o bi -

zô - rro Na fu - lô ronc'o bi - zô - rro Na fu - lô dê - xa ron - cá

Instrução: cantar e dançar o Coco em duplas, soltos pelo espaço! Ritmo, canto, pé, cintura, umbigada, palma! Abrir o corpo para o Coco! Canto solo e canto coral! O Coco é jogo musical! Como o corpo musical de um dança com o corpo musical do outro? Gestos, canto, dança, ritmo! Olha o sapateado! Sacode a saia! É a umbigada do Coco!

- Interação, improvisação e relação rítmica-corporal;
- Todos se espalham em duplas pelo espaço, cantam e dançam o Coco.
- O diretor apita, a música para e todos param numa ação, congelam num gesto, fixam uma imagem.

Instrução: onde é o ponto de sustentação do corpo? Qual é o meu gesto? Qual é o ritmo do corpo? Interações corporais! Não cantar, dançar com o outro! Sacode a saia! Bate pé, saracoteia, umbigada!

- A dança do Coco sem canto, só o corpo, com interações rítmicas e gestuais.
- Instrução: comunicação do corpo com o ritmo e a dança do Coco! Tudo de longe! Sem palavras; O rosto fala! O olhar fala! O nariz fala! Na pulsação do Coco, se comuniquem com gestos faciais! Só o rosto! Boca, olhos, nariz, orelhas, queixo, bochecha! Comunicação expressiva facial! Máscaras faciais! Projetar, ampliar expressões!
- Tempo da comunicação gestual facial.

Instrução: comunicação com os braços! As pernas, joelhos, mãos, barrigas, peitos, pés!

- Corpo, ritmo e presença, comunicação, pulsação e organicidade.
- À medida que o diretor menciona as partes do corpo, os atuentes interagem.

Instrução: o corpo é o jogo! Comunicação corporal total! Tudo de longe, ampliado! Gestos amplos, diálogo corporal! Ação e comunicação! Gestos cotidianos! Gestos inventados! Máscaras! Imagens! De longe! Distância! Planos altos, médios e baixos! Mãos, braços, pés, rostos, olhos! O corpo musical que dança e se comunica!

- A dança do Coco é diálogo corporal.
- Tempo de interação; o diretor apita e chama o breque, a parada do Coco.

Instrução: parada no ritmo, marcada! Três gritos, bate pés e umbigadas! Grita, bate pé e umbigada! Eh! Eh! Eh!

- O Coco *Ronca o besouro* cessa, com três gritos, bate pés e umbigadas.
- Todos sentam em roda, descansam e ouvem as instruções.
- O diretor/instrutor pega a viola e senta no meio da roda.

Instrução: jogo de escuta do canto-narrativa do Coco *Ôh mana, deixa eu ir (Tanglo-Manglo)*! É jogo da memória! Improviso, invencione! Humor narrativo-musical! Ouçam a rapsódia e a prosódia!

- O Coco como canto/narrativa e rapsódia. Coco-rapsódia de roda.
- Com a viola, o diretor canta o Coco *Ôh mana, deixa eu ir*,¹⁴² todos cantam o refrão, sentados.

(Coro, refrão) – Ôh mana, deixa eu ir,
Ôh mana, deixa eu ir,
Ôh mana, deixa eu ir
Esse coco rebolar! (*bis*)

(Solo) Me casei com uma velha
Pra livrar da filharada,
Mas o diabo da velha
Teve dez duma ninhada! (*refrão*)

(Coro, refrão) – Ôh mana, deixa eu ir,
Ôh mana, deixa eu ir,
Ôh mana, deixa eu ir
Esse coco rebolar! (*bis*)

Desses dez que ela teve,
Um deu pra ladrão de bode,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram nove. (*refrão*)

Desses nove que ficaram,
Um deu pra ladrão de poico (porco)
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram oito. (*refrão*)

¹⁴² 1984; pp. 141-143.

Desses oito que ficaram,
Um deu pra ladrão de jegue,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram sete. (*refrão*)

Desses sete que ficaram,
Um deu pra ladrão de rez,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram seis. (*refrão*)

Desses seis que ficaram,
Um deu pra ladrão de pinto,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram cinco. (*refrão*)

Desses cinco que ficaram,
Um deu pra ladrão de pato,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram quatro. (*refrão*)

Desses quatro que ficaram,
Um deu pra furtá outra vez,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram três. (*refrão*)

Desses três que ficaram,
Um deu pra ladrão de boi,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram dois. (*refrão*)

Desses dois que ficaram,
Deu pra ladrão de jerimum,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Dos dez só ficaram um. (*refrão*)

Desse um que ficaram,
Deu pra ladrão de feijão,
Deu-lhe o tanguê, deu-lhe o mangue,
Acabou-se a geração. (*refrão*)

(Coro, *refrão*) – Ôh mana, deixa eu ir,
Ôh mana, deixa eu ir,
Ôh mana, deixa eu ir
Esse coco rebolar! (*bis*)

Oh mana, deixa eu ir.

Instrução: são as vozes poéticas do Coco! A rapsódia, a rima, a prosódia musical, o destino!

Vamos dançar e cantar o Coco-rapsódia de roda! Sacode a saia, bate o pé, umbigada!

– Todos fazem a roda; os músicos tocam ganzá e zabumba, o diretor, viola; recomeça o Coco

Ôh mana, deixa eu ir.

Instrução: pé, cintura, palma e voz! Sacode a saia, bate pé, umbigada!

– A dança e o canto do Coco crescem; tempo de interação vocal-corporal da dança; o diretor apita, a dança cessa com três gritos, bate pés e umbigadas. Eh! Eh! Eh!

– Todos sentam em roda.

Desfecho

Instrução: o personagem do Coco-rapsódia teve dez filhos, cada um teve um destino. Criar uma rapsódia com narrativa musical para ser apresentada individualmente. Texto, música e dança! Corpo, texto e música! Qual o mote da história? Como contar? Narrar, mostrar, viver, ser, descrever, transviver! É real ou imaginária? Que ritmos, músicas e instrumentos tem a história?

– Exercícios de criação de rapsódias.

– Cada um inventa uma história, pensa o modo de apresentação, a música, instrumentos e outros recursos; explorar as qualidades e possibilidades do atuante.

– Tempo de elaboração das rapsódias.

– Apresentações individuais das rapsódias, com música e dança.

– Roda final com avaliação individual e coletiva dos processos e resultados do jogo;

– As estratégias para desbloquear os corpos e mentes e alcançar a expressão artística necessária ao atuante rapsodo; a música, a dança e a cantoria do Coco no processo.

Instrução: o jogo é celebração! Vamos celebrar o Coco de roda! Dança, sacode a saia, palma, pé, umbigada! Improvisação! Palma, pé, umbigada! Canto trava-línguas!

– Roda de celebração do jogo com o Coco *Sabiá*.¹⁴³

¹⁴³ 1984; p. 239

(Refrão) – Sabiá, três pote,
Siricóia miudinha,
Sabiá, três pote,
Siricóia miudá! (*bis*)

(Variações) – Papai, cadê Maria?
Maria foi passear.
O passeio de Maria
Faz papai e mamãe chorar. (*bis*)

Maria é moça nova
Solteira não tem juízo
Os passeios de Maria
Só me dá prejuízo. (*bis*)

(Refrão) – Sabiá, três pote,
Siricóia miudinha,
Sabiá, três pote,
Siricóia miudá! (*bis*)

Instrução: três batidas de pé, três umbigadas, três gritos! O jogo do Coco é ritmo! O Coco é pulsação! O Coco é comunhão! Pé, umbigada, grito! – Eh! Eh! Eh!

– Na pulsação viva do Coco, os brincantes dão três gritos acompanhados de batidas de pés e umbigadas e terminam a dança e o canto do Coco.

Sa-bi-á, três pó-ti, siri- có-ia mi-u- dinha!
 Sa-bi-á, três pó-ti, siri- có-ia mi-u- daí...

Andante

Três cô-cu si-ri- co-ia mi-u- di-nh'A- iá Três
 côcu si-ri- co-ia mi-u- dá

Sabiá.

CAPÍTULO 2

O ATUANTE RAPSODO NO TEATRO DE RUA

2.1 – Nas ruas do sem fim do mundo com *As quatro chaves* e o Ventoforte

2.2 – *Jogo rapsódico com as Cirandas*

2.3 – As linguagens artísticas no Ventoforte e as vias e os desvios do teatro para a infância e a juventude

2.4 – *Jogo rapsódico com o brinquedo de roda Senhora viúva*

2.1 – Nas ruas do sem fim do mundo com *As quatro chaves* e o Ventoforte

Os jogos rapsódicos trazem a música e a dança para o território das artes cênicas e são baseados nos meus estudos e práticas como ator, diretor, autor, compositor, diretor musical de espetáculos de palco e rua, ator-educador/pedagogo teatral e pesquisador das culturas brasileiras. No teatro de rua, a dança popular, a música vocal e instrumental e as artes plásticas/visuais são recursos artísticos essenciais para o jogo do atuante com o público, como verifiquei na experiência como ator, personagem Narrador, no espetáculo *As quatro chaves*¹⁴⁴, (de 1983 a 1997), de Ilo Krugli, autor, ator, *titeriteiro* argentino-brasileiro, poeta, artista plástico, diretor do Teatro Ventoforte.

O roteiro aberto d'*As quatro chaves* foi criado na casa-escola do grupo com teatro e quintal nos fundos, na Rua Tabapuã, 1.569, no Itaim-Bibi, em São Paulo, capital, a partir do convite da 17ª Bienal de São Paulo em 1983 para que Ilo Krugli e o coletivo de artistas do Ventoforte realizassem uma intervenção teatral nos espaços abertos e rampas do prédio da Bienal no Ibirapuera. Com curadoria de Walter Zanini, a 17ª Bienal teve como proposta apresentar as analogias de linguagens entre obras diversificadas, com destaques para Antônio Dias, Cildo Meireles, Tunga, entre outros, e o acervo do Museu do Inconsciente, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, criado e dirigido pela pensadora e divulgadora da obra de Carl Gustav Jung no Brasil, Dra. Nise da Silveira, que influenciou substancialmente o trabalho de teatro e educação de Ilo Krugli e do Ventoforte.

Com música ao vivo e características de teatro ambulante, arruador, de intervenção e ocupação de espaços abertos, ruas, praças, pátios, vãos, coretos e rampas, *As quatro chaves* é um jogo e uma brincadeira de rua sobre os desejos. É um jogo porque tem, como vimos com Huizinga, intensidade, divertimento, alegria, fascinação, o caráter estético e a ludicidade da dança, da música vocal/canto e instrumental, das artes plásticas/visuais e do teatro.

¹⁴⁴ KRUGLI, Ilo. *As quatro chaves*. In Teatro da Juventude. São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura. Ano 8, número 44, outubro de 1982; pp. 27-33.

É uma brincadeira porque apresenta temas e formas das brincadeiras e/ou brinquedos no sentido dado aos espetáculos populares, às danças dramáticas brasileiras. Analisada pelo pesquisador Igor de Almeida Silva no universo da cultura popular, portanto, fora do âmbito da educação e da infância, a brincadeira “é um espetáculo total por reunir o teatro, a dança, a música e as artes plásticas”.¹⁴⁵

A regra do jogo d’*As quatro chaves* é brincar na rua com o público de realizar os desejos dos personagens Joana, ter filhos, seu José, fazer pães, o Gigante, ter um coração, e o Desconhecido, conhecer uma Conhecida, com dança e música e o uso de jornais, papéis de seda, fitas, retalhos e materiais simples. Trago para os jogos rapsódicos a essência lúdica e a substância pedagógica teatral deste espetáculo de rua em forma de jogo e brincadeira.

Apresento o texto de *As quatro chaves* a partir da minha experiência como ator, o personagem Narrador, o atuante rapsodo, artista artesão e ser musical, o mestre-de-cerimônias da brincadeira dos desejos na rua, que canta, toca instrumentos, dança, conta, “descreve”, descreve com vida, joga e brinca, o brincante, que é, segundo Silva, “o participante de espetáculos populares que na antropologia teatral possui qualidades cênicas próximas às do ator performático”¹⁴⁶. O Narrador é o ator que brinca, o artista múltiplo que experimenta, conhece os aspectos técnicos/artesanais do seu ofício de ator-brincante, movimenta os materiais estéticos das culturas brasileiras, cria cenários, constrói e anima bonecos, sombras, máscaras e objetos e mostra no espetáculo de rua suas qualidades musicais (vocais e instrumentais), corporais, narrativas e improvisacionais, como os brincantes dos espetáculos populares.

No texto da peça uso a figura do autor-dramaturgo como um autor-Narrador, para as rubricas (em itálico) com as indicações das ações, falas, cantos, danças, músicas e movimentos do Narrador, dos atuantes e do público durante a brincadeira. O texto de *As quatro chaves* apresentado na perspectiva do ator-Narrador brincante e com as indicações cênicas do autor-Narrador é um jogo rapsódico constituído de experiências estéticas com a música, os brinquedos, cantigas e danças de roda e as artes plásticas/visuais.

¹⁴⁵ SILVA, Igor de Almeida. In KOUDELA, Ingrid Dormien, JÚNIOR, José Simões de Almeida. *Léxico de Pedagogia do Teatro*. São Paulo. Perspectiva. SP Escola de Teatro. 2015; p. 24.

¹⁴⁶ 2015; p. 25.

As quatro chaves começa com a Chegança dos artistas rapsodos do Ventoforte em cortejo pela rua, com um conjunto de músicos-brincantes com violão e/ou viola, cavaquinho e/ou bandolim, zabumba e/ou pandeiro e flauta transversal e/ou outros sopros. Os atores e atrizes cantam, dançam, saúdam e pedem licença ao público da rua, os donos da casa:

Dá licença oiê,
Dá licença oiá.
Dá licença, dona da casa,
Dá licença, eu vim “baiar”. (ou bailar) (bis)

Todos param numa mesura, num gesto de saudação ao público. Começa a Ciranda instrumental. As falas do Narrador são na pulsação da Ciranda, são falas quase cantos e/ou cantos quase falas.

– Respeitável público! O Teatro Ventoforte apresenta uma brincadeira maravilhosa, jamais apresentada na face da terra! A brincadeira d’*As quatro chaves*! Nessa brincadeira todos são importantes! As atrizes, os atores, a música, os músicos são importantes! E o público é o mais importante nessa brincadeira!

Os brincantes evoluem pelo espaço, cantam e dançam em roda as Cirandas Cirandeiro (Gm-Cm-D7-G7), do mestre Antônio Baracho da Ciranda, de Pernambuco, e Casa de farinha, tida como de domínio público.

Cirandeiro, Cirandeiro ó,
A pedra do teu anel,
Brilha mais do que o sol. (bis)

(voz masculina) – Mandei fazer uma casa de farinha
Bem maneirinha que o vento possa levar.
Oi passa sol, passa chuva, oi passa vento,
Só não passa o movimento
Do cirandeiro a rodar.
Oi passa sol, passa chuva, oi passa vento,
Só não passa o movimento
Do cirandeiro a rodar.

(voz feminina) – Achei bom, bonito
Meu amor brincar
Ciranda maneira
Vem cá, cirandeiro
Vem cá balançar! (bis)

(variação/versão) Achei bom bonito,
Meu amor brincar,
Ciranda faceira,
Vem cá, cirandeira,
Vem me namorar. (bis)

Cirandeiro, cirandeiro ó,
A pedra do seu anel
Brilha mais do que o sol. (bis)

– Nessa brincadeira tem outra coisa muito importante, o desejo! Alguém aqui tem desejos? Qual é o seu desejo? Comer chocolate! Viajar pra praia! Desejo ver meu pai! Passar de ano! Quero um irmãozinho! Dormir até tarde! Férias! Jogar futebol! Ir pra casa da vó e do vô! Chegar logo o Natal! Todo mundo tem desejos, cada um tem um ou mais desejos guardados dentro do peito. Existem quatro personagens escondidos por aí na rua que também têm desejos. O primeiro personagem é a Joana. Qual é o desejo da Joana? Casar! Não, ela já é casada. Ter uma casa! Trabalhar! Comprar uma TV! Uma bicicleta! Entrar na faculdade! Ir pro Rio de Janeiro! Pra Paraíba! Pra Olinda brincar o Carnaval! Ah, já sei, ela quer ter um filho! É isso que ela deseja! A Joana deseja ter muitos filhos e filhas, de todas as cores, formas e tamanhos, amarelo, azul, rosa, lilás, vermelho, branco, preto, marrom, xadrez, grande, pequeno, médio, alto, baixo, gordo, magro, careca, cabeludo.

– O segundo personagem é grande assim! Uma baleia! Um hipopótamo! É a cidade! É um prédio! É um gigante! Sim, é o Gigante! Antes de vocês chegarem, o Gigante me chamou e disse: “senta aqui na minha mão, Narrador, que eu quero te dizer que desejo uma coisa que todo mundo tem e só eu não tenho”. O que o Gigante deseja? É uma coisa que todo mundo tem e só o Gigante não tem. É um sapato! Uma calça! Uma cueca! Uma saia! Camisa! Falar! Andar! Ser pequeno! O que o Gigante deseja faz tique taque, tique taque. Relógio! Um despertador! É uma bomba! Bomba-relógio! É um coração! É isso que o Gigante deseja, um coração que faz tique taque, tique taque e pulsa dentro do peito.

– O terceiro personagem é o seu José. Qual é o desejo do seu Zé? Vou dar uma dica, é para as crianças. Um pirulito! Brincar! Uma bola! Boneca! Passear! Não. É de comer. Ah, é um pastel com caldo de cana! Arroz e feijão! Batata frita! É de comer de manhã. Mamão! Mingau de aveia! Café com leite! Ah, é pão! Pão! Sim, pão! Seu Zé deseja fazer muitos pães e sabem por que? Ele é padeiro! É que ele é o marido da Joana, o pai dos filhos que vão nascer e ele está preocupado porque precisa fazer muitos pães.

– Ih, olha lá na outra calçada o quarto personagem! Sumiu... Apareceu... Sumiu de novo! Vocês viram? Quem? Onde? Quando? Aqui, agora, já, ali na esquina. O quarto personagem passou por aqui e ninguém viu. Ninguém viu porque ninguém o conhece, porque se visse e conhecesse eu diria: olá tudo bem? Mas não vi e nem conheço. Eu não vi e nem conheço. Vocês não viram e nem conhecem porque ele é o Desconhecido. O que o Desconhecido deseja? Ser conhecido! Ser rico! Aparecer na TV! Trabalhar na novela! Ir pro Japão! Comer! Beber! Uma bicicleta! O que o Desconhecido deseja é vivo. É um cachorro! Um gato! Cavalo! Passarinho! Uma namorada! Acertou. É uma Conhecida! Uma companheira, uma namorada, porque à noite o Desconhecido anda sozinho olhando pro céu e as estrelas em busca de uma Conhecida. Todos já sabem dos desejos dos personagens.

Os atuentes levam o público num cortejo ao espaço da rua onde estão os quatro personagens escondidos e cantam durante o trajeto a cantiga de roda Vamos, maninha:

Vamos, vamos, ó maninha,
Lá na praia passear,
Vamos, vamos, ó maninha,
Lá na praia passear.
Vamos ver a barca nova
Que do céu caiu ao mar,
Vamos ver a barca nova
Que do céu caiu ao mar. *(bis)*

Andantino

1. Va-mos, vamos, ó ma - ni-nha! Lá na praia pas-se -

- ar. Vamos ver a barca no-va, Vamos ver a bar-ca

(FIM)

no-va Que do céu ca-iu ao mar!

Vamos, maninha. Caxambu/MG.

Os personagens Joana, Gigante, Seu José e Desconhecido são quatro pinturas-painéis-telões com 2,5 metros de altura inspirados nos painéis dos parques de diversões e quermesses para tirar fotografias, com os rostos e braços vazados (no cotovelo) para que os atores-atrizes e os espectadores se coloquem atrás e com seus rostos e braços assumam os gestos e falas dos personagens. O Narrador descobre os panos que escondem os personagens, os apresenta, cada um fala o seu desejo e pede ajuda aos espectadores para realiza-lo.

– Vamos brincar de realizar os desejos dos personagens? Quem quer fazer os filhos da Joana? O coração do Gigante? Os pães do Seu Zé? A conhecida do Desconhecido?

Os atores e atrizes se dividem em grupos com o público e providenciam os materiais. Os filhos da Joana são bonecos/bonecas pequenas feitas com jornais, papéis de seda, fitas e retalhos, o coração do Gigante com fitas de crepom e celofane vermelho colocados numa estrutura de arame em forma de coração, os pães do seu Zé com massa de farinha de trigo e a Conhecida do Desconhecido é uma boneca de pano em tamanho natural, desnuda e desmontada, os braços, as pernas e o vestido de chita são atados com fitas.

Enquanto os espectadores fazem os desejos, o Narrador e os músicos cantam e tocam sambas, chorinhos, maxixes e repertório de músicas alusivas ao trabalho, como Jangada (Am-Dm-E7-G-F-A7), de Dorival Caymmi, e outros temas cantados e instrumentais improvisados durante a confecção dos desejos.

Minha jangada vai sair pro mar,
Vou trabalhar, meu bem-querer.
Se Deus quiser quando eu voltar do mar
Um peixe bom eu vou trazer.
Meus companheiros também vão voltar
E a Deus do céu vamos agradecer.
Adeus, adeus,
Pescador não se esqueça de mim,
Vou rezar pra ter bom tempo, meu nego,
Pra não ter tempo ruim.
Vou fazer sua caminha macia,
Perfumada de alecrim.

– A Joana! Os filhos da Joana! É hora do nascimento dos filhos da Joana! Vão nascer os filhos da Joana! Tá na hora, Joana! Cinco! Dez! Listradinho! Dezoito! Azul! Verde! Vinte e sete! Laranja! Trinta e nove! Quarenta e seis! Rosa! Amarelo! Cinquenta e três! Sessenta! Vermelho e amarelo! Setenta! Roxo! Setenta e um! Setenta e dois! Setenta e três.... Setenta e quatro filhos! Setenta e quatro filhos de todas as cores! Viva a Joana!

Ao som de um verso do samba Tic-tac do meu coração (composição de Synval Silva, Alcyr Pires Vermelho e Walfrido Silva, cantado por Carmen Miranda), os espectadores entregam o coração ao Gigante.

O tic tic tic tac do meu coração
Marca o compasso do meu grande amor
Na alegria bate muito forte
E na tristeza bate fraco porque sente dor.

– Agora posso ficar feliz! Triste! Do jeito que eu quiser! Ah, vou colocar meu coração na barriga! Pronto! Vou colocar meu coração na cabeça! No pé! No joelho! Não é assim que põe o coração, Gigante! Eu nunca tive coração, não sei onde coloca. Como é? É no lado esquerdo do peito, Gigante! Ah, eu quero colocar meu coração de cabeça para baixo! Não, Gigante! É no peito! No lado esquerdo! O Coração é meu e ponho do jeito que eu quero! Agora eu tenho coração!

Os brincantes dão as mãos aos espectadores, cantam e conduzem o público para entregar os pães do seu Zé.

Vamos maninha, vamos,
À praia passear,
Vamos, maninha, vamos,
À praia passear.
Vamos ver a barca nova
Que do céu caiu no mar,
Vamos ver a barca nova
Que do céu caiu no mar. *(bis)*

– Os pães do seu Zé! Seu, Zé, os pães estão fresquinhos e todo mundo ajudou a fazer! Não preciso mais me preocupar em alimentar meus filhos com a Joana!

Ao som da toada de Bumba-meu-boi de Orquestra maranhense, Morena (A-G-A7-D-E7), de Donato, do Boi de Rosário/MA, aparece a Conhecida dançando e brincando com o público.

Morena do cabelo cacheado,
Eu não me canso de cantar pra ti dormir,
Mas trouxe esse boizinho pequenino,
Canário que sempre cantou pra ti. *(bis)*

Meu canário já cantou,
Essa morena nem ouviu,
Mas trouxe um canto cheio de saudade,
De um bumba que ficou longe daqui. *(bis)*

– O Desconhecido agora tem uma Conhecida para conversar e passear! Todos os desejos foram realizados. Pronto, acabou a brincadeira d’*As quatro chaves!* Não acabou! Vamos comemorar com música e dança! Vamos organizar uma orquestra, cantar, dançar, celebrar e festejar com o público a realização dos desejos dos personagens! Quem quer tocar na orquestra? Eu quero tocar trombone! Saxofone! Bateria! Violino! Cuíca! Guitarra! *Os atores e atrizes formam com o público uma orquestra com instrumentos imaginários e todos tocam temas de festa e de circo sob a batuta de um maestro-músico.*

– Roubaram os filhos da Joana! O coração do Gigante sumiu! Quem roubou os pães do seu Zé? Roubaram a Conhecida do Desconhecido! Achei uma carta! É do ladrão! “Roubei os desejos e devem procurar uma outra carta que está embaixo do pé de alguém...” Achei, achei a outra carta! Está escrito assim: “a outra carta está em algum lugar bem alto”.

Alvoroço e confusão. Com uma carta e empurrando uma grande caixa aparece o Detetive Rotunda. Na dinâmica da movimentação cênica dos atores e atrizes na rua, o Narrador faz o Detetive.

– Eu sou o Detetive Rotunda e fui contratado pelo Teatro Ventoforte para resolver o caso. Preciso falar urgente com o diretor do teatro, o senhor “Pilo Plug” (brincadeira que inventei com o nome do diretor Ilo Krugli). O diretor Ilo Krugli viajou! Foi pro Rio de Janeiro apresentar *História do barquinho*. Encontrei uma carta do ladrão e uma caixa com os desejos trancados com quatro cadeados... Lê logo a carta! Diz a carta: “Tranquei os desejos na caixa e escondi as quatro chaves nos quatro cantos do mundo: no fundo da terra, entre o dia e a noite, no fundo do mar e no céu. Assinado: eu, o ladrão.” A primeira chave está no fundo da terra!

Todos cantam Passa, passa, gavião e entram num grande túnel de pano com uma boca/entrada em busca da primeira chave no fundo da terra. O Detetive sai e volta como o Narrador.

Passa, passa, gavião,
Todo mundo passa,
Passa, passa, gavião,
Todo mundo passa,
A lavadeira faz assim,
Assim assado,
Carne seca com ensopado. (bis)

– Achei a primeira chave! Achei! A segunda chave está entre o dia e a noite!

Dois grandes panos, um azul escuro, a noite, outro amarelo/laranja, o dia. O público e os brincantes se dividem entre os dois panos, cantam e dançam a Ciranda do dia e da noite, de Ilo Krugli, em cortejo e procuram a chave.

Lá vem, lá vem a noite
E vem de capa preta,
Traz uma estrela grande,
Três mil e um cometas. (bis)

Lá vem, lá vem o dia
E vem trazendo vento,
Com três luas redondas
Brincando no sereno. (bis)

– Achei! Achei a segunda chave! A terceira chave está no fundo do mar! Tem que saber nadar!

Com três panos grandes em tons verdes e azuis, os brincantes movimentam os panos em ondas do mar e cantam O mar, de Ilo Krugli, e o público mergulha e nada em busca da chave.

O mar também é casado,
O mar também tem mulher.
É casado com a areia,
Dá-lhe beijos quando quer. (bis)

– Olha a terceira chave! Achei! Achei! Para encontrar a quarta chave que está no céu vamos ter que voar!

Objetos que simbolizam o elemento ar, como bandeiras, paraquedas, balõezinhos e papéis coloridos e brilhantes picados são jogados do alto. Todos voam e giram à procura da quarta chave no céu salpicado de papéis picados e cantam Cai, cai, balão.

Cai, cai, balão,
Cai, cai balão,
Aqui na minha mão.
Não vou lá,
Não vou lá,
Não vou lá,
Tenho medo de apanhar. (bis)

– Encontrei a quarta chave! Achei a quarta e última chave!

O Narrador sobe na caixa com as quatro chaves e chama alguém do público para ajudar a abrir os cadeados.

– Já temos as quatro chaves, vamos abrir a caixa com os desejos! Música de abrir caixa! A primeira chave! Abriu! A segunda chave! Abriu! A terceira chave! Abriu! A quarta chave! Ih, não abre! Agora vai! Abre logo! Travou o cadeado! Pronto! Abriu! Os filhos da Joana! O coração do Gigante! Os pães do seu Zé! A Conhecida do Desconhecido!

Alguns espectadores se colocam atrás dos painéis, assumem os personagens e recebem os desejos dos outros espectadores. O Narrador sai e volta com pães quentes numa bandeja.

– Os desejos foram roubados, encontrados e entregues aos personagens! Tem pão quentinho que eu tirei do forno agora! Tem pão para todo mundo, é só saber dividir!

Público e brincantes dividem os pães, depois dão as mãos, formam uma grande roda e cantam e dançam Cirandas.

Cirandeiro, Cirandeiro ó,
A pedra do teu anel,
Brilha mais do que o sol. (bis)

(voz masculina) – Mande fazer uma casa de farinha
Bem maneirinha que o vento possa levar
Oi passa sol, passa chuva, oi passa vento
Só não passa o movimento
Do cirandeiro a rodar.

Oi passa sol, passa chuva, oi passa o vento,
Só não passa o movimento
Do cirandeiro a rodar.

(voz feminina) – Achei bom, bonito
Meu amor brincar
Ciranda maneira
Vem cá, cirandeiro
Vem cá balançar! *(bis)*

Cirandeiro, cirandeiro ó,
A pedra do teu anel
Brilha mais do que o sol. *(bis)*

FREVO E CIRANDA (*Capiba*)

Eu fui à praia do Janga
Pra ver a ciranda
E o seu cirandar, ciranda!
O mar estava tão belo
E um peixe amarelo
Eu vi navegar, navegar!
Não era peixe, não era
Era Iemanjá, rainha!
Dançando a ciranda, ciranda
No meio do mar, ciranda! *(bis)*

Estava na Boa Viagem,
Minha namorada tava morando em Candeia.
Não vá, morena,
Morena lá que no mar tem areia. *(bis)*

Lá no Recife
Um rapaz me perguntou
Se na ciranda que eu vou
Ainda tem muitas morenas,
Eu disse tem,
Louras, morenas, mulatas,
Dessas que a morte mata
E depois chora com pena. *(bis)*

Cirandeiro, cirandeiro ó,
A pedra do teu anel
Brilha mais do que o sol. *(bis)*

A roda continua formada pelo público com as mãos dadas, os brincantes fazem a despedida e saem cantando Sabiá e Adeus, adeus, danças e cantigas de roda de domínio público, até sumirem numa rua longe da vista dos espectadores:

Sabiá lá na gaiola fez um buraquinho,
Voou, voou, voou, voou,
E a menina que gostava tanto do bichinho,
Chorou, chorou, chorou, chorou. (*bis*)

Sabiá fugiu do terreiro,
Foi cantar lá no abacateiro,
A menina pôs-se a chamar:
– Vem cá, sabiá, vem cá!
Sabiá responde de lá:
– Não chore que eu vou voltar,
Não chore que eu vou voltar. (*bis*)

Adeus, adeus, boa viagem,
Eu já vou me embora, boa viagem,
Eu vou com Deus, boa viagem,
E Nossa Senhora, boa viagem.
Adeus, adeus, adeus. (*bis*)

Ao integrar o teatro, a música, a dança e as artes plásticas, ter o caráter estético do jogo e se apresentar como uma brincadeira poético-musical, como um espetáculo popular, *As quatro chaves* exige do ator-Narrador presença criativa, qualidades improvisacionais, ludicidade e prontidões corporal, narrativa e musical (vocal e instrumental). O Narrador é o artista artesão do teatro que tece os fios do jogo-brincadeira dos desejos e trabalha com várias linguagens artísticas propiciadoras de aprendizagem.

É através das vozes poéticas do Narrador e dos atuantes rapsodos em constante e intensa relação dialógica com o público que se dá o campo de troca de saberes e experiências em *As quatro chaves*. Qual é o seu desejo? Quem quer fazer os filhos que a Joana deseja? Quer fazer os pães do seu Zé? Quem quer fazer o coração do Gigante? E a Conhecida do Desconhecido? O chamamento do Narrador para a feitura dos desejos dos personagens é o momento de comunhão entre o teatro, as artes plásticas, a música e a dança, em que o público decifra as metáforas e símbolos, interage e se torna brincante-jogador na brincadeira de fazer os desejos com jornais, papéis de seda, celofanes, fitas, panos, retalhos, barbantes, etc. Como uma atividade artística-pedagógica experimentada na rua, o estado de jogo e brincadeira é provocado pelas vozes poéticas do Narrador e dos atuantes e as músicas e danças orientam a participação ativa, criativa e espontânea do público.

O Narrador é o sujeito da imaginação criadora, o atuante rapsodo que chega na rua e/ou na praça com os brincantes e seus instrumentos e materiais, violões, pandeiros, zabumbas, flautas, papéis de seda, celofanes, jornais, panos, lenços, retalhos, abre uma roda, canta, conta histórias, toca, dança, improvisa e instiga o público a jogar e brincar. O personagem Narrador exige versatilidade do ator tanto na sua atuação como brincante na rua quanto na sua participação nas outras atividades de criação do espetáculo, como a construção dos bonecos, objetos e cenários com os quatro telões-painéis dos personagens, função que executei sob a supervisão de Ilo. Fora dos âmbitos da apresentação e da criação da peça, o Narrador é o artista-educador do Ventoforte atuando em projetos socioculturais nas quebradas do mundaréu, com seu repertório musical e corporal de danças e cantigas de roda e suas variadas linguagens artísticas.

As quatro chaves tem composições de Ilo Krugli e cantigas, danças e brinquedos de domínio público pesquisados pelos artistas, recolhidos dos seus imaginários e memoriais e colocados a serviço do espetáculo, procedimento colaborativo adotado por Ilo Krugli nas criações coletivas do Ventoforte e nas ações culturais de teatro e educação. O aspecto coletivo de criação dos espetáculos do Ventoforte se traduz fielmente no espetáculo. Cada movimento, fala, canto ou dança do Narrador e dos atuantes é direcionado ao encontro do elemento lúdico da representação. A música vocal e instrumental executada ao vivo, a dança popular e a brincadeira de roda são elementos fundamentais usados pelo Ventoforte para estabelecer aproximações, integrar, envolver e jogar com a plateia. Tais elementos são estimuladores do ambiente de jogo/brincadeira experimentados nos processos de criação, nos ensaios e apresentações dos espetáculos e nos modos de aprendizagem dos artistas do Ventoforte.

Para alcançar a atmosfera de envolvimento própria da brincadeira d'*As quatro chaves*, ressalto alguns procedimentos nos ensaios e antes das apresentações na rua, como brincar com passos, evoluções e ritmos de algumas danças populares do repertório musical-corporal composto pelas colaborações de cada um, com Cirandas, Cocos, Sambas, Cacuriá, Carço, Bumba-meu-boi, Maracatus e outros ritmos e danças. Nos ensaios, o jogo/brincadeira começa com música e danças, culminando nas improvisações corporais, musicais, narrativas e coreográficas coletivas com personagens, ações e situações. Nas apresentações, o jogo/brincadeira inicia com a afinação dos instrumentos musicais e o aquecimento das bases corporais e mentais e se estende com a música, a dança e o brinquedo sendo partes constituintes da narrativa.

As experiências e brincadeiras com a música vocal e instrumental e a dança popular nos processos criativos dos espetáculos e na formação dos artistas do Ventoforte são trazidas nesta pesquisa em forma de jogo rapsódico. Para traduzir o ambiente envolvente de jogo e brincadeira de rua, de troca de saberes e experiências do coletivo de artistas do Ventoforte na preparação e nas encenações d'*As quatro chaves*, apresento o *jogo rapsódico com as Cirandas*.

2.2 – *Jogo rapsódico com as Cirandas*

Para que o atuante aprendiz conheça os temas, formas e conceitos e a significação cultural da Ciranda, apresento alguns dados etnográficos acerca da dança, com ênfase na Ciranda de Pernambuco e alguns apontamentos sobre a Ciranda de Parati. Tais dados são transmitidos antes ou depois do jogo aos atuantes aprendizes, com o intuito de estimular a pesquisa e a experimentação de outras danças e brinquedos de roda. As Cirandas cantadas, tocadas e dançadas n'*As quatro chaves* e no jogo rapsódico são inspiradas na tradição das Cirandas pernambucanas.

Os poucos estudos acerca da Ciranda no Brasil a associam à dança infantil de roda (*Ciranda, cirandinha*) presente nos quatro cantos do país, com variações e alterações nos versos aqui e acolá e quase sempre a mesma melodia. A Ciranda tem origem nas rodas de adultos cantadas e dançadas em Portugal, chamadas Ciranda. Para Mário de Andrade, é uma dança popular cantada e “parece mesmo que a Ciranda, só ela, ainda conservou algum prestígio na memória musical do homem adulto do Brasil”.¹⁴⁷

Ao ver uma Ciranda como dança dramática num Cordão de Bichos amazonense em Caiçaras, Solimões, Mário de Andrade a considerou como “cantiga de transladação do rancho pelas ruas, cantavam a dança de roda da ‘Ciranda, cirandinha’ não só com o mesmo texto, mas com a mesma melodia com que a dançam as crianças do Brasil”.¹⁴⁸ A manifestação da Ciranda como dança dramática com o texto e a melodia da dança infantil no meio de um Cordão de Bichos não passa, para Mário de Andrade, “duma adaptação regional do Boi-Bumbá”¹⁴⁹ do Amazonas. A Ciranda apresentada como dança dramática foi vista por Mário de Andrade em outras manifestações, “num coco para adultos no Nordeste, e ainda lhe recolhi a melodia, mas com texto diverso, sobre o ‘Cravo Branco’, numa peça de Cabocolinhos, do Rio Grande do Norte”.¹⁵⁰ Um exemplo de texto deformado da Ciranda é apontado por Mário de Andrade num “recortado mineiro ‘Oh serena, oh serandina’”,¹⁵¹ recolhido por Oneyda Alvarenga.

¹⁴⁷ 1982; v. 1; p. 43.

¹⁴⁸ 1982; v. 1; p. 42.

¹⁴⁹ 1989; p. 142.

¹⁵⁰ 1982; v. 1; p. 43.

¹⁵¹ 1982; v. 1; p. 43.

Sobre a forma de cantar os versos/quadras, Mário de Andrade cita Rodrigues de Carvalho, que diz ser a Ciranda “cantada numa melopeia arrastada e cadenciada, sugestionando volteios entre os pares, homens e mulheres, numa grande roda de mãos dadas”.¹⁵² A Ciranda como um brinquedo de roda cantado e dançado para e por adultos em Pernambuco consta nos escritos de Francisco A. P. da Costa sobre o folclore pernambucano, assim citados por Mário de Andrade: “outros gêneros de danças populares, com música e letra, avultam também entre nós, tais como a *ciranda*, a *rolinha* e as *anquinhas*”.¹⁵³

Nos estudos de Débora G. C. França sobre a Ciranda em Pernambuco, a pesquisadora cita o padre pernambucano Jaime Cavalcanti Diniz, que aponta a existência de “uma prática cultural denominada também de ciranda, mas que não era roda infantil. Era uma ciranda tocada, cantada e bailada por adultos de ambos os sexos, prática cultural que ocorria principalmente na região da Zona da Mata pernambucana”.¹⁵⁴ França debate acerca do desinteresse historiográfico e do pouco valor etnográfico dado à Ciranda de Pernambuco nos estudos da cultura brasileira e coloca o problema com uma pergunta:

“Será que o fato de a ciranda não ter uma indumentária própria, considerada ‘exótica’, não precisar de nenhum tipo de aprendizagem *a priori*, qualquer um pode aprender na hora a dançar e não ser uma prática cultural cercada de ritos e instrumentos considerados ‘pitorescos’, pode ter gerado a falta de interesse em narrar a manifestação?”¹⁵⁵

Lia de Itamaracá, cirandeira pernambucana da Ilha de Itamaracá, nascida Maria Madalena Correia do Nascimento, artista estudada por França, afirma nas suas apresentações e nos materiais de divulgação na imprensa e nas redes sociais que a “Ciranda se dança, se canta e quando a gente dá as mãos uns aos outros, se apoiando e se ajudando, isso também é uma ciranda. Ciranda é um jeito de viver”. A Ciranda vista por Lia como um jeito de ser e viver remete aos mesmos modos de outras práticas culturais populares como o Coco. As aproximações entre o Coco e a Ciranda em Pernambuco são estudadas por vários pesquisadores e França afirma que existem procedimentos compartilhados nessas duas manifestações,

¹⁵² 1982; v. 1; p. 43.

¹⁵³ 1989; p. 142.

¹⁵⁴ FRANÇA, Débora Gwendolyne Callender. *Quem deu a ciranda a Lia? A história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)*. Dissertação (História). Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2011; p. 33.

¹⁵⁵ 2011; p. 36.

“... Na vivência dos grupos participantes... Seja nos temas das músicas presentes nas duas práticas culturais, sendo apenas adaptadas às letras e/ou ritmos, seja nos passos, na coreografia realizada nos cocos e nas cirandas. ... Alguns instrumentos, como o bombo, o ganzá e o tarol (caixa)... Bem como na configuração da dança, os dois são danças de roda e não possuem uma data, período e/ou ciclo festivo específico para a apresentar-se”.¹⁵⁶

Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala estudaram os Cocos na Paraíba e, conforme França, afirmam que “quando nos referimos a estas duas manifestações de música, canto e dança, é preciso lembrar que estamos diante de duas brincadeiras que, em geral, são encontradas juntas, pois no decorrer dos cocos também se dança ciranda”.¹⁵⁷ Segundo França, os pesquisadores constataram acerca das duas danças que “são raros os grupos que só dançam cocos, sem alterná-los com a ciranda, dança muito popular na Paraíba e no Nordeste. Segundo alguns depoimentos, os cocos aparecem só depois da meia noite. Antes, só ciranda”.¹⁵⁸ França evidencia as relações entre as duas manifestações culturais, mas ressalta que seus materiais documentais não comprovam que a Ciranda surgiu do Coco. Jaime Diniz, pesquisador citado por França, aponta “uma curiosidade coreográfica de Ciranda, o samba de ciranda, bailado de mãos dadas (as mãos, apenas) com muitos movimentos do corpo, sobretudo de um lado para o outro”.¹⁵⁹

Luís da Câmara Cascudo identifica a Ciranda como dança de roda, que em Pernambuco é bailada e cantada por adultos e “a dança é ritmada, ao som de instrumentos de percussão (bombo), ganzá e caixas (tarol)”.¹⁶⁰ Câmara Cascudo cita o Samba rural de Parati, chamado no sul fluminense de Ciranda e/ou Chiba e/ou Chiba-Cateretê, aponta também a existência da Ciranda no Mato Grosso do Sul e no interior de São Paulo como “dança paulista de adultos, terminando o baile rural do Fandango, em rodas concêntricas, homens por dentro e mulheres por fora”.¹⁶¹

¹⁵⁶ 2011; pp-38-39.

¹⁵⁷ 2011; p. 39.

¹⁵⁸ 2011; p. 39.

¹⁵⁹ 2011; p. 40.

¹⁶⁰ 2002; p. 141.

¹⁶¹ 2002; p. 141.

Chamada por Câmara Cascudo de Samba rural, a Ciranda de Parati, conforme as pesquisas de Antônio E. Nascimento, Pedro J. B. Neto e Simone F. Bulhões¹⁶², usa viola, rabeca, pandeiro e o tamanco, tradicionalmente de laranjeira (“calçado” nas mãos), com a introdução do violão, cavaco, adufo (pandeiro quadrado sem metais) e do mancado, caixa/caixote de madeira. Os músicos usam os tamancos. De acordo com os pesquisadores da Ciranda paratiense, a dança vem da tradição caiçara dos bailes na roça, é dançada em roda e/ou com casais em fila, traz e se transforma noutras danças, cantadas numa sequência, chiba, cana-verde, caranguejo, marrafa, flor do mar, limão, arara, chapéu, caboco véio e tontinha.

As Cirandas cantadas e dançadas no jogo rapsódico, *Buraco do céu*, *Folia da terra* e *Lá no céu* (de minha autoria) e *Ciranda de proteção* (de Thiago “Mairum” Arruda Ribeiro dos Santos), são composições autorais inspiradas nas Cirandas pernambucanas, com bombo, ganzá e caixa/tarol, roda de mãos dadas, evoluções e cantos “responsoriais”, cantos em solo do cirandeiro e cantos em coro dos brincantes.

Para este jogo rapsódico os atuantes brincantes devem escolher em casa e levar um objeto que possa ser usado para brincar, jogar e fazer teatro. O objeto tanto pode ser da esfera da realidade cotidiana quanto ser relacionado a um momento lúdico da sua vida. O objeto do cotidiano pode ser uma panela, colher, frigideira, um chapéu, telefone, sapato, colar, brinco, anel, caderno, óculos, etc., que o atuante usa diariamente e/ou algumas vezes, que faça parte da sua realidade. O objeto do momento lúdico é ligado ao jogo, à brincadeira e ao divertimento vivenciado por cada um em algum momento da sua vida. A escolha do objeto é uma deliberação pessoal, íntima e intransferível e é importante que realmente seja relacionado à vida pessoal do atuante.

As musicalidades, corporeidades e vocalidades poéticas da Ciranda são experimentadas e colocadas em movimento, em ação, pelo atuante rapsodo-brincante, que é no jogo rapsódico o ser musical e o artista artesão do teatro. Todos dançam descalços e usam roupas leves e soltas, as mulheres com saias rodadas.

¹⁶² NASCIMENTO, Antônio Eugênio, NETO, Pedro José de Bulhões e BULHÕES, Simone Ferreira. *Vamos indo na Ciranda. Mestre Chiquinho de Tarituba: de bailes e histórias*. Rio de Janeiro. Lamparina. 2004.

Preparação

- Roda com a retomada dos pressupostos e procedimentos de todo jogo rapsódico (indicados no primeiro capítulo): a respiração, a música ao vivo, as afinações do corpo e dos instrumentos musicais, o silêncio, a prontidão corporal e a prontidão da sensibilidade; preparação das bases físicas e mentais do atuante rapsodo.
- O diretor é o narrador que toca, canta e dança e suas instruções são narradas/comunicadas na pulsação das Cirandas, suas falas são quase cantos e/ou cantos quase falas.

Instrução: “– É a *Dança do marimbondo* agora! Silêncio do João Gaiola!”

- Silêncio total de dez segundos.
- Exercício lúdico de aquecimento das bases físicas com brincadeira de roda.
 - Roda de aquecimento rítmico-corporal com a “*Dança do marimbondo*”, trecho final da *Dança do Caroço*.¹⁶³
- A dinâmica da dança é dada pelo canto; ação de matar os marimbondos no seu corpo e no corpo do outro com o canto/resposta;
 - A roda começa bem aberta e fecha aos poucos, à medida que a dança, o canto e o pandeiro aceleram, culminando com todos no meio da roda, pulando freneticamente e matando marimbondos em si e nos outros até que o diretor grita: “– É marimbondo, é marimbondo, é marimbondo!” Todos correm e somem do espaço da dança.
 - O canto e o pandeiro do diretor dão o ritmo e a pulsação crescente da dança e dos movimentos de fechamento da roda; primeiro bem devagar, todos respondem devagar, matam os marimbondos no seu corpo “por cima, por baixo, por todo lugar”; depois mais rápido, mais rápido ainda, por último o canto e gestos, aceleradíssimo até que todos matam marimbondos de todos no meio da roda,

¹⁶³ Fonte, Pedro Martins (Pedrão do Maranhão), dança maranhense cantada e dançada com o Ventoforte e em ações culturais nas quebradas do mundaréu; chama Dança do Caroço porque foi dança inventada pelos escravos no Maranhão; depois das festas dos ricos, sobravam os caroços das frutas, os escravos comiam os caroços, dançavam e cantavam; Pedrão do Maranhão me ensinou a origem da dança, dividida em cinco partes/trechos: 1. Balão, 2. Voa, voa, piá, 3. Pau pereira, 4. Embalar nenê, 5. Marimbondo, informações também dadas pelos irmãos-cantores e compositores, mestres das culturas maranhense e brasileira, Tião Carvalho e Ana Maria Carvalho, de Cururupu/MA, companheiros-irmãos de caminhadas, batuques, toadas e canções.

Instrução: jogo do marimbondo! Abram a roda ao máximo! A sala vai ser invadida por marimbondos! Eu canto, vocês respondem no mesmo ritmo que eu canto e toco o pandeiro! Batam nos marimbondos quando cantam a resposta! A dança, a ação é dada pelo canto! Silêncio! Ouçam os marimbondos! Eu canto! (*Canto quase fala*)

(Diretor) – O que é isso, gente?
(Todos) – É marimbondo, sinhá!
(Diretor) – É por cima, é por baixo!
(Todos) – É por todo lugar!

– Começa a brincadeira: o cantador canta um verso, todos respondem, até o desfecho da dança com todos correndo e gritando.

(Diretor) “– É marimbondo, é marimbondo, é marimbondo!”
(*Todos correm do meio da roda matando e fugindo dos marimbondos*)

- Termina o exercício lúdico de ritmo, canto e dança.
- Começa a música *Buraco do céu* (A-G-A7-D), Ciranda instrumental tocada pelo diretor e dois atuantes com bombo, ganzá e caixa/tarol no meio da roda.
- Todos espalham seus objetos no chão dentro da roda; o diretor fala na pulsação da Ciranda instrumental.

Instrução: o jogo é transformar a natureza material e funcional dos objetos! Espalhem os objetos no chão dentro da roda! Pensar e criar ações, narrativas e personagens imaginários a partir dos objetos! Os objetos são de todo mundo! Chapéu não é mais chapéu! Sapato não é sapato, panela não é panela, telefone não é telefone, pipa não é pipa, brinquedo não é brinquedo! Olhem os objetos! Se chapéu não é chapéu, nem sapato é sapato, então, o que são? Quem usa tal objeto? Como anda? Como olha? Como respira? Qual é o seu nome? Onde vive? Que idade tem? O que faz? Para onde vai com o objeto? De onde vem? O que deseja esse alguém? Jogo da imaginação e da invencionice!

– Todos cantam a Ciranda *Buraco do céu*:

O Teatro do Buraco do Céu
Abre a roda, bate palma e gira,
Conta histórias do mundaréu,
Bate o pé, dá umbigada e toca a lira! (*bis*)

Hoje tem coco, xote, maxixe e baião,
Tem cururu, martelo, jongo, tem catira!
Entra na roda pra cantar samba-canção,
Tem viola, batuque pro Curupira! (*bis*)

- A Ciranda com bombo, ganzá e caixa/tarol é o ponto de partida para a improvisação corporal-musical coletiva dos atuentes brincantes, que dançam e cantam em roda de mãos dadas, em volta dos objetos no chão, em comunhão de gestos e movimentos, despreocupados com o passo certo e/ou errado, ora é o pé direito que pulsa com o bombo, ora é o esquerdo, a roda gira ora para a direita, ora para a esquerda, pode ter duas ou mais rodas, uma no meio, outra em volta, cada uma girando para um lado e/ou juntas e/ou alternadas, a roda se desfaz, se transforma em ondas e rios que se movimentam pelo espaço, depois a roda é refeita para outras evoluções improvisadas coletivamente.

Desenvolvimento

- Todos dão as mãos e dançam girando a roda. Enquanto dançam e cantam, observam e imaginam outras ações, situações, personagens, funções e finalidades para os objetos no chão. Quando a música para, todos param, soltam as mãos, ficam imóveis num gesto, alguém sai da roda, pega um objeto, interage com ele como o personagem imaginado, sem usar a palavra, se movimenta pelo espaço. A música volta, todos se movimentam e quando a música para, quem pega o objeto fica fora da roda agindo como um personagem, criando movimentos e gestos, de modo que a roda se desfça aos poucos e todos se movimentem pelo espaço.

Instrução: evidenciar, projetar, mostrar, interagir, narrar e compor imagens com os personagens e objetos! Planos altos, médios e baixos! Gestos e movimentos na pulsação da Ciranda! Quem sou? Para onde vou? De onde venho? O que faço? O que é o objeto? Quantos anos tenho? O que desejo? Sou gente, bicho ou coisa?

- A Ciranda continua, instrumental, a roda se desfaz e todos exploram o espaço com seus personagens e objetos.

Instrução: narrem, “mostrem que mostram”! Descrevivam, transvivam! Incorporar a musicalidade da Ciranda nas ações e narrações!

- Quando a música parar, todos congelam num gesto, fixam uma imagem com seu objeto; alguém se movimenta e narra/mostra algo sobre o personagem e o objeto em todo o espaço da sala; a narração é a história inventada pelo atuante com o personagem e o objeto contada de forma improvisada, no calor da hora, a todos, que ouvem imóveis na roda. A Ciranda recomeça, todos dançam e quando para, alguém se movimenta e narra sua história inventada com o objeto e o personagem. A cada narrativa, os atuentes que tocam interagem musicalmente com os instrumentos.
- Final das narrativas dos personagens com os objetos.

Instrução: construímos, inventamos e criamos personagens a partir dos objetos. Vamos desfazer os personagens aos poucos a cada parada da Ciranda e colocar os objetos na roda.

- Todos voltam à roda, cada um a seu tempo, e dançam a Ciranda com os personagens e objetos. A cada parada da Ciranda, param os gestos do personagem, deixam os objetos na roda, dão as mãos e cantam:

– O Teatro do Buraco do Céu
Abre a roda, bate palma e gira,
Conta histórias do mundaréu,
Bate o pé, dá umbigada e toca a lira! (*bis*)

Hoje tem coco, xote, maxixe e baião,
Tem cururu, martelo, jongo, tem catira!
Entra na roda pra cantar samba-canção,
Tem viola, batuque pro Curupira! (*bis*)

- A Ciranda *Buraco do céu* fecha em três tempos marcados pelo diretor e todos, de mãos dadas, dão três gritos, um em cada tempo: Eh! Eh! Eh!
- Os atuentes ficam na roda de pé diante dos objetos para o próximo lance do jogo rapsódico.

Instrução: o jogo é dar aos objetos os seus sentidos, funções e finalidades reais! O sapato é o sapato, o chapéu é o chapéu!

- Começa a ciranda *Folia da terra* (Em-A7-G). Todos firmam os pés no chão, como raízes, sem as mãos dadas, aos poucos, na vibração da música, os movimentos começam a partir dos pés, depois os joelhos, a cintura, o plexo, os braços, o rosto, a boca, o nariz e os olhos.
- Todos cantam e dançam a Ciranda, agora sem as mãos dadas, descobrindo gestualidades e corporeidades e projetando-as no espaço da roda.

Chegou a hora da folia da terra,
Da água, do fogo e do ar.
No verão, outono, inverno e primavera,
A mata dança e plantando tudo dá. (*bis*)

Caiu, caiu, caiu o jequitibá,
Caiu, tombou, caiu,
Quem mandou foi o piá! (*bis*)

No mato, morena, tem pau-pereira,
Tem umbuzeiro, manga, caqui e cajá,
Tem goiaba, jerimum e macaxeira,
Tem batuque e maracá.
Só não tem a morena rosa,
Faceira e prosa,
E a flor de laranjeira
Que eu já mandei buscar. (*bis*)

Instrução: na pulsação da Ciranda, descobrir e projetar máscaras e expressões do rosto para o centro da roda! Buscar movimentos, expressões e gestos!

- Dançam sem cantar. Na marcação do diretor, a Ciranda para e cada um escolhe um objeto e assim que pegá-lo o atuante logo se torna o personagem imaginado.

Instrução: quem usa o chapéu? Como usa o sapato? O sapato é velho? A panela é de quem? E o brinquedo? Quem? Como? Onde? Quando? Por que?

- A Ciranda continua, instrumental, e a cada parada, todos ficam imóveis e alguém se movimenta, sai da roda, mostra e/ou narra algo do seu personagem e do objeto pelo espaço; a roda é desfeita e os atuentes exploram o espaço com seus personagens.

Instrução: narrar, mostrar! Jogar com a musicalidade e a corporeidade da Ciranda!

- Parada da Ciranda, todos fixam uma imagem dos seus personagens com os objetos, alguém se movimenta e narra sua história inventada com o personagem. Interações dos atuentes músicos nas narrativas.
- Tempo das narrativas; final com os personagens.

Instrução: desfazer os personagens nas paradas da Ciranda, colocar os objetos na roda!

- A roda volta, todos dançam com os personagens. Cada um aos poucos desconstrói o corpo, os movimentos e gestos dos personagens, colocam os objetos na roda.
- A Ciranda fecha diminuindo o volume e se diluindo aos poucos até sumir.

Desfecho

- Todos na roda diante dos objetos.

Instrução: escolher um personagem! Imaginário ou o real? Buscar relações de jogo, semelhanças e diferenças entre os outros personagens! Eu sou fulano de tal e você quem é? Qual seu nome? O que faz? Qual a sua idade? Pra onde vai, de onde vem? O que deseja? O que procura? Onde nasceu? Por que anda e fala assim? Como ficou ferido? Por que é triste ou feliz assim? Por que olha de tal jeito? E as mãos o que levam? E os olhos? E a voz? Por que anda tão rápido ou devagar? Por que chora ou ri?

- Atenção às respostas e perguntas e à criação de uma identidade própria do personagem, com características físicas e psicológicas específicas de cada um.
- Exercícios de dramaturgia; criação de rapsódias e pequenas histórias reais ou imaginárias.

Instrução: quais personagens podem ser partes de uma possível rapsódia? Alguém morre, nasce e/ou revive? Quem? Onde? Quando? Como? Por que?

- A partir da detecção das semelhanças e diferenças entre os personagens, formar grupos, elaborar um roteiro com uma pequena rapsódia, uma história real ou imaginária para ser apresentada no final do jogo; os grupos se juntam e constroem as pequenas histórias; atenção ao trabalho coletivo de criação do roteiro; atenção à existência do conflito, elemento essencial para o teatro, o começo, o meio e o fim da história, a clareza nos gestos e nas palavras, o modo de representação, o uso de música e instrumentos para a encenação; explorar todas as possibilidades e capacidades dos atuantes rapsodos.

Instrução: o que o grupo quer dizer? De que modo e com que elementos quer dizer? Qual o mote da história, da rapsódia? Quais as ações essenciais? O que se diz? E o começo, o desenvolvimento e o desfecho? As relações estão claras? É real ou imaginária? E a música e a dança?

- Apresentações das histórias e rapsódias pelos grupos.
- Observações gerais e específicas sobre os personagens, a interpretação, a história, a encenação, os objetos, a música e a dança: clareza nas falas e ações, atitude e postura corporal.
- Roda final com avaliação, individual e coletiva, dos processos e resultados do jogo rapsódico; as estratégias usadas pelo diretor para desbloquear os corpos e mentes e alcançar a expressão artística necessária ao atuante rapsodo; o uso da música, da dança, da cantoria e dos objetos no processo.
- Roda de encerramento do jogo rapsódico com a *Ciranda de proteção* (Gm-Cm-D7-G7) e *Lá no céu* (D-A7-G), com gestos e movimentos livres e sem as mãos dadas.

Eu vou pegar a estrela mais bonitinha,
Bem lá de cima, o teto eterno que é o céu
E vou pregar num colar cheio de conchas
E te guiar nesta vida dura do mundaréu. (*bis*)

Eu já pedi a força das cachoeiras,
Eu já pedi força das matas e do mar,
Agora eu peço que a força da lua cheia
Para que seu caminho possa iluminar. (*bis*)

Ciranda de proteção,
Toca sempre dentro de ti
Com o corpo fechado, vou com passo livre
E aberto sempre o coração. *(bis)*

Lá no céu

Oi lá no céu tem cravo!
Oi lá no céu tem rosa!
Oi lá no céu tem canto!
Oi lá no céu tem prosa! *(bis)*

Lá vai a lua sorrindo,
Lá vai a lua formosa!
Com três estrelas do lado.
A do meio diz pra todo o mundo
Que a lua é minha namorada. *(bis)*

Vem lua, lua, vem lua encantada,
Chega pertinho, lua morena amada,
Farei com o seu coração
Uma canção, anéis e brincos de prata. *(bis)*

Céu sem fim, noite calma,
Sou amor, virei constelação!
Noite sem fim no céu da alma,
Valei-me Estrela Dalva! *(bis)*

- Depois do último verso da Ciranda cantada e dançada, *Lá no céu*, na frase “Valei-me, Estrela Dalva!”, o diretor dá três apitos e os atuantes rapsodos dão as mãos e terminam a comunhão do jogo rapsódico com as Cirandas com três gritos e as mãos dadas levantadas para o alto: – Eh! Eh! Eh!

2.3– As linguagens artísticas no Ventoforte e as vias e desvios do teatro para a infância e a juventude.

No contexto do teatro para a infância e a juventude no Brasil, os espetáculos do Teatro Ventoforte são substancial e poeticamente integrados à educação, possibilitam a fruição artística de linguagens, experiências e saberes, provocam a reflexão e despertam o espírito crítico e a imaginação do público através do jogo. Num diálogo com Ilo Krugli acerca dos procedimentos criativos e formativos do Ventoforte, consideramos que *As quatro chaves* se utiliza de variadas linguagens artísticas e materiais que propiciam ao público e aos atores e atrizes processos e experiências de aprendizagem e desenvolvimento do ser e do artista. O teatro é uma expressão artística “celebratória”, favorecedora da comunhão de experiências e saberes e, por isso, propiciadora de aprendizagem e conhecimento.

Nos nove espetáculos¹⁶⁴ do Ventoforte que participei como ator, cenógrafo e na criação de bonecos, máscaras e objetos, Ilo trabalhou com processos criativos coletivos, com ênfase na descoberta das qualidades musicais, corporais, narrativas e plásticas/visuais do elenco, na improvisação, na presença, na ludicidade e na prontidão dos artistas nas etapas de experimentação/preparação, criação/construção e apresentação/manutenção dos espetáculos do repertório. Na efervescência do teatro de grupo no Brasil nas décadas de 70, 80 e 90 do século passado, o artista do Ventoforte estuda e experimenta variadas linguagens artísticas, canta, conta, toca instrumentos musicais, dança, cria cenários, bonecos, máscaras, sombras e objetos, vem dos quatro cantos do Brasil com suas experiências, seus “jeitos de corpo”, musicalidades, plasticidades e imaginários.

¹⁶⁴ De 1981 a 1997 trabalhei em funções múltiplas como ator e na criação dos cenários, bonecos, máscaras e objetos de quatro peças: *As quatro chaves* (1983 a 1997), como os personagens Narrador e Detetive Rotunda, *Labirinto de Januário* (1985 a 1987), como Januário e cenários, bonecos e objetos com Edilson Castanheira; *Choro Lorca* (1986), como Moço do chapéu e cenários e bonecos com José Gallas, e *História de lenços e ventos* (1987), vários personagens e cenários, bonecos e máscaras com Edilson Castanheira. Nas peças que trabalhei somente como ator, fiz Caliban em *A tempestade* (1990), de Shakespeare, adaptação de Ilo, rios, flores, peixes e outros bichos e coisas em *História do barquinho* (1988), e *Brinquedo da noite* (1983), espetáculo-depoimento, teatro-documento, criação coletiva a partir do memorial corporal, narrativo e musical do elenco. Em *Caminhadas* (1984), fiz os cenários com Pedro Martins e em *Sete corações* (1987), os cenários, bonecos marotes e bonecos-brinquedo com José Gallas. As participações como ator e na criação de cenários, bonecos e máscaras constam no estudo de Sílvia Fernandes sobre os grupos de teatro dos anos 70, nas análises e fichas técnicas dos espetáculos do Teatro Ventoforte., FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas/SP. Editora da Unicamp. 2000; pp. 246-248; Luiz Carlos Laranjeiras é o nome artístico que uso como autor/dramaturgo, ator, diretor, compositor, diretor musical, cenógrafo e “bonequeiro”.

A prática das linguagens artísticas se dava nos meus processos criativos nas funções múltiplas como ator, cenógrafo e criador dos bonecos e máscaras dos espetáculos, nas ações culturais em projetos com meninos e meninas de rua, nos mutirões da zona leste de São Paulo na gestão Luiza Erundina (1989-1993), nas aulas de bonecos, máscaras, objetos e formas animadas ministradas no Curso de Formação de Atores e nas atividades de artes integradas à educação com professores. Com os meninos e meninas de rua nos bairros do Brás e do Glicério, em São Paulo, minha atuação artística-pedagógica com Fátima Campidelli, Rosa Comporte e Paulo da Rosa serviu de base prática e apoio instrumental para a pesquisa de Márcia Pompeo Nogueira, *Teatro com meninos e meninas de rua: nos caminhos do grupo Ventoforte*.¹⁶⁵ O núcleo da ação cultural do ator-educador do Ventoforte nas ruas do Brás e do Glicério era fazer a integração no teatro das artes plásticas/visuais, da música e da dança e apresentar o teatro como linguagem artística propiciadora de autonomia e conhecimento.

As participações na construção de bonecos, objetos, máscaras e cenários dos espetáculos foram canais de criação artística coletiva/colaborativa abertos por Ilo Krugli nos processos de direção, formação e preparação dos artistas, que percebeu minha experiência com as artes visuais adquirida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e na Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro. Na integração das experiências artísticas, musicalidades, corporeidades e teatralidades brasileiras concentradas no Ventoforte, os artistas chegam dos quatro cantos do país com suas aptidões e referências culturais, potencializadas e evidenciadas por Ilo durante o processo formativo dos artistas, na preparação, criação e apresentação dos espetáculos infantis, infanto-juvenis e adultos e nas ações culturais com crianças, adultos e professores em projetos de teatro e educação.

Com variadas linguagens e materiais, as peças do Ventoforte fogem do lugar comum do teatro para crianças e jovens visto como um apêndice do aprendizado escolar, voltado à realização de espetáculos com moralismos e finalidades “pedagogizantes”, como indica Ingrid Koudela, que aponta em suas reflexões as transformações ocorridas e o florescimento da historiografia do teatro e da educação como fenômenos recentes, com muitas vertentes espalhadas pelo Brasil.¹⁶⁶

¹⁶⁵ NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Teatro com meninos e meninas de rua: nos caminhos do grupo Ventoforte*. São Paulo. Perspectiva. 2008; originalmente dissertação de mestrado orientada por Ingrid Koudela na ECA USP.

¹⁶⁶ KOUDELA, Ingrid. *Teatro na educação*. In FARIA, João Roberto (dir.) *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo. Perspectiva. Edições SESC SP. 2013; pp. 446-458. Texto em que a autora analisa, fornece dados historiográficos e aponta perspectivas dessa área.

Ao acompanhar a produção do teatro infantil paulista na década de 70 do século passado, por um lado, Koudela constata o *boom* do teatro infantil pela quantidade de peças nas programações dos principais teatros em São Paulo, por outro lado, externa sua preocupação com a ausência, na maioria dos espetáculos, de elementos estéticos teatrais estimulantes para a fruição artística das crianças. Koudela considera a produção e a apreciação artística como fundamentais para os processos educativos da criança em suas experiências estéticas com o teatro e a arte em geral. A educadora e analista da temática do teatro na educação no Brasil ressalta que “... A apreciação artística constitui um objetivo educacional que deveria ser desenvolvido paralelamente à produção pela criança. Implica na educação da visão que adquirimos ao contemplar, ouvir ou ler obras artísticas”.¹⁶⁷

A reflexão de Koudela aponta as possibilidades educacionais da produção e da apreciação da arte e do teatro e acompanha o pensamento da filósofa americana, discípula de Ernst Cassirer, Susanne Langer (1895-1985), que discute na esfera da filosofia da arte a importância do símbolo, do pensamento simbólico. Segundo Koudela, Langer “considera a educação artística o próprio cerne da educação pessoal”.¹⁶⁸ A atenção de Koudela à contemplação, à fruição artística e à educação do olhar artístico está conectada com a ideia da arte como elemento de transformação das realidades objetiva e subjetiva, conforme a proposição de Langer citada pela autora brasileira:

“O desenvolvimento do olho artístico, que assimila visões ordinárias (sons, movimentos ou eventos) à visão interior, confere expressividade e importância emocional ao mundo. Sempre que a Arte colha um motivo da realidade – um ramo florido, uma nesga da paisagem, um acontecimento histórico ou uma lembrança pessoal, qualquer modelo ou tema da realidade – ela o transforma numa peça de imaginação e impregna de vitalidade artística a sua imagem. O resultado é impregnar-se a realidade comum com a expressividade da forma criada. Isto é a objetivação da Natureza, que torna a própria realidade um símbolo da vida e do sentimento. As artes objetivam a realidade subjetiva e subjetivam a experiência externa da Natureza. A educação artística é a educação do sentimento e uma sociedade que a negligencia se entrega à emoção amorfa. Má arte é corrupção do sentimento”.¹⁶⁹

¹⁶⁷ 1998; p. 92.

¹⁶⁸ 1998; p. 92.

¹⁶⁹ 1998; p. 92.

Langer propõe uma perspectiva cognitiva da arte e da criatividade. Numa abordagem filosófica da pedagogia do teatro, podemos inferir, a partir da proposta de Langer, que se o olho artístico confere expressão e emoção ao mundo e à realidade, o teatro é uma expressão poética que educa os sentimentos através do jogo simbólico operado no campo da imaginação, nos espaços e tempos do passado e/ou do futuro, com histórias reais e/ou imaginárias, para a contemplação, a apreensão estética e a fruição artística do espectador no instante presente, no aqui agora já da apresentação.

Ao constatar a inexistência da expressividade e do jogo na maioria das peças que acompanhou, Koudela rechaça a ideia de que os espetáculos infantis tenham mensagens para “ensinar” algo sobre um tema do momento ou transmitam preceitos éticos em textos com tons didáticos e autoritários, “com explicações que quebram a fluência da ação dramática e se impõem como verborragia desprovida de significado para o desenvolvimento da trama.”¹⁷⁰ Com sua crítica à verborragia e ao tatibitate do teatro para crianças feito por adultos, a autora quer reestabelecer a ênfase na imaginação, no conteúdo e/ou na integração entre forma e conteúdo, realizada por poucos grupos e artistas norteados pelo que ela chama de “educação renovada”, que utilizam e não desdenham a relação de jogo estimuladora da iniciativa e da espontaneidade da criança.

Koudela aponta alguns grupos, autores e diretores em São Paulo empenhados com a criação e a apreensão estética dos seus espetáculos pelas crianças e cita Ilo Krugli e o trabalho do Ventoforte no Rio de Janeiro, com *História de lenços e ventos* (1974) como “um paradigma de criação”¹⁷¹, como artistas cujos espetáculos utilizam materiais simples com criatividade, “autenticidade e espontaneidade”.

Despreocupados com as embalagens do produto, com os aspectos formais sem significações das peças autoritárias, moralistas e “pedagogizantes”, os espetáculos analisados pela autora que priorizam a aproximação com a plateia, o jogo simbólico, a imaginação e a transfiguração dos objetos em personagens, sem ilusões, têm algumas características comuns de realização, como indica Koudela:

¹⁷⁰ 1998; p. 93.

¹⁷¹ 1998; p. 97.

“Utilização de sucata e materiais simples, a função de transformação do material, quebra de linearidade na narrativa (estória), ator assume vários papéis, transformação do espaço, atuação baseada na relação de jogo, quebra da quarta parede, processo de criação coletiva e produção de grupos cooperativados”.¹⁷²

Tais características são apresentadas em todos os espetáculos infantis, infanto-juvenis e adultos, teatro de rua e teatro de bonecos do Ventoforte que participei. Isso demonstra como a presença de tais procedimento tanto em espetáculos para crianças quanto para adultos dificulta as tentativas de classificação etária ou de demarcação de linguagem para os espetáculos do Ventoforte. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, ao analisar o trabalho de Ilo Krugli no contexto da produção do teatro para a infância e a juventude no Brasil, afirma:

“Os espetáculos do grupo Ventoforte se voltam para todas as idades; se a criança é vista como a raiz arcaica do homem, se o universo do imaginário infantil é especialmente valorizado, o que se busca é, antes de mais nada, compartilhar uma experiência estética com pessoas diversificadas. Enfatiza-se reiteradamente que, em função da idade e do percurso de cada membro da plateia, vão variar também as leituras da cena”.¹⁷³

No caso específico de *As quatro chaves*, a experiência estética do público com a peça se dá através do jogo poético-musical em que adultos e crianças são sujeitos e agentes do jogo brincado na rua, praça e/ou em espaços abertos. A atuação baseada na relação de jogo apontada por Koudela é fator fundamental para que se ressalte o elemento lúdico e se valorize o imaginário, a iniciativa e a inventividade da criança ao compartilhar a experiência estética, como analisa Pupo, apreciar artisticamente e participar ativamente da peça.

Os pontos de partida para a relação de jogo dos artistas do Ventoforte com o público de *As quatro chaves* e de outras peças do repertório do grupo são perguntas: vamos brincar de quê? Vamos brincar de procurar o personagem? Quer fazer um coração? Quer fazer filhos e pães? Quer ser o personagem? Sobre o processo de criação coletiva indicado por Koudela, ao refletir sobre os modos de criação do Ventoforte, Pupo observa:

“Ilo sempre atuou de modo a colocar em relevo o processo coletivo de criação de espetáculos, no qual se dissolve a atribuição fixa das funções dos diferentes responsáveis, resultando daí encenações nas quais o aspecto lúdico vem a ser o vetor mais marcante da cena”.¹⁷⁴

¹⁷² 1998; p. 97.

¹⁷³ PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *O teatro para a infância e a juventude*. In FARIA, João Roberto (dir.); GUINSBURG, J. (projeto). *História do teatro brasileiro*, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo. Perspectiva. Edições SESC SP. 2013; p. 429.

¹⁷⁴ 2013; p. 429.

No Ventoforte, o ator/atriz canta, toca, dança, joga, anima objetos, formas e materiais e sua atuação é pautada pela ludicidade necessária para a corporificação e presentificação dos personagens reais e imaginários feitos com papeis, lenços, panos, retalhos e jornais. Ressalto alguns procedimentos tanto nas fases de preparação e criação quanto nas apresentações dos espetáculos do Ventoforte que estão em concordância com as características apontadas por Koudela: processo de criação coletiva a partir de jogos, exercícios de improvisação e de sensibilização corporal, mental e musical. As brincadeiras e histórias com jornais, papéis, caixas de papelão, guarda-chuvas, lenços, arames, barbantes, retalhos, panos e materiais diversos. A ressignificação e a transfiguração dos materiais (filhos/crianças com jornais, corações de celofane, cavalos de pau com caixas de sapato e cabos de vassoura, personagens lenços, metais, papéis de seda, ventos, rios, noites, mares e túneis com panos, barcos, flores, aranhas, peixes e árvores com as mãos, etc.). O corte na história ou a quebra do fio contínuo da tessitura da narrativa. A assunção de vários personagens pelos atuantes. A recriação e transformação do espaço, com deslocamento do público, como é o caso de *As quatro chaves*. A ruptura com a parede imaginária da “caixa de ilusão”, a quarta parede que separa o palco da plateia, e a presença orgânica do atuante no jogo.

Acrescento às características indicadas por Koudela, o uso da música vocal e instrumental e das danças populares e cantigas de roda. Os espetáculos do Ventoforte são expressões poético-musicais, jogos simbólico-cognitivos desenrolados no campo da imaginação.

Como criador dos cenários, bonecos, máscaras e objetos de seis espetáculos do grupo, *As quatro chaves*, *Labirinto de Januário*, *Choro Lorca*, *História de lenços e ventos*, *Sete corações* e *Caminhadas*, apresento como características das peças do Ventoforte as quebras de procedimentos convencionais relacionados à animação e manipulação de bonecos e objetos. Não se consegue definir com precisão se algumas peças são de atores que animam bonecos e objetos como acessórios em dados momentos da narrativa ou se são consideradas como teatro de bonecos. Tal indefinição é colocada por Clóvis Garcia em crítica para o espetáculo *As quatro chaves*, em que cita a encenação de *Estou fazendo uma flor*, espetáculo do repertório do grupo, no Festival de Teatro de Bonecos de São Luís do Maranhão:

“Aliás, tudo que Ilo Krugli faz escapa às classificações. Ainda agora, no Festival de Teatro de Bonecos de São Luís do Maranhão, sua encenação de *Estou fazendo uma flor* (em cartaz em São Paulo) suscitou polêmica, muitos dos participantes considerando tratar-se de espetáculo de atores, em que os bonecos são acessórios. Entretanto, quando Mr. Corey, do Centro Americano da ASSITEJ, esteve em março, em São Paulo, para a escolha do participante brasileiro ao Festival de Luisiana de 1984, na categoria de teatro infanto-juvenil de atores, considerou o mesmo espetáculo muito criativo, como teatro de bonecos, e, portanto, fora dos seus objetivos. Assim, Ilo Krugli fica no limbo, como parece ser o destino de todos os inovadores, criadores, que fazem sua arte sem se preocupar com classificações”.¹⁷⁵

Os bonecos e objetos ora são montados, criados e/ou animados na frente e/ou com o público, ora os bonecos/personagens são os próprios atores/atrizes, ora os bonecos e atores/atrizes transitam atrás da empanada, ora entre panos, de modo que a convenção da ilusão própria do teatro de bonecos tradicional atrás da empanada é quebrada pelo jogo entre o ator/atriz, o boneco/objeto e o público. O modo interativo, lúdico e poético entre atuantes e bonecos e objetos nos espetáculos do Ventoforte valorizam o imaginário e a reflexão da criança através do jogo, das imagens e das ações, mais que do texto falado.

Se Clóvis Garcia aponta a dificuldade de classificação dos espetáculos do Ventoforte como um indício do caráter criativo inovador de Ilo Krugli, despreocupado com classificações, Koudela constata a qualidade artística de alguns espetáculos de teatro infantil da década de 70 do século passado em São Paulo, mas aponta na maioria das peças o caráter moralista, maniqueísta e autoritário, sem provocação à imaginação e ao jogo para que a criança decifre metáforas, símbolos, faça analogias ou busque sentidos e significações.

O problema da incidência “pedagogizante”, autoritária e moralista do teatro para crianças indicado por Koudela, que não é provocadora nem possibilita que a criança entre no jogo, também é visto pelo pedagogo teatral Flávio Desgranges, que retruca o chavão “teatro é cultura”, pois vê nele a ideia de utilizar didaticamente o teatro para transmitir conhecimentos específicos, ensinar ou “passar conteúdos”. Em seus estudos sobre o espectador e a experiência teatral como prática educativa, Desgranges considera o fenômeno teatral como provocativo e dialógico e na tentativa de esclarecer a relação entre a arte e a educação, o autor quer “compreender a arte como sendo educadora enquanto arte e não necessariamente como arte educadora”.¹⁷⁶ Na experiência com a arte, o espectador, chamado de contemplador, deve ter o papel de criador e isso se dá porque, segundo Desgranges:

¹⁷⁵ Crítica publicada no caderno *Divirta-se* do Jornal da Tarde, São Paulo, em março de 1984

¹⁷⁶ DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia o teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo. Hucitec. Edições Mandacaru. 2006; p. 26.

“O acontecimento artístico se completa quando o contemplador elabora a sua compreensão da obra. A totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador. Na relação dos três elementos – autor, contemplador e obra – reside o evento estético. O fato artístico não está contido completamente no objeto, nem no psiquismo do criador, nem do receptor, mas na relação destes três elementos”.¹⁷⁷

A partir do que fala Desgranges acerca da necessária aliança consubstancial entre o autor, o espectador e a obra, trazendo a reflexão para o espetáculo *As quatro chaves*, o público é provocado, apreende, interpreta os valores da poesia e da metáfora, constrói a sua compreensão do sentido e da força das simbologias, do humor e do sentimento, como criador do jogo.

Na integração dos três elementos, autor, espectador e obra, o público em *As quatro chaves* é contemplador, considerando o contemplador como o observador atento e absorção visual e espiritualmente à obra, e é o sujeito atuante brincante que passa da contemplação e entra de corpo, mãos, coração e mente no mundo da obra, na criação efetiva dos desejos dos personagens, interagindo na ação coletiva e transformando a história e o jogo. Eis o que ocorre quando se dá a verdadeira experiência estética com uma proposta de teatro que valoriza a imaginação, a energia criadora e a iniciativa da criança. Conforme o pensamento de Desgranges,

“... Aí podemos ressaltar um primeiro aspecto pedagógico presente na experiência com a arte: a atitude proposta ao contemplador. Ou seja, o fato artístico solicita que o indivíduo formule interpretações próprias acerca das provocações estéticas feitas pelo autor, elaborando um ato que é também autoral. Assim o contemplador, para desempenhar o papel que lhe cabe no evento, precisa colocar-se enquanto sujeito, que age, pois a contemplação é algo ativo, e que cria, pois a sua atuação é necessariamente artística”.¹⁷⁸

Para que o público seja criador, uma atitude é proposta pela obra, atitude que envolve interpretar as provocações e estar ativo, nas mesmas condições de jogo do atuante. Qual é a atitude proposta ao espectador de *As quatro chaves*? O Narrador, ao perguntar aos espectadores, propõe uma atitude: qual é o seu desejo? Quem aqui tem desejos? Vamos brincar de desejos? Qual o desejo do outro? Vamos brincar de realizar desejos e fazer filhos, pães, corações e conhecidas? O jogo é conduzido pelo Narrador e os atuantes como um brinquedo de rua, um folguedo popular com música, poesia e dança e o espectador se abre publicamente, fala dos seus desejos, realiza os desejos dos outros, os personagens, e constrói sua participação como autor da peça.

¹⁷⁷ 2006; p. 28.

¹⁷⁸ 2006; p. 29.

Das reflexões de Desgranges sobre a atitude e a formulação de interpretações pelos espectadores, surge uma inquietação: como propor ao público infantil e infanto-juvenil uma tomada de atitude, “um primeiro aspecto pedagógico” na experiência estética com o teatro sem cair na armadilha da verborragia moralista, autoritária e “pedagogizante”?

Mesmo não falando diretamente do teatro infantil realizado por adultos, mas do teatro infantil feito por crianças, Walter Benjamin, em artigos sobre os jogos, cartilhas, brinquedos e livros infantis, num projeto de educação proletária pensado como contraponto aos cânones da educação burguesa, vê a educação da primeira infância calcada no “contexto, no sistema” e não através da palavra dita, das frases retóricas, que escapam à compreensão das crianças, são alheias e distantes do seu imaginário e do seu mundo inventivo, não pedem ou não propõem a tomada de atitude interpretativa indicada por Desgranges. No programa de teatro infantil proletário de Benjamin, tanto nas oficinas de criação quanto nas apresentações as crianças tomam conhecimento de si e do mundo. Deste modo, “apenas o verdadeiro pode atuar de maneira produtiva”¹⁷⁹, as frases complexas distanciam a criança do que é verdadeiro e necessário para a tomada de atitude.

Benjamin refuta o interesse pelo método, porque é “a ideologia do continuar a enrolar e da preguiça”.¹⁸⁰ Mais importante que a ideia para a qual se educa é o contexto, “o terreno objetivo *no* qual se educa”.¹⁸¹ A educação ocorre durante toda a vida, mas Benjamin ressalta que a proposta de educação infantil proletária considera os limites, o contexto onde ocorre a educação. O teatro da educação burguesa não se preocupa com o contexto nem com os conteúdos para o aprendizado verdadeiro das crianças, já que é orientado pelo lucro, como meros “instrumentos de sensação”,¹⁸² que podem ser relacionados aos efeitos ilusórios, à verborragia sem nexos e aos aspectos “pedagogizantes” analisados por Koudela e por Desgranges quando fala da atitude interpretativa proposta pela obra ao contemplador, de modo que as crianças ou se distanciam ou participam de fato da verdadeira experiência artística como autores e criadores.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. Programa de um teatro infantil proletário*. São Paulo. Duas Cidades. Ed. 34. 2002; p. 112.

¹⁸⁰ 2002; p. 113.

¹⁸¹ 2002; p. 113.

¹⁸² 2002; p. 113.

O teatro é proscrito na educação burguesa pelo seu poder de despertar aptidões, abrir visões de mundo e consciências e, para Benjamin, o teatro infantil proletário é “o fogo no qual realidade e jogo se fundem para as crianças”,¹⁸³ sua finalidade não são as encenações, que “acontecem de passagem, por descuido, se poderia dizer, quase como uma travessura das crianças”¹⁸⁴, como um jogo no tempo, no ritmo e no espaço do improvisado. Benjamin não vê a figura do diretor como uma “personalidade moral” a qual devem obediência. O mais importante, “o que conta é única e exclusivamente a influência imediata do diretor sobre as crianças através de conteúdos, tarefas, eventos”.¹⁸⁵ As próprias crianças cuidam da organização coletiva das tarefas e executam à sua maneira as repreensões morais e/ou comportamentais.

Ao tratar da experiência criativa e da espontaneidade, Viola Spolin também coloca a organização natural do grupo, em cumprimento às regras do jogo, nos momentos de cisão ou conflito, quando “a ingenuidade e a inventividade aparecem para solucionar quaisquer crises que o jogo apresente, pois está subentendido que durante o jogo o jogador é livre para alcançar seu objetivo da maneira que escolher”.¹⁸⁶

O sentido de autonomia se dá dentro das regras do jogo, consideradas por Benjamin como centrais quando conhecidas e interpretadas pelas próprias crianças. Com a ausência da influência moral do diretor, abrem-se perspectivas criativas, “libera imensas forças para o verdadeiro gênio da educação: a observação. Apenas esta é o coração do amor não sentimental”.¹⁸⁷ O pensador considera que a educação começa com a observação, porque “toda ação e gesto infantil transformam-se em sinal”.¹⁸⁸ Os sinais inventados pelas crianças pela observação não são relacionados aos “sinais do inconsciente”, das repressões interiores, reguladores de conduta, de censura e sim a “um mundo no qual a criança vive e dá ordens”.¹⁸⁹ O diretor traz tais sinais para a execução dos conteúdos, sob outra forma de expressão, a improvisação, tida como central no teatro infantil, pois para Benjamin:

¹⁸³ 2002; p. 114.

¹⁸⁴ 2002; p. 114.

¹⁸⁵ 2002; p. 114.

¹⁸⁶ SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo. Perspectiva. 2010; p. 4.

¹⁸⁷ 2002; p. 115.

¹⁸⁸ 2002; p. 115.

¹⁸⁹ 2002; p. 115.

“A improvisação predomina; ela é a constituição da qual emergem os sinais, os gestos sinalizadores. E encenação ou teatro deve, justamente por isso, ser a síntese de maneira inesperada e única, e o gesto infantil tem nela, portanto, o seu autêntico espaço. Aquilo que se extrai à força das crianças, como “desempenho” acabado, jamais pode medir-se em autenticidade com a improvisação”.¹⁹⁰

A maneira inesperada, autêntica e única dos gestos sinalizadores é improvisada pelas crianças no calor da hora, num espaço e tempo próprios, porque para Benjamin, “todo desempenho infantil orienta-se não pela *eternidade* dos produtos, mas pelo *instante* do gesto. Enquanto arte efêmera, o teatro é arte infantil”.¹⁹¹ É durante o processo das oficinas, nos procedimentos de criação conduzidos pelas crianças, com o diretor num papel secundário, que são produzidos para a encenação o que “nenhuma sabedoria pedagógica pode prever como as crianças, através de milhares de variações surpreendentes, sintetizam em uma totalidade teatral os gestos e habilidades treinados”.¹⁹² A criança brinca com o que aprendeu nas oficinas e cria variações na encenação. Benjamin considera que na pedagogia do teatro infantil proletário à criança é garantida a plena vivência e “a realização da sua infância”.¹⁹³ A encenação é o momento em que os educadores são educados pelas crianças, “a grande pausa criativa no trabalho educacional”¹⁹⁴, momento libertário e selvagem da criatividade, não previsível, em que o tempo sublima da “sua infância realiza-se no jogo”¹⁹⁵.

Como apontam também Koudela e Desgranges, Benjamin ressalta que o jogo é o espaço lúdico de plena realização da infância, necessário aos processos pedagógicos da criança, seja na prática educativa da produção do teatro infantil na escola, em que o contexto no qual se ensina é fundamental, ou na apreciação artística das peças infantis feitas por adultos. Benjamin critica o teatro infantil feito por adultos, pois não há nele os aspectos artísticos e pedagógicos apontados como verdadeiros e produtivos para os processos educacionais infantis, contidos nos espetáculos feitos pelas crianças: a fusão entre a realidade e o jogo, a presença do sentido de jogo coletivo, a observação, a improvisação, os gestos sinalizadores, a imaginação e a inventividade.

¹⁹⁰ 2002; p. 116.

¹⁹¹ 2002; p. 117.

¹⁹² 2002; p. 117.

¹⁹³ 2002; p. 118.

¹⁹⁴ 2002; p. 118.

¹⁹⁵ 2002; p. 118.

Os elementos artísticos e pedagógicos ressaltados por Benjamin no teatro feito pelas crianças estão presentes em *As quatro chaves*, em que a brincadeira coletiva em torno da realização dos desejos, a improvisação, a observação e a imaginação do Narrador e dos atuentes e as danças, os cantos e as músicas estabelecem a relação lúdica com o público. A dança, o canto e a música em roda, dançar, cantar e tocar em roda, como nas Cirandas cantadas e dançadas com os espectadores, já são motivos para a brincadeira e o jogo, em que todos cantam, dançam, giram e improvisam na roda, em comunhão de gestos sinalizadores.

Clóvis Garcia, na mesma crítica mencionada antes, vê *As quatro chaves* como “teatro para todas as idades”, salienta a dificuldade de classificação etária e ressalta a presença da música e do canto como bases estimulantes para o jogo entre os atuentes-jogadores-brincantes e a plateia:

“O espetáculo que a Casa do Ventoforte está apresentando é de difícil classificação. Não é propriamente uma peça teatral encenada de acordo com as normas convencionais de teatro. Também não é um jogo dramático, no sentido próprio, mais adequado ao trabalho escolar, para pequeno grupo homogêneo. Para uma palavra em, moda, é mais um evento teatral, ou melhor, uma brincadeira dramatizada, concebida para uma atividade de rua e, por isso mesmo, já foi realizada em praças, ruas, nos espaços vazios do prédio da Bienal. Funciona, também, no pequeno teatro do Ventoforte, aproveitando, ainda, o espaço do quintal. *As quatro chaves* de Ilo Krugli é um roteiro, com a participação ativa das crianças e mesmo dos adultos, num jogo de procura e criação, pontuado com música e canto, envolvido num clima poético”.¹⁹⁶

As quatro chaves é “um evento teatral, uma brincadeira dramatizada”, uma atividade lúdica vivenciada na rua e em espaços públicos e o que move o “jogo de procura e criação” entre os atuentes rapsodos e o público e propicia a participação ativa dos espectadores são a envolvente e apurada execução da música, do canto e da dança e, especialmente, a realização dos desejos dos personagens pelos espectadores utilizando materiais, linguagens e recursos artísticos variados. Clóvis Garcia assim descreve a forma de apresentação da peça:

“O roteiro se inicia no espaço cênico, com todo mundo cantando e dançando, misturados aos vivos. O narrador fala dos desejos de cada um e conta que lá fora estão quatro personagens, a Joana, que deseja filhos; um Gigante, que quer um coração; seu Zé, que deseja pão e o Desconhecido que procura uma conhecida. Todos vão ao encontro dos personagens, bonecos-atores, e fazem, com material simples, filhos, pão, coração e conhecida. Roubados os desejos por um ladrão, que os esconde num baú fechado a quatro chaves, há a procura destas, com canto, dança, aos quatro cantos do mundo e depois de encontradas, o baú é aberto e os desejos restituídos aos seus autores. Com invenções, música e poesia, o roteiro envolve e diverte as crianças, com a participação espontânea dos adultos, que não resistem à brincadeira”.

¹⁹⁶ Crítica publicada no caderno *Divirta-se* do Jornal da Tarde, São Paulo, em março de 1984.

Na apresentação vista por Clóvis Garcia em 1984 na Casa do Ventoforte, na rua Tabapuã, 1.569, no bairro do Itaim-Bibi, são dois espaços de representação, o palco com as arquibancadas de madeira e o quintal nos fundos da casa, onde estão os quatro personagens. A música vocal e instrumental e a dança executadas entre os espectadores são os condutores do jogo coletivo, em que adultos e crianças participam espontaneamente dos diálogos com o Narrador, das danças e cantos e das feitura dos desejos dos personagens.

Clóvis Garcia, cumprindo o seu valoroso e precioso papel de pensador do teatro afeito ao caráter pedagógico da sua atuação como crítico-educador que dialoga, situa e compartilha experiências estéticas com os leitores, aponta a difícil tarefa de classificar o trabalho inovador de Ilo Krugli e orienta o público que for assistir a peça *As quatro chaves*: “... Deixe de lado quaisquer ideias preconcebidas e se disponha a passar quase duas horas divertidas, exercendo a imaginação, sem preocupações eruditas. As crianças, sem dúvida, sabem fazê-lo muito bem”. Com os ingredientes poéticos peculiares de Ilo Krugli e do seu repertório de peças de “teatro para homens descalços e olhos abertos”, como o próprio Ilo sintetiza suas proposições estéticas, *As quatro chaves* termina com o Narrador no centro da roda dividindo o pão com o público, numa comunhão e celebração de rua entre os artistas e o público que transcende classificações de idade e de linguagens.

Portanto, *As quatro chaves* não parece ser teatro feito e apresentado por adultos, pois o jogo coletivo proposto pelo Narrador e os brincantes ao público é um espaço lúdico de realização do “tempo sublime da infância e da imaginação” em sua plenitude, essenciais para a aprendizagem, como vimos com Benjamin. Adultos e crianças são envolvidos pelo clima poético-musical, têm experiências cênicas, plásticas, musicais, narrativas e corporais, se deslocam pelos espaços, alteram o roteiro, interagem ativamente, se divertem, tomam atitudes interpretativas, se tornam coautores brincantes no jogo de realizar os desejos dos personagens.

É o mesmo sentido de jogo coletivo, de envolvimento e realização do “tempo sublime da infância” das brincadeiras de roda brasileiras, especialmente os brinquedos em que as crianças desempenham personagens como *Senhora viúva*. Como ocorre com o espetáculo de rua em forma de brincadeira poético-musical, o *jogo rapsódico com o brinquedo de roda Senhora viúva* apresenta elementos artísticos e pedagógicos verdadeiros, necessários e produtivos, os caracteres estéticos do canto, da dança, da música, a observação, a improvisação, os gestos sinalizadores e a imaginação, como experimentaremos a seguir.

2.4 – *Jogo rapsódico com o brinquedo de roda Senhora Viúva*

Como um registro de pesquisa relevante, aponto um dado historiográfico e cultural importante para outros estudos sobre as cantigas e brincadeiras de roda brasileiras, estudado e sistematizado pela professora e pesquisadora Íris Costa Novaes,¹⁹⁷ relativo aos principais aspectos coreográficos e musicais presentes nos nossos brinquedos e cantigas de roda: o canto, o andamento, a formação, a movimentação e o grau de complexidade. O canto ora é individual, coletivo, ora canto quase falado, ora só fala entremeada de canto em coro. O andamento tem quatro tipos, lento, moderado, vivo e misto. A formação, a disposição dos jogadores-brincantes, em roda, com variações (mãos dadas, um no centro, um fora, todos em volta, um ao lado do outro, um dentro outro fora, etc.), em fileira (uma fileira, um em frente, duas fileiras uma frente a outra, aos pares, de mãos dadas, arcos, etc.) e em coluna ou fila (uma coluna e dois em destaque, uma ou várias colunas). A movimentação tem variações, passo normal, passo saltitado, passo de dança, passo pulado ou corrido, com batidas de pé, batidas de mão e batidas de pé e palmas. Do grau de complexidade dos brinquedos, há uma sequência: os de ação de conjunto, os de situação de destaque e os com movimentação complexa, com muitas variações corporais e musicais. Alguns elementos coreográficos e musicais acima são apresentados especificamente no jogo rapsódico com *Senhora viúva*.

O brinquedo de roda *Senhora viúva*,¹⁹⁸ recolhido por Iris Costa Novaes pela transmissão oral nas escolas primárias do estado do Rio de Janeiro, tem variações rítmicas e modos de brincar pelo Brasil. Apresento também as versões *Condessinha de Aragão* e *La condessa*, que constam nos *Manuscritos de Mário de Andrade*¹⁹⁹, versões e variações recolhidas por Mário de Andrade e que são textos inéditos trazidos ao conhecimento público através desta pesquisa. A versão *Viuvinha de Belém* que serve de base para o jogo tem ritmos, cantos, andamentos, formações e movimentações variadas. É um brinquedo que envolve canto solo e coro, ações de conjunto, situação de destaque de jogadores/personagens, com movimentação complexa devido às variações corporais e aos distintos andamentos do brinquedo. Sugiro uso de instrumentos de corda, percussão e sopro, violão, pandeiro (ou zabumba) e flauta transversal no andamento da valsa, com variações para viola, zabumba e flauta de pífano no andamento vivo do baião e outros instrumentos na festa de casamento.

¹⁹⁷ NOVAES, Íris Costa. *Brincando de roda*. Rio de Janeiro. Agir. 1983; pp. 07-12.

¹⁹⁸ 1983; p. 109.

¹⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *MMA-Manuscritos Mário de Andrade*. 120-12. IEB USP; versões, textos inéditos.

Começa a 1ª quadra com uma valsa em andamento “*andantino quase allegretto*”, com alguém destacado no centro (personagem “coqueiro/viúva” que quer casar) e todos em roda cantam, dançam, direcionam movimentos e projetam seus gestos e braços para quem está no centro. Todos cantam e dançam a 1ª quadra e no final do verso a música para e todos param num gesto, fixam uma imagem de quem se oferece para casar. No ritmo do baião, o “coqueiro/viúva” canta a 2ª quadra sozinha, com gestos de quem procura na roda alguém para casar e à medida que passa por alguém, esse alguém tem uma reação. A viúva canta, se movimenta e para desconsolada no final da quadra, ocasião em que todos se dirigem à viúva, cantam e dançam a 3ª quadra se oferecendo e tocando a viúva, no mesmo ritmo do baião. No final da 3ª quadra, todos abrem a roda e param num gesto de oferecimento para a viúva, que fica sozinha no meio e faz a escolha de quem deseja casar cantando a 4ª quadra, depois abraça e traz ao meio da roda o escolhido, que a irá substituir na segunda rodada. Depois de escolhido, todos formam casais, cantam e dançam numa animada festa de casamento, com o casal no meio e todos em volta, com ritmos variados, Samba, Maxixe, Baião, Xote, Xaxado, etc.

Para cumprir a ideia de conjunto própria do brinquedo, é preferível que sejam feitas várias rodadas, de modo que todos assumam o papel de destaque e passem pelo meio da roda como viúva ou viúvo.

Feitas as observações sobre o canto, o andamento, a formação e a movimentação do brinquedo, obedecendo aos pressupostos de todos os jogos rapsódicos, a saber, a roda, a música ao vivo, a afinação dos instrumentos musicais, o silêncio e a prontidão corporal e sensível, vamos aos procedimentos do jogo rapsódico com o brinquedo de roda *Senhora viúva*, com as etapas de preparação, desenvolvimento e desfecho do jogo. Todos usam roupas leves e soltas, as mulheres com saias rodadas, e dançam com calçados baixos e/ou sapatilhas.

Preparação – Roda de aquecimento com improvisação rítmica e corporal:

- Instrução do silêncio: “– Agora é hora! Brinquedo de roda! Silêncio do João Gaiola”!
- Silêncio total de dez segundos.
- Todos na roda, começa a brincadeira de roda *Senhora viúva* com a música no primeiro andamento, a Valsa, instrumental com pandeiro, violão e flauta; todos sentem a música internamente e depois dançam sozinhos na roda, sem contato corporal; um atuante entra na roda, dança, brinca, faz medidas, volteios, gestos, escolhe alguém, volta para a roda em dupla com o escolhido, outro entra no meio e faz o mesmo, assim sucessivamente até que todos formem duplas dançando e ocupando os espaços da roda, em giros, evoluções e passos da valsa. Tudo é feito com música instrumental, com gestos ampliados das duplas pelo espaço da roda, numa força de conjunto. Uma dupla sempre está em destaque no meio da roda, num rodízio, de modo que não se perca o sentido da roda, com as duplas no desenho da roda e no meio uma dupla; a roda gira com as duplas em volta da dupla em destaque, que distingue-se das duplas por seus giros em sentido contrário à roda, volteios, passos marcados e evoluções no meio.
- Instruções: sentir internamente a pulsação e a harmonia da música! Ritmo e harmonia interiores, ritmo e harmonia exteriores! Que instrumentos tocam? Como estão os corpos? Que sentimentos traz a Valsa? Como sinto o corpo do outro me levando ou sendo conduzido por mim? Dançamos juntos na roda? Como o outro dança? Quem conduz? E os pés? Olhares? Cinturas? Posturas? Pulsações? Como a música movimenta os corpos? Há um jogo na dança em dupla e coletiva! Que jogo musical corporal é esse? Ouvir a pulsação da valsa, ser conduzido por ela! Relações e sentidos do jogo poético-musical da roda dança que gira em torno do centro ocupado por uma dupla em destaque!
- A música “anuncia” (marca e acentua sonoramente) o final da Valsa e as duplas preparam o desfecho gestual e marcado de dança de baile e/ou dança de salão, com figuras e imagens de parada (breque) coreográfica de dança.

Desenvolvimento

- Começa o Baião em andamento vivo, todos dançam em duplas, primeiro sapateando e palmeando na frente do seu par, depois juntos evoluindo pelo espaço; na mesma dinâmica anterior, as duplas no meio se destacam com sapateados, palmas, gritos e passos marcados. Continua o jogo com a dupla em destaque no meio da roda com giros, passos, sapateados, palmas e evoluções e as outras duplas giram no sentido da roda em sentido contrário ao redor da dupla.
- **Instruções:** pé e cintura! Presença individual e coletiva! Comunhão e conjunto! Como a mudança de ritmo transformou nossos corpos? Como pulsa o Baião em nossos corpos? Pulsação interior, ritmo exterior! Que sentimento traz o Baião? Terra, fogo! Palmas e sapateados são diálogos rítmicos! Em que medida os passos, a energia e o sentimento do Baião são distintos da Valsa? Dançar, brincar! Pé, cintura e palma! E as nossas pulsações? Estamos afinados e pulsando um com o outro?
- Todos dançam em duplas pelo espaço, desfaz-se a roda e vira um grande salão, uma “sala de reboco”, característica dos bailes nordestinos;
- A música marca as evoluções finais do Bailão, as duplas são desfeitas, a roda é formada novamente, com um atuante no meio e todos cantam, agora no ritmo da Valsa, o primeiro verso e como Baião os outros versos em coro e em solo; improvisação do atuante nos cantos solos com outros ritmos como Samba, Jongo, Marchinha, Choro, Xote, etc.
- **Instrução:** brincar com as ações, gestos, posturas e movimentos dos personagens da cantiga: a viúva e/ou viúvo (coqueiro), a filha/filho do rei, a filha/filho do general, do conde, os personagens que se oferecem para casar.

Senhora viúva

1. Naquele rochedo tão alto
Que ninguém pode alcançar,
Sentou-se uma pobre viúva
Sentou-se e pôs-se a chorar, a chorar, a chorar.

2. Dizei, senhora viúva,
Com quem quereis vos casar:
Se é com o filho do conde
Ou com o senhor general, general, general.

3. Não é com nenhum desses homens
Que eles não são para mim.
Eu sou uma pobre viúva
Triste, coitada de mim, ai, de mim, ai, de mim!

4. Morreu meu marido
No meio das flores.
Acabou-se a alegria,
Acabaram os amores.

5. Coberta de luto,
De luto fechado,
Semanas inteiras,
Eu tenho chorado!

Andantino quase allegretto

1. Na - que - le ro - che - do tão al - to que nin - guém po - de al - can -
 2. - ze, se - nho - ra vi - ú - va, Com quem que - reis vos ca -
 3. - é com nen - hum des - ses ho - mens, que eles não são pa - ra

- çar, Sen - tou - se u - ma po - bre vi - ú - va, Sen -
 - sar: Se - é com o fi - lho do con - de Ou
 mim; Eu sou u - ma po - bre vi - ú - va

- tou - se pôs - sea cho - rar, a cho - rar, a cho - rar. 2. Di -
 com o se - nhor ge - ne - ral, ge - ne - ral, ge - ne - ral. 3. Não
 Tris - te, coi - ta - da de mim, ai de mim, ai de

- mim! 4. Mor - reu ma ma - rido No mei - o das flo - res. A - ca - bou - se a le -
 5. luto, De lu - to fa - ças - do, Se - manas in -

- - gria A - ca - ba - mos a - mo - res. 5. Co - ber - ta de
 - teiras Eu ten - ho cho - - ra - do!

Viuvinha de Belém

1. Coqueiro, coqueiro tão alto,
Com quem você quer casar?
Se é com a filha do rei
Ou com a do senhor general, general, general.
2. Eu sou uma/um viuvinha/viuvinho e venho de Belém,
Eu quero me casar, mas não acho ninguém. (*bis*)
3. Ora casa comigo, eu sou seu bem,
Ora casa comigo, eu sou seu bem. (*bis*)
4. Não é com você, não é com ninguém,
É com a menina (ou menino) que eu quero tão bem. (*bis*)

Outra versão da brincadeira recolhida por Íris Costa Novaes em Caxambu, sul de Minas Gerais, que faz parte do meu memorial por ter estudado o curso primário no Grupo Escolar Padre Corrêa de Almeida, escola onde a professora registrou a brincadeira de roda em 1957, chamada *Ao passar da barca*. A formação consiste em alguém no meio circundado pelos outros de mãos dadas na roda, que gira com todos cantando a primeira quadra, respondida por quem está no meio com a segunda e terceira estrofes; a roda gira e canta a quarta quadra, quem está no meio canta a última estrofe e escolhe na roda quem ficará em seu lugar. Em síntese, os movimentos e cantos são parecidos com as versões recolhidas por Mário de Andrade e o que muda são as letras e as formas de coro e solo dos versos cantados:

- 1 – Ao passar da barca,²⁰⁰
Me disse o barqueiro:
– Menina bonita,
Não paga dinheiro.
- 2 – Eu não sou bonita
E nem quero ser.
Eu tenho dinheiro
E pago a você.
- 3 – Eu sou viuvinha
Do conde Lerém
Eu quero casar
Não acho com quem.

²⁰⁰ 1983; p. 135.

4 – Uma moça tão bela,
Se queres casar,
Escolhe a teu gosto
Que hás de achar.

5 – Escolho a (nome da pessoa)
Por ser a mais bela,
A flor mais singela
Que há no jardim.

Condessinha de Aragão é uma variação registrada nos manuscritos de Mário de Andrade, que assim descreve o brinquedo de roda:

“Este jogo infantil é dos que antigamente se usavam nas escolas em horas de recreio; executa-se da seguinte forma: um número ímpar de crianças se organiza na roda, no meio fica uma menina de pé, (enquanto) as que a circundam se sentam ou se põem de joelhos, segurando-lhe na orla da saia do vestido ou aba do babero. A que está no meio representa a condessa e as que estão em volta representam filhas. Por fora da roda um número igual de crianças representam cavaleiros que vão pedir em casamento as filhas à condessa e um canta.”²⁰¹

Oh condessa, oh condessinha,
Oh condessa d’Aragão:
Venho pedir-te uma filha
De bonitas que elas são.

(A condessa responde): – Minha filha não t’a dou
Que me custou a criar
Nem por ouro, nem por prata
Nem por sangue de dragão. (1)

(A roda dos cavaleiros gira e o primeiro vai cantando):
– Tão contente que eu vinha,
Tão “tirte” (triste) me vou achar;
Pedi a filha à condessa,
Condessa não m’a quis dar.

A condessa torna a cantar:
– Volta atrás, oh cavaleiro,
Se fores homem de bem
Dar-te-ei a minha filha
Se m’a estimares bem.

Responde o cavaleiro:
– Estimo-a como bem,
Sentada numa almofada,
Enfiando contas d’ouro
Salta cá, minha esposada.

²⁰¹ ANDRADE. *MMA*; versão e texto inédito.

Mário de Andrade prossegue e aponta as movimentações, personagens e evoluções da brincadeira:

“... Retira uma das filhas da condessa e vem passear de braço por fora da roda dos cavaleiros em direção contrária; segue-se outros cavaleiros que repetem o mesmo jogo; no fim a condessa fica só e então os pares que andavam envolta (em volta) dão as mãos e formam grande roda e a condessa canta”

– Eu sou viuvinha,
Da banda d’Além,
Quero casar
Não acho com quem:
Só contigo, só contigo, só contigo,
Meu bem.

Mário de Andrade fecha a descrição do brinquedo indicando a troca da personagem Condessa no meio da roda: “... E abraça um cavaleiro e a menina que fica sem par vai servir de condessa, se querem repetir o jogo”. *La Condessa*²⁰² é uma outra versão alagoana recolhida por Mário de Andrade do mesmo brinquedo de roda:

– Oh de casa! – Oh de fora!
– Onde mora La condessa?
– Que queres com La condessa,
Que por ela perguntais?
– Senhor rei mandou dizer
Que das filhas que vós tivésseis,
“Mandasseis” uma delas
Para Jó (*yo*) casar com ela.

– Eu não dou as minhas filhas
No estado em que elas estão,
Nem por ouro, nem por prata,
Nem por sangue de Aragão.

– Tão alegre que viemos
E tão triste que voltemos
Que as filhas de La condessa
Nós com ela não casemos.

– Volta cá, meu cavaleiro,
Por serdes homem de bem,
Escolhei neste jardim
Aquele que vos convém.

²⁰² ANDRADE. *MMA*; texto inédito.

Esta fede, esta cheira (*variante: esta é o cravo, esta é a rosa*)
Esta é a flor de laranjeira:
Esta mesma é a que eu queria
Para minha companheira.

– Lá se vai minha filhinha,
Vestida de cor-de-rosa,
Penteando seu cabelo,
Botando banha cheirosa.

Senta aqui, minha filhinha
A coser e a bordar,
Que do céu há de cair
Uma agulhinha e um dedal.

(Alguns acrescentam a esta última quadra, duplicando a frase da melodia)
Palmatória de marfim
Para a mestra castigar.

Desfecho

- Variações rítmicas e corporais e final do brinquedo de roda com festa em que os cavaleiros e damas dançam Baião, Xote, Xaxado, Samba e outros ritmos com evoluções dos casais em roda em volta da Condessa no meio e fecham o brinquedo com um breque final de dança, com passos marcados e contundentes, fixando uma imagem coletiva do desfecho do brinquedo de roda.
- Avaliações individuais e coletivas e reflexões sobre o corpo musical e o ser musical no jogo rapsódico com o brinquedo de roda.
- Avaliação com registros gráficos/plásticos/visuais (colagens, desenhos) com giz de cera e papel para desenho.

Instrução: as imagens e desenhos que giram na roda dança!

- Registro plástico-visual de uma experiência musical, narrativa e corpora.
- Avaliação individual e coletiva com imagens e desenhos dos processos e resultados do jogo com o brinquedo de roda.
- Os desenhos e imagens são feitos com os participantes sentados no chão em roda com uma folha branca grande e giz de cera para cada um; todos começam a desenhar suas imagens da experiência corporal, musical e narrativa com o jogo rapsódico.

- O diretor/instrutor canta e toca enquanto todos desenham e dá as instruções; num dado momento a música para, todos param de desenhar.

Instrução: os desenhos giram para a direita! Cada um desenho no desenho do outro!

- A música determina outras paradas e rodadas dos desenhos sempre para a direita; os desenhos deixam de ser individuais e passam a ser coletivos; a roda dos desenhos deve girar para que todos desenhem nas imagens dos outros; a roda de desenhos para de girar quando os desenhos voltam aos seus “donos”, os que iniciaram os seus registros; a ideia é que cada um tenha um desenho com os traços, as marcas, formas e cores de todos os participantes do jogo, numa celebração plástica/visual de uma vivência musical e corporal.
- Roda: cada um mostra e fala da sua imagem com as intervenções dos outros; a avaliação gráfica com os desenhos girando na roda é uma tradução do sentido da roda e do brinqueado no jogo rapsódico; se foram os corpos que dançaram e giraram na roda dança, na avaliação são os registros, os desenhos e as imagens que rodam.
- Roda dança de comunhão e celebração do jogo: o diretor apita e começam os Cocos de roda *Coco dendê, Trapiá e Três cocos*.

Coco dendê, Trapiá²⁰³
(Coco dos vegetais; Paraíba)

(Refrão) – Côco dendê, trapiá,
Fai’ um jeitinh’ d’imbolá! (*bis*)

Imbola pai,
Imbola mãe, imbola filha,
Eu também sô da família,
Eu também quero imbolá! (*bis*)

Três cocos²⁰⁴
(Coco dos bichos, Paraíba)

(Refrão) – Três coco, “siricóia”²⁰⁵ miudinha
– Aiá! –
Três coco, “siricóia” “miúdá”! (*bis*)

²⁰³ 1984; p. 73.

²⁰⁴ 1984; p. 240.

²⁰⁵ 1984; p. 240; “siricóia” é saracura; o povo diz que a saracura faz: Três coco, um coco! Três coco, um coco!”

(Variações) Passe pra aqui,
Passe pra ali, passe pro canto.
Que eu daqui num me levanto,
Morro doido de apanhá! (*bis; refrão*)

Passo pra aqui,
Passo pra ali, passo pro canto,
Que eu daqui num me levanto,
Quantas tapa qué levá?
Que eu daqui num me levanto,
Morro de tanto trabalhá! (*bis*)

- Final musical pulsante do jogo com o brinquedo de roda; no último Coko, depois do refrão, todos dão três umbigadas, gritam juntos três vezes, um grito em cada umbigada: – Eh! Eh! Eh!

As quatro chaves – Teatro Ventoforte – Luiz Carlos Laranjeiras (Narrador).

As quatro chaves – Teatro Ventoforte – José Marcos Bueno, Fátima Campidelli, Fábio Atorino, Luciana Coin, Fernando Cavalcanti, Luiz Carlos Laranjeiras, João Poletto, Monica Huambo, Rosa Comporte e Paulo da Rosa; fotografias do acervo pessoal e do acervo do grupo; divulgação.

CAPÍTULO 3

O ATUANTE RAPSODO NO TEATRO MUSICAL POPULAR BRASILEIRO

3.1 – Violas, causos, anedotas, poesias e “estrepolias caipiracicabanas” de Cornélio Pires no palco do teatro musical popular brasileiro

3.2 – Nas pulsações do Samba rural e dos Sambas de Caboclo

3.3 – *Jogo rapsódico com o Samba rural e os Sambas de Caboclo*

3.1 – Violas, causos, anedotas, poesias e “estrepolias caipiracicabanas” de Cornélio Pires no palco do teatro musical popular brasileiro

Se *As quatro chaves* com o Ventoforte é jogo-brincadeira de rua sobre os desejos com músicas, danças, Cirandas, Bumba-boi, Sambas e cantigas de roda, *As patacoadas de Cornélio Pires – Estrepolia musical em dois atos e uma chegada*²⁰⁶ com o Andaime Teatro é jogo-brincadeira de palco com modas de viola, Samba rural, cantorias, histórias de amor, causos de assombração, poesias dialetais e anedotas caipiras de Cornélio Pires (1884-1958), escritor, poeta, cronista, natural de Tietê/SP, também conhecido pelo apelido de Seu Tibúrcio.

O título com o subtítulo *Estrepolia musical em dois atos e uma chegada* indica o caráter cênico-musical “revisteiro” e a presença de elementos estéticos dos espetáculos populares. Assim, acrescento o termo popular e o chamo de espetáculo de teatro musical popular brasileiro²⁰⁷ de variedades, que passa em revista, em dois atos e uma chegada, a vida e os causos, rapsódias e prosódias do mundo poético-anedótico caipira de Cornélio Pires.

Em reflexão sobre a apresentação da peça no FESTIVALE 2010, Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba, em São José dos Campos/SP, o pesquisador, historiador e professor Alexandre Mate, na função de crítico de teatro do festival, destaca a proposição dramatúrgica, o trabalho de amarração entre texto e cena, em que “a estrutura adotada tem, sobretudo, o ancoradouro do teatro de revista”²⁰⁸ e confirma a mescla de procedimentos da revista musical e do espetáculo popular:

²⁰⁶ Espetáculo de teatro musical popular brasileiro que assino (Luiz Carlos Laranjeiras) direção, direção musical, composições e dramaturgia, a partir da pesquisa do Andaime Teatro, coletivo criado pelos atores Antônio Chapéu e Carlos Gerônimo Vieira em 1986 na Universidade Metodista de Piracicaba/SP. Elenco (quadro de personagens): Antônio Chapéu (Ator 4, padre Gaudêncio, Nhô Quim, Mané Lourenço; ator-músico), Barbosa Neto (Apresentador, Rapaz do beijo na igreja, Nhô Totico, João e Dona Dita), Bruno Agulhari (Cornélio Pires, Ator 2, Pescador, Paulinho, Ponciano e Dito), Charles Mariano/Tiago de Luca (Ator 3, Tônico, Carrito, Fuzilo, Lazico e Assombrações), Márcio Abegão (Ator 1, Raimundo, Pescador, Juca Morêra, Gabrielzinho e Tonho), Maria do Carmo Trevisan (Atriz 1, Tia de Cornélio Pires, Moça do beijo, Joaquina, Nhá Lica, Nhá Ziza, Moça da Festa de São João e Assombrações), Jonathas Beck Ramos (Violeiro Misterioso, Bento Cravo; músico-ator) e Domingos de Salvi (Violeiro Valente, Dito Bravo; músico-ator); 2008 a 2015.

²⁰⁷ Espetáculos de teatro musical popular brasileiro com temas e formas da música e da dança popular que assino direção, direção musical e composições (Luiz Carlos Laranjeiras): *Ser Tão Seco – Rapsódia graciliana em um ato e uma andança*, com o Teatro do Buraco do Céu de São Paulo/SP, *Sabiás do sertão*, sobre Cascatinha e Inhana, com a Cia. Cênica de São José do Rio Preto/SP, *A casa de dentro da gente*, com a Caixa de Histórias de São José dos Campos/SP e *Guaiá de todos nós*, com a Cia. Burucutu de Itanhaém/SP, sendo os dois últimos espetáculos de teatro musical popular brasileiro para a infância e a juventude; todas as peças atualmente em cartaz nos palcos e ruas do Brasil.

²⁰⁸ MATE, Alexandre. *Andaime, um jeito de ser: o primeiro ¼ de centenário de um grupo piracicabano de teatro*. Piracicaba/SP. Editora UNIMEP. 2013; p. 206.

“... Ao cumprimentar o autor-dramaturgo pelo bom trabalho realizado, este afirma de modo assemelhado a tantos revisteiros – como o paulistano Nino Nello, por exemplo – ter proposto ao título do texto a indicação: ‘uma estrepolia musical em dois atos’, acompanhada, ainda, de uma chegada. Nesta indicação ocorre a junção de duas formas teatrais ou de representação: a revista musical e o cortejo popular (representado pela chegada) e presente em tantos folguedos procissionizados pelo país”.²⁰⁹

No subtítulo, o termo “estrepolia” é uma homenagem, uma reverência poética ao humor caipira de Cornélio Pires. Se no Brasil se fala estripulia, em Piracicaba é “estrepolia”, uma variação “caipiracabana” no modo de falar, com o mesmo significado, travessura, bulha, embrulhada, tropelia, desordem, conflito, confusão, “fuá”, peraltice e brincadeira. A expressão *patacoadas* nomeia um livro de Cornélio Pires, dá título ao espetáculo e quer dizer brincadeira e/ou caçoada, no sentido dado por Cornélio Pires às ações e situações brincalhonas e zombeteiras características dos caipiras nos causos e anedotas, como algo que não é levado a sério, um disparate, uma tolice, um desconchavo, uma chocarrice (chalaça, gracejo insolente e/ou irônico, caçoada, troça, zombaria), uma bazófia e/ou patarata e quer dizer também mentira, peta e/ou lorota.

Os escritos, poesias dialetais, discos e programas de rádio de Cornélio Pires são referências para o conhecimento da produção simbólica do que podemos identificar como cultura sertanejo-caipira paulista e constataam a singularidade do seu patrimônio artístico composto de músicas, danças, cantorias, anedotas e os jeitos de corpo, o humor e a linguagem do caipira. Pesquisador, descobridor e colecionador dos temas e formas da vida e da música caipiras, pioneiro da viola no rádio com a sua Turma Caipira, Cornélio Pires gravou 100 discos, publicou 24 livros²¹⁰, recolheu materiais preciosos e perdidos e colaborou com os estudos das culturas brasileiras ao nos revelar o patrimônio da cultura caipira paulista a partir do seu valor etnográfico e do seu interesse estético, como fez Mário de Andrade. Não entenderemos a linguagem dialetal, a prosódia, as teatralidades, musicalidades e corporeidades, a viola e suas modas e toques, os violeiros e cantadores, as festas, danças e tradições da cultura caipira sem conhecer a obra de Cornélio Pires.

²⁰⁹ 2013; p. 206.

²¹⁰ PIRES, Cornélio. *Sambas e cateretês*. Itu/SP. Ottoni Editora. 2004; p. 07; biografia na contracapa; livros de Cornélio Pires: *Musa caipira*, *Versos*, *Cenas e paisagens de minha terra*, *Versos velhos*, *Monturo*, *Quem conta um conto...*, *Patacoadas*, *Mixórdia*, *Meu samburá*, *Chorando e rindo*, *Só rindo*, *Tragédia cabocla*, *Coisa do outro mundo*, *Onde estás ó Morte*, *Seleta caipira*, *Tá no bocó*, *Quem conta um conto e outros contos*, *Sambas e cateretês*, *Conversas ao pé do fogo*, *Enciclopédia de anedotas e curiosidades*, *As estranhas aventuras de Joaquim Bentinho*, *Continuação das estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho* e *Almanaque do Saci*.

Apresento a moda de viola *Cornélio, esse um*²¹¹ (D-G-A7), uma **Rapsódia corneliana** com viola de dez cordas (em Cebolão D) e uma viola de cocho tocada pelo violeiro Domingos de Salvi de Limeira, para contar um cadinho da vida e das andanças de Cornélio Pires. Na pulsação das violas, eu falo e versejo, quase canto um causo do Seu Tibúrcio que a dona Dita ouviu da nhá Lica e me contou. Em confidências de Cornélio Pires a amigos, ele disse que seu nome era para ser Rogério, mas o padre Gaudêncio que o batizou era surdo e velho, se confundiu e entendeu Cornélio, daí o menino foi batizado como Cornélio Pires.

(*canto*) – Quem nasceu pra ser Rogério
Virou Cornélio no batistério,
Vejam só a confusão.
Talvez aí esteja o mistério
De quem levou o caipira a sério
E fez da roça e da viola o seu mundão.

(*canto*) – Cornélio Pires nasceu no Sapopemba, em Tietê,
Filho de Seu Raimundo e Dona Anna Joaquina, de Capivari.
Brincou na beira do rio quando ainda era guri, ai, ai.
Não gostava de estudar, não sabia o que queria ser.
Ai, ai, quanta dureza é na roça viver.
Ai, ai, tanta saudade da beleza do meu rio Tietê.

(*falas quase cantos, na pulsação das violas*)
– Cornélio foi aprendiz de tipógrafo e ainda rapazinho
Descobriu a arte de versejar, de inventar quartetos.
“O Malho”, almanaque carioca, gostou dos seus versinhos
E publicou os seus primeiros sonetos.

– Aí a febre amarela invadiu Tietê e trouxe a dor e o medo.
A família Pires, então, mudou pra Laranjal Paulista.
Aos dezessete anos, Cornélio juntou seus versos e poematos
E foi pra São Paulo escrever, poetar e ser jornalista.
Fica na pensão da sua tia Belisária,
No Café Guarany participa das tertúlias literárias.

– Na ocasião, conhece Monteiro Lobato e faz amigos aos montes.
Vai trabalhar em Santos e conhece o poeta Martins Fontes.
É nomeado professor de ginástica em Botucatu.
Faz oposição política e é despedido porque não queria ser um Jeca Tatu.

– Entra no jornal “O Estado de São Paulo” da capital
Pelas mãos do primo e amigo Amadeu Amaral.
Leva aos palcos os causos e as piadas com caipiras
E o público paulistano da capital do café delira.
Cornélio Pires, rei do riso no desvario da paulicéia,
Faz sucesso com humorismo sadio para todas as plateias.

²¹¹ *Cornélio, esse um*, moda de viola, toada/chegança, letra de minha autoria, música, Jonathas Beck Ramos.

– Inicia uma rica carreira de poeta e escritor.
Do folclore, do dialeto caipira e da cultura paulista fala com amor.
Pioneiro do gênero, seus livros são lidos de norte a sul, de leste a oeste.
Cornélio faz uma viagem de estudos ao nordeste
E retrata o brasileiro sertanejo, caipira, o caboclo “cabra da peste”.

– Reúne violeiros no rádio e nos palcos e torna-os conhecidos.
Gravou mais de cem discos, escreveu e publicou muitos livros.
Fundou o Teatro Ambulante Gratuito Cornélio Pires, de repertório abundante,
Fazendo espetáculos, propagandas comerciais e coisa e tal.
Exclusivo da Cia. Antártica Paulista fez anúncios de refrigerante.
Na década de cinquenta, Cornélio volta para sua cidade natal
E durante algum tempo ainda viaja com o seu Teatro itinerante.

– Ficou no anonimato nos últimos anos de vida,
Até que chegou a hora da partida.
Falece em São Paulo Cornélio Pires, um brasileiro genial,
E seu corpo é sepultado em Tietê, sua terra querida.

As pesquisas, descobertas e colaborações de Cornélio Pires constam pouco nos estudos das culturas brasileiras. Pela lógica dita “progressista” do hipermercado cultural do século XXI, as práticas artísticas e os materiais estéticos fundadores da cultura caipira paulista são considerados anacrônicos, em desacordo com as tendências, o uso, o costume e/ou a moda, retrógrados, de um ser, uma realidade, um espaço e um tempo distantes e atrasados.

Ivan Vilela, compositor, arranjador, violeiro de Itajubá/MG, pesquisador e professor de Viola Caipira do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, com análises e argumentos da sua experiência artística como violeiro e motivações e inspirações de educador-professor, analisa os motivos que fazem a música e a cultura caipiras serem desconsideradas em seus valores artísticos e interesse estético musical:

“... As transformações ocorridas em São Paulo no fim do século XIX fizeram que a cultura tradicional fosse relegada a um segundo plano. Assim, criou-se o estigma do camponês atrasado, que não evoluía. A imagem desse camponês foi realçada na cidade como o bobo, o que era sempre logrado. Assim se referiam a ele as peças de teatro e os musicais... No teatro, as alusões feitas ao caipira eram sempre sob a forma de insinuações ao ridículo”.²¹²

²¹² VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 2013; p. 93.

O teatro brasileiro dá, como vimos com Vilela e constatamos na história do nosso teatro²¹³, pouca ou nenhuma importância à cultura caipira e quando trata de seus temas e formas geralmente reforça o preconceito, ridiculariza e coloca o caipira como um sujeito bobo, descalço, pé sujo, atrasado, ignorante, analfabeto, que fala errado e vive alienado do mundo produtivo. O caipira de Cornélio Pires não tem nada de bobo e ignorante. É para contestar tal lógica que relaciona o tradicional ao atrasado que *As patacoadas de Cornélio Pires* apresenta ao público do século XXI, em forma de brincadeira anedótico-musical, o humor do Seu Tibúrcio, a originalidade, o valor artístico da viola e o teor estético teatral da cultura sertanejo-caipira.

O estudo de Vilela é referencial para o conhecimento da música caipira e da viola, vista como um dos instrumentos porta-vozes das práticas artísticas populares nos vários “interiores” do Brasil. Mesmo com atributos de brasilidade, suas origens remontam às transformações da guitarra latina árabe-persa ao longo dos tempos até chegar à viola de mão portuguesa, descendência da viola no Brasil, como afirma Vilela. Aqui recebeu os nomes de “viola caipira, viola sertaneja, viola de dez cordas, viola cabocla, viola de arame, viola de folia, viola nordestina, viola de repente, viola de festa, viola de feira, viola brasileira”.²¹⁴ São cinco tipos de violas portuguesas: braguesa (norte), amarantina (dois corações, nordeste), beiroa (centro), toeira (próximo à capital) e campaniça (sul) e Vilela afirma que “foi no Brasil que a viola manifestou sua ubiquidade musical e morfológica. Das cinco violas portuguesas apenas a amarantina e a campaniça não fincaram raízes no Brasil”.²¹⁵

Vilela investiga a presença da música na vida indígena, sua apropriação nas teatralidades catequéticas dos jesuítas e indica que “inventários já apontam a presença de violas em São Paulo a partir de 1613. ... Desde essa época, a música e a viola não mais deixaram de fazer parte do cotidiano caipira”.²¹⁶

²¹³ Destaco os textos e montagens do autor e diretor Carlos Alberto Sofredinni, as pesquisas e empreitadas de artistas e coletivos teatrais contemporâneos como o Andaime, o Lume, entre outros grupos que lançam olhares distintos sobre a cultura sertanejo-caipira paulista.

²¹⁴ 2013; p. 31.

²¹⁵ 2013; p. 37.

²¹⁶ 2013; p. 61.

O autor-violeiro mostra a viola por dentro, as cordas duplas²¹⁷ (dez e/ou doze cordas), a estrutura e as cerca de vinte afinações adquiridas no Brasil, já que de Portugal chegaram nove. Eis algumas afinações no Brasil pesquisadas por Vilela: Paraguaçu, Boiadeira, Meia Guitarra, Natural, Cebolinha, Rio Acima, Rio Abaixo, Cebolão, Cana Verde e Paulistinha. Alguns violeiros que soam suas cordas no Brasil são citados por Vilela, que elogia a diversidade de toques e sotaques, o aspecto “singular e plural, e plural, mas não caótico” da viola no Brasil, citando Alfredo Bosi ao tratar da pluralidade estética da cultura popular brasileira, por isso chamada por Bosi de “culturas brasileiras”, como dito antes.

Vilela apresenta algumas noções de aprendizagem da viola e, à maneira rapsódica de um violeiro caipira contador de causos, fala dos pactos com o diabo (tinhoso, tranjão, tendeiro, tibes, cramulhão), tido como desenvolto, sublime e excelente com a viola, e ensina aos aspirantes a violeiro uma simpatia para que suas violas se tornem encantadas e suas modas, loas e toadas tenham musicalidades divinais. A partir das indicações de Vilela, em resumo, eis a simpatia, que necessita de três ingredientes: uma encruzilhada com árvore frondosa, três litros de aguardente forte (caninha, branquinha, pinga, uca) e uma viola encordoadas. Diz que nas noites de sexta-feira para sábado o capeta passa nas encruzilhadas para recolher as oferendas. Na primeira sexta-feira o aspirante-aprendiz de violeiro coloca um litro da cachaça e o “tranjão” passa, bebe tudo e joga a garrafa ao pé da árvore. Ao tocar a garrafa o tinhoso já sabe de quem é a oferenda. Na outra sexta-feira, se faz o mesmo e na terceira sexta-feira o ofertante leva a viola e bebe meia garrafa num gole só, mas antes de beber deve rezar para neutralizar o poder da cachaça a seguinte oração com a garrafa erguida para o alto:

Caisfrás, ferrabrás, São Tomás, satanás,
Pega o poder do irmãozinho
E joga lá prá trás
No fundo das areias do mar
Onde o galo não canta
E a galinha não choca
Cúin, cúin, cúin, cúin, cuizarrúim,
Lúin, lúin, lúin, lúin, luincifé,
São, são, são, sãoobração,
Estas três pessoas que não é da Santíssima Trindade
Diminué, diminué, diminué / Miseré, miseré, miseré.²¹⁸

²¹⁷ Os nomes das cordas são “de baixo para cima ou das mais finas para as mais grossas: as primas no 1º par, as requintas no 2º par, a turina (grossa) e a contraturina (fina) no 3º par, a toeira (grossa) e a contratoeira (fina) no 4º par e o canotilho (grossa) e o contracanotilho (fina) no 5º par”. 2013; p. 49

²¹⁸ 2013; pp. 54-55.

O aspirante a violeiro bebe meia garrafa da “água que passarinho não bebe”, cai para o lado e, bêbado, adormece. O diabo chega, bebe a cachaça, pega a viola, senta em cima do violeiro, toca até se fartar, levanta e vai embora. Diz que a primeira pessoa que tocar a viola que o “cramulhão” tocou absorverá a sua musicalidade e encantará os ouvintes com melodias maravilhosas.

Depois da simpatia para o medonho, Vilela nos apresenta a viola de cocho,²¹⁹ analisa as musicalidades brasileiras sertanejo-caipiras, o violeiro, o sujeito caipira e sua relação com a música, o jeito particular de tocar viola, a linguagem, os sotaques, a influência do romance nas modas de viola, o advento da indústria fonográfica e a consequente divulgação da música caipira nos centros urbanos. Com dados historiográficos, antropológicos e musicológicos, Vilela usa sua história como violeiro-educador-pesquisador para debater e responder as críticas à música caipira vistas por ele como infundadas. O autor problematiza sobre o enraizamento e o desenraizamento do caipira, mostra suas tradições e relações com a terra e sua realidade na visão de três cronistas da cultura caipira, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato e Cornélio Pires.

Os estudos críticos da música popular brasileira não são, para Vilela, feitos por músicos, mas por cientistas sociais, críticos literários, linguistas, historiadores e jornalistas e quando tais estudos se tornam as únicas referências criam “uma visão distorcida, pois a matéria musical não entra no mérito da questão musicológica”.²²⁰ Que os estudiosos e críticos da música brasileira sejam musicais como o violeiro Vilela e fujam do “mero preconceito (de) subestimar o poder inventivo da cultura popular”²²¹, como afirma Alfredo Bosi no Prefácio do livro de Vilela. Bosi entra no debate em defesa dos argumentos de Vilela sobre a qualidade da música caipira em resposta aos críticos elitistas que não conhecem e nem sabem apreciar as práticas artísticas populares e, assim, depreciam “toda produção simbólica gerada no mundo do nosso caipira. ... Esse preconceito manifesta-se em juízos depreciativos que ferem as múltiplas dimensões da cultura rural, ou rural-urbana, brasileira”.²²²

²¹⁹ Segundo Vilela, a viola de cocho é uma variação da viola caipira, descende do alaúde do Oriente Médio e em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul é instrumento característico das expressões artísticas populares, feita de uma madeira escavada, como um cocho, com tampo, cinco cordas de náilon (originalmente de tripas) e trastes de barbante. Vilela indica que no Panamá e na Venezuela existem instrumentos parecidos com a viola de cocho, a *mejorana* e o *socavón*; pp. 51-52.

²²⁰ 2013; p. 67.

²²¹ BOSI, Alfredo. In VILELA, Ivan. 2013; p.16.

²²² 2013; p. 16.

Bosi se refere à polêmica teórica e ideológica acerca da falta de originalidade, da repetição e da pobreza rítmica da música caipira, questões refutadas por Vilela. Ao sintetizar a contestação fundamentada nas pesquisas de campo, na história como músico e na experiência pedagógica de Vilela, Bosi apresenta um pensamento sobre a presença substancial da música em vários aspectos da vida do brasileiro do interior:

“... A música sempre foi um componente central da vivência simbólica de nossas comunidades rurais, alegre as folias, as festas vicinais e familiares, as cerimônias religiosas dentro e fora da igreja, os mutirões... Quer trazendo as marcas da origem portuguesa, quer penetrada de elementos indígenas ou negros, a música exprime e potencia uma rede de sentimentos e valores que dão forma e sentido à cultura popular”.²²³

O caipira é musical, é o ser musical experimentado no jogo rapsódico, inspirado em Mário de Andrade. O juízo depreciativo sobre a música e os saberes e experiências do mundo sertanejo-caipira é debatido, rebatido e demonstrado por Vilela como um juízo falacioso. Bosi, ao endossar e elogiar a defesa da riqueza, do valor e originalidade da música e da cultura caipiras feita por Vilela, constata uma particularidade no modo de transubstanciação e apropriação artística de influências empreendida pelo sertanejo-caipira, “que não ‘desmancha’ a arte erudita ou a dos clássicos de maior popularidade. Ela pode integrá-las à sua música no bojo de um processo de intercâmbio pelo qual não é raro o folclore que é explorado e estilizado pelo compositor culto”.²²⁴ A reflexão de Bosi tem relação com as ideias de Mário de Andrade sobre a apropriação e transformação pelo compositor erudito dos temas e formas da cultura popular para encontrar um caráter estético original da música brasileira.

Sobre a pobreza rítmica da música caipira, Bosi cita o pesquisador-violeiro: “a música caipira é o maior guarda-chuva de ritmos distintos existentes na música brasileira”.²²⁵ Para Bosi, Vilela aponta “os sucessos e insucessos da música de viola caipira em tempos de globalização... Criou-se a figura do sertanejo romântico com uma temática urbana”.²²⁶ É intenso o choque cultural com a chegada de migrantes rurais nas cidades, os novos costumes e a permanência das classes dominantes nas esferas administrativas.

²²³ 2013; p. 16.

²²⁴ 2013; p. 17.

²²⁵ 2013; p. 17 e p. 71.

²²⁶ 2013; p. 20.

Para Vilela, a dicotomia positivista entre o progresso, a modernidade, e o atraso, o tradicional, é um dado político-historiográfico essencial para analisar a resistência às imposições eruditas, a revitalização e as novas formas adquiridas pelas práticas culturais caipiras com as migrações e o crescimento das cidades no Brasil com o surgimento da República.

Vilela cita o autor Waldenyr Caldas, que vê a música caipira-sertaneja como “uma produção a serviço da alienação operária. ...A arte popular, ao ser incorporada pela indústria cultural, perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total”²²⁷ Se para o crítico são negativas a inserção e a absorção da música caipira pelo disco e a indústria cultural porque ela perde a “aura”, quando a música sai da sala, do contexto espacial e temporal da audição e execução ao vivo e vai para o disco gravado, para Vilela, a questão é o controle cultural e se “não fosse pelo disco e por sua indústria ‘alienante’, como a ela se referem alguns estudiosos, o caipira jamais conseguiria transmitir sua história de enraizamento e fazê-la conhecida por todos”²²⁸.

A história de enraizamento e dos modos de vida do caipira pode ser vista no poema dialetal *Ideal do Caboclo*, do livro *Musa caipira* de Cornélio Pires, imortalizado nas vozes de vários cantores-atores-intérpretes brasileiros, nos discos e programas de rádio do Seu Tibúrcio e apresentado em *As patacoadas de Cornélio Pires*:

– Ai, seu moço, eu só quiria
Pra minha felicidade,
Um bão fandango por dia,
E uma pala de qualidade.
Pórva, espingarda e cutia,
Um facão fala-verdade,
E ûa viola de harmonia
Pra chora minha sódade.
Um rancho na bêra d’água,
Vára-de-anzó, pôca mágua,
Pinga boa e bão café...
Fumo forte de sobejo...
Pra compretá meu desejo,
Cavalo bão - e muié...

²²⁷ 2013; p. 62.

²²⁸ 2013; p. 66.

A diversidade e a produção musical das classes populares são fundadas em raízes profundas, permanentes e resistentes e, segundo Vilela, suplantam as da elite, preocupada em imitar os valores, modas e tendências estéticas da elite europeia e não mais se vê ou se reconhece ou se descobre nas manifestações e práticas artísticas populares. O empenho de Vilela na formação de novos violeiros como professor na USP, assim como o florescimento das orquestras de viola pelo Brasil (mais de cem no Sudeste, segundo Bosi) são ações afirmativas citadas por Bosi que confirmam a riqueza rítmica, o encanto, a originalidade e a permanência do instrumento e suas musicalidades como patrimônio cultural brasileiro.

Vilela vê a desvalorização e descaracterização das histórias, saberes e experiências tradicionais caipiras, “inclusive no sistema educacional do primeiro ao terceiro graus, como se a modernidade para vir precisasse antes eliminar todos os traços de cultura ligados à tradição”²²⁹. Há uma preocupação artística-pedagógica contida na afirmação de Vilela e sua crítica ao sistema educacional nos provoca e/ou inspira uma tomada de atitude, uma “arte-ação”. Inserir nos processos de aprendizagem escolar, da educação infantil à universidade, num sistema pedagógico de artes integradas à educação, aos saberes e experiências da tradição popular e, no caso da reflexão de Vilela e do espetáculo sobre Cornélio Pires, os materiais estéticos, a música, a dança, as teatralidades, narrativas e vocalidades poéticas patrimoniais da cultura sertanejo-caipira. Eis a arte-ação necessária colocada em movimento no século XXI pelos artistas-educadores-pesquisadores da arte, da educação e das culturas brasileiras e os artistas brincantes, atuantes rapsodos caipiras contemporâneos do Andaime Teatro através do espetáculo *As patacoadas de Cornélio Pires*.

Mas como estabelecer conexões entre a pedagogia das artes cênicas, os processos de criação e de aprendizagem do atuante contemporâneo, e a viola, o Cururu, o Samba rural, a música caipira, a poesia dialetal, os personagens contadores de causos e anedotas, os violeiros, trovadores e cantadores de loas, modas e toadas? As musicalidades, prosódias e teatralidades do mundo caipira criativo, lúdico, anedótico e humorado de Cornélio Pires são experimentadas em suas possibilidades artísticas e pedagógicas.

²²⁹ 2013; p. 70.

São pressupostos para o trabalho do atuante no jogo-brincadeira das “patacoadas cornelianas” colocar em ação, redimensionar artisticamente, como brincantes caipiras contemporâneos, dialogar e comungar com o público, no palco do século XXI, os saberes e experiências da tradição musical, corporal e narrativa sertanejo-caipira paulista.

As etapas de preparação e criação/construção e de apresentações do espetáculo colaboram com novos elementos para os processos formativos e criativos e o aperfeiçoamento técnico e reflexivo dos artistas do Andaime. Os atores/atrizes são brincantes, artistas versáteis, artesãos, seres musicais instruídos e preparados para cantar, dançar, tocar instrumentos, contar, transviver e descrever os causos de assombração, as histórias de amor e valentia, as cantorias, modas de viola, Cururus, Sambas e anedotas caipiras de Cornélio Pires. A peça exige dos atuantes o estudo e a prática da música vocal/canto e instrumental e da dança, o conhecimento das vozes poéticas e dialetais dos contadores de causos do “populário narrativo-musical” sertanejo-caipira, a improvisação, a imaginação e o sentido de jogo-brincadeira coletivo.

Mas há uma característica na preparação e na atuação do ator/atriz no jogo-brincadeira com o mundo caipira de Cornélio Pires, o humor anedótico “caipiracicabano” presente nos poemas dialetais, nas modas de viola, piadas e causos. O estado de humor necessário ao jogo-brincadeira caipira é movido pela “gaiatice”, que é a condição dos artistas como sujeitos gaiatos, personagens travessos, alegres, brincalhões, divertidos, maliciosos, cômicos, presepeiros, fanfarrões, vadios, como figuras de anedotas e causos, com sotaque, jeito de corpo e “cara de gaiato”, de quem fez presepada, “estrepolia”, uma atitude e/ou ação espetacular, fantástica, anedótica e/ou ridícula.

O humor anedótico gaiato dos programas de rádio, dos discos e livros de Cornélio Pires é trazido para o palco e valoriza a palavra dita, descrevida, transvida, cantada, a música, a gestualidade, a linguagem, a prosódia musical e a voz poética do narrador-contador de causos, anedotas e patacoadas. Sobre o humor e o ato de recontar e narrar os causos e anedotas, Ingrid Koudela afirma que “recontando as patacoadas de nosso autor através da linguagem e da gestualidade piracicabana, o espectador se delicia com o humor leve e sábio das histórias e situações narradas”.²³⁰

²³⁰ KOUDELA, I. D., *In* MATE, Alexandre. 2013; p. 199.

Um dos causos relatados por Koudela que evidenciam a leveza e a sabedoria do humor caipira é o caso da *Irara*, com Nhô Totico e Tonico, o “pegador de irara”. Antes do caso, um esclarecimento: dizem que a “irara” é uma grande apreciadora de mel. Frequenta, geralmente, os canaviais, sua querência predileta. Tem o hábito de viver solitária. Ninguém, até hoje, conseguiu ver duas ou três iraras juntas. É caça raríssima. Mas vamos ao caso...

TÓNICO – Pra vancê vê, compadre, o que é fazenda véia abandonada... Inté juntá caça cumo no sertão...

NHÔ TOTICO – Arveis contece...

TÓNICO – Puis ontem, fui vê uns parmito na tapera do Leonço, e ali, bem no caminho, perto do jiquitibá da incruziada, uvi ua buinha no mato e se ponhei de tocaia pra vê o que era... (*acento musical; mistério*)

NHÔ TOTICO – Cateto?

TÓNICO – Quá... Irara, compadre! Um bando de Irara atravessô o caminho! Um bandão! (*acento musical*)

NHÔ TOTICO – Bando de irara, compadre?

TÓNICO – Bandão! (*confirma*) Tinha uas oito u...

NHÔ TOTICO (*abismado*) – Oito!

TÓNICO – Cinco irara. (*acento musical cômico*)

NHÔ TOTICO (*ri, sem jeito*) – Mai, compadre... Vancê descurpe... Eu nasci aqui no bairro... Tô cum perto de setenta na cacunda e nunca vi irara aqui e num vi dizê que tem...

TÓNICO – Mais eu vi! Duas no meio do caminho e ua que já ia intrano no mato.

NHÔ TOTICO – Num é por querê duvidá... Mai... Quem sabe... Se... Co mormaço do sor, turvô sua vista e ocê confundiu quero-quero com irara... (*ri; acento musical*)

TÓNICO – Mais se eu tô dizeno que vi! Vi prefeitamente ua irarinha que já tava quaze entrano no mato...

NHÔ TOTICO – Puis eu nunca vi dizê que aqui tem...

TÓNICO – Ói, compadre... Pra cabá a quistan... Se vancê quisé aquerditá, aquerdite... Se num quinzé, num aquerdite... Mas agora, eu juro! O rastro da irara, eu vi!

No livro sobre os 25 anos do Andaime Teatro, escrito, segundo o autor, em forma de narrativa performática, polifônica, com aspectos de “crônica mnemônica”, mesclada de memórias e relatos de experiências individuais e coletivas de aprendizagem e criação dos espetáculos do Andaime²³¹, Mate analisa as variadas formas de manifestação do alvo e/ou do fruto de um espetáculo e afirma que

²³¹ Espetáculos do repertório do Andaime Teatro: *O diabo e o homem à brasileira* (1986), *O santo milagroso* (1989), *As desgraças de uma criança* (1990), *O pequenino grão de areia* (1992), *Lugar onde o peixe para* (1996), *Nonoberto Nonemorto* (2000), *Comovento* (2003), *O segredo do café com biscoito* (2006), *A noiva do defunto* (2006), *As patacoadas de Cornélio Pires* (2008), *Teatro dos corações rodantes* (2013) e *A pedra a gente põe amanhã* (2015).

“... A linguagem teatral, em perspectivas ou estruturas formais diferenciadas, pode ser apresentada em sua essencialidade tendo como fruto: o conflito – característico do drama; a contradição – que é o alvo do teatro épico-dialético; o entretenimento – caracterizado no objetivo das ditas obras de ocasião e com interesses comerciais; a troca de experiências – que normalmente singulariza as formas populares, nas quais a troca efetiva é fundamental”.²³²

O Andaime revela para o autor uma tentativa de aliança entre o “estético e o social” para que ocorra a troca efetiva de experiências com o público. Mate observa que nos espetáculos “é fortemente propagado um comportamento antropológico, cuja temática, de alguma maneira, sempre transita por entre as entranhas do regionalismo”.²³³ Para Mate, em busca das alegorias para estabelecer uma comunicação eficiente e sofisticada (no melhor dos sentidos, segundo ele), “percebe-se que os espetáculos do Andaime transitam e se estruturam a partir de expedientes populares e narrativos”.²³⁴ O grupo Andaime Teatro é um dos porta-vozes da cultura “caipiracabana” e Mate afirma que “ao transitar com obras de significativa tessitura narrativa busca a concisão psicológica. Como narradores populares interessam aos integrantes do grupo que as histórias assistidas possam ser contadas”.²³⁵

Mate não vê uma estética “andâimica”, mas uma “tendência estilística” com “muitas semelhanças, sendo as principais delas a utilização do tratamento épico nas montagens e a relação de visão dos acontecimentos próximos aos interesses de homens e mulheres que vivem no interior”.²³⁶ São temas e formas recorrentes no repertório do grupo, como indica Mate, “a imaginação vivaz, a astúcia, a visão de homens e mulheres do interior, o fabulário e o modo prosódico de falar, a simplicidade para resolver sofisticadamente as coisas. Tudo isso se presentifica e pode ser percebido nessas obras”.²³⁷ A “presentificação” da imaginação, do fabulário, da prosódia musical e da poesia dialetal caipira pode ser vista na história de amor sertaneja contada e cantada na moda de viola *Dois corações* (D-A7-G), de Tonico e Teddy Vieira, de 1970, pelo personagem Nhô Quim (Antônio Chapéu), recolhida pelo ator a partir de exercícios sobre as memórias e os imaginários musicais, narrativos e corporais do elenco, composto por artistas do interior de São Paulo.

²³² 2013; p. 26.

²³³ 2013; p. 27.

²³⁴ 2013; p. 27.

²³⁵ 2013; p. 27.

²³⁶ 2013; p.27.

²³⁷ 2013; p. 28.

Da idade de doze anos,
José e Maria se amavam,
Mais o véio pai da moça
Com isso não concordava.
Nas cartas que ele escrevia,
Com tristeza ela contava,
É mió nós dois fugi.
Outro jeito não achava.

Combinaram de encontrá
Na mata do Tombadô.
Maria saiu de casa,
A má sorte acompanhô.
Bem na vorta do caminho
Uma onça lhe pegô.
Só o seu xalinho branco
No lugar ali ficô.

José conheceu o xale,
Pela mata foi entrando.
A trança dos seus cabelos
Na picada foi achando,
Chegou na bera do rio,
Dotro lado foi nadando
E numa gruta de pedra
A onça tava esperando.

José viu Maria morta,
Dentro da gruta pulô.
Puxô do seu revolve
Nessa hora ele negô.
Arrancô do seu punhá
E com a fera lutô
E três corpo ali sem vida
Dentro da gruta ficô.

E chegô uns caçadô,
José inda pode falá
Avise a minha famia
Que eu não posso mais vortá.
Maria morreu por mim
Por ela eu devo findá.
Não casemo aqui na terra,
Lá no céu nós vai morá.

Valmir Santos, crítico de teatro presente no FESTIVALE 2010, chama o espetáculo de “musical beija-flor” e ressalta a manifestação da musicalidade também na linguagem, em que “a música é componente seminal do espetáculo. Uma musicalidade que transpassa os arranjos instrumentais e sustenta-se também por meio da oralidade, o *já que tá, que fique*”.²³⁸ As músicas²³⁹ são executadas ao vivo, com viola, viola de cocho, violão e guitarra, flauta e outros sopros, gaita, sanfona, percussão em geral e canto, com “acentos musicais”, que são intervenções musicais, “comentários” sonoros, cômicos e/ou dramáticos sobre uma fala, situação ou ação no tecer da trama.

A viola e os elementos da tradição oral narrativa prosódica “caipiracicabana” são mesclados com recursos cênicos, corporais e musicais (vocais e instrumentais). A prosódia “caipiracicabana” é musical, as falas dos personagens são musicais, se ajustam à música e vice-versa, o encadeamento e a sequência das pronúncias características do sotaque coincidem com os tempos fortes e/ou fracos da música.

As musicalidades, vocalidades poéticas e corporeidades da peça são criadas a partir de fusões de instrumentos, ritmos, narrativas e linguagens distintas dos temas e formas comuns da cultura caipira. Por exemplo, enxadas, pás, foices, pilões, serrotes e martelos são usados como instrumentos de percussão e os recursos do *slide* (objeto usado para friccionar as cordas do violão/guitarra) do *blues* são experimentados com a viola caipira. Santos destaca a fuga das formas comuns do caipira através das experimentações cênicas, musicais, narrativas e corporais e aponta um exemplo: “... Na cena do poema *Um beijo (Beijo no beijo, retificação minha)*, tudo é dito por meio da ação física de dois intérpretes... Fundindo sagrado e profano no que lhe é possível dissimular em comunidade religiosa”.²⁴⁰ Santos destaca as fusões de linguagens e cita outro exemplo no caso das assombrações das *Cruzes do Mato-Dentro*:

²³⁸ 2013; p. 204.

²³⁹ Músicas: *Cornélio, esse um*, moda de viola, letra de minha autoria e música de Jonathas Beck Ramos, *Sinfonia caipira*, tema experimental de minha autoria com enxadas, foices, panelas, serrotes e objetos da roça, *Cantoria de Louvação*, ladainha, procissão, domínio público, recolhida por Antônio Chapéu, *Beijo*, guarânia, com sanfona e “viola de cocho”, tema em coautoria com Domingos de Salvi e Jonathas Beck, *Ô delelê*, samba de Cornélio Pires, *Bocas*, tema de minha autoria com espirros, tosses, escarros, etc., tiques dos caipiras no Truco, *Dois corações*, moda de viola de Tonico e Teddy Vieira (1970), recolhida por Antônio Chapéu, *Pescaria*, sons com a boca, mãos, cavaquinho e apitos, *Assombração*, Samba de Caboclo com variações para tambor-de-mina maranhense, tema instrumental de minha autoria, *Desafio Tonho e Dito*, cururu, letra de Bruno Agulhari e Márcio Abegão e música de Jonathas Beck Ramos, Antônio Chapéu e minha, *Vai de roda*, arrasta-pé, domínio público, recolhido por Antônio Chapéu, *Amor de São João*, xote-baião, arrasta-pé de quadrilha, letra e música de minha autoria, e *Cuitelinho*, moda de viola, domínio público, recolhida por Paulo Vanzolini e Antônio Xandó

²⁴⁰ 2013; p. 204.

“Outro destaque é a sequência dos malassombros, quando são evocadas entidades fantásticas... O tom sobrenatural é reforçado pelos rostos iluminados no breu enquanto um grupo de homens esconjura os espectros de uma encruzilhada. Nessa atmosfera tensa, a viola cede à guitarra elétrica para emprestar um surpreendente clima gótico à narrativa transcorrida entre velas e cruzeiros. Aqui, Andaime/Laranjeiras imprimem plasticidade diversa daquele meio, num deslocamento mais que bem-vindo: amplia o horizonte cênico sobre o tema”.²⁴¹

O intuito da direção e da direção musical na composição do causo dos seres imaginários e bichos assombrados do mundo sertanejo-caipira de Cornélio Pires citado por Santos é expressar a musicalidade da prosódia “caipiracicabana” e mesclar ritmos e instrumentos. Apresento o causo “corneliano” *Cruzes do Mato-Dentro*, em forma de rapsódia, com as características da linguagem prosódica musical “caipiracicabana”, com os personagens Mané Lourenço, Gabrielzinho, Carrito, João, Ponciano e Nhá Lica na escuridão, com os rostos iluminados por lanternas na noite de “guardamento” do defunto Nhô Tomé, com os atabaques do Samba de Caboclo pontuando a narrativa, com variações para Tambor-de-mina maranhense (música de pajelança), e solos pontuais de guitarra pesada.

Trevas. Começa a música Assombração, tema experimental, instrumental, samba de Caboclo com variações para tambor-de-mina maranhense, pajelança com atabaques e bases e solos furiosos de guitarra pesada. Mané Lourenço e Gabrielzinho entram com duas lanternas iluminando seus rostos e ficam de cócoras no fundo do quintal. Entram João, Ponciano e Nhá Lica. Os atabaques e a guitarra pontuam e “comentam” as passagens do causo de assombração.

MANÉ LOURENÇO (*misterioso*) – Em noite de guardamento de defunto é meió não dexá o morto sózinho. (*acento musical da guitarra*)

PONCIANO – Dicerto. (*sai com Nhá Lica*)

MANÉ LOURENÇO – Vanceis vão e se ajunte por lá. E mecê, é meió mecê ficá pra posá aqui. A cama é dura e a ceia é ruim, mais é dado de bão coração.

JOÃO – Gradecido. O tempo parece que vai levantano e antes das nove da noite estou na cidade.

MANÉ LOURENÇO – Quem disse! Daqui lá tem chão e aquele burcão do Chico Inácio não nega; daqui a um pedacinho mecê óve o ronco da chuva... A estrada num é boa e tem quase ua légua que é só mato tampado, no espigão do Mato-Dentro. (*pausa; acento musical da guitarra*) Carrito! Oh Carrito!

CARRITO (*de fora*) – Oi patrão?

MANÉ LOURENÇO – Deszincie o cavalo e recoia no paió! Tá chovenho daqui um poquinho e ele tá banhado de suór; pode arejá!

CARRITO – Sim sinhô.

²⁴¹ 2013; p. 204.

MANÉ LOURENÇO (*pensativo*) – Antes de chover, fui à horta e vortei com uma braçada de mandioca arrancada às pressas... É o pão dos pobre... Isto cuzido ou assado não precisa sar... (*pausa*) Agora tô sucegado. Vassuncê pode não aquerditá, mais eu tava rezano prá chovê e mecê não i, só pra morde o pirigo do Mato-Dentro, onde anda as arma penada e as arma perdida, rodeando as duas cruiz que fica ua frontera à ótra... (*pausa; guitarra*) Entre o sitio Mata-Prosa e a capela de SantAntônio, na mata-virge fechada, de frente dum jequitibá, perto duma perobera seca de gaio preto, com u esqueleto duma mão gigante, via-se as Duas Cruiz, ua im frente à otra, entre montão de preda, levada pelos que aqueredita, e farrapo de toaia véia de crivo, ali posta pelos parente dos morto. Grandona e apodreceno aos pôco, largano os gaio morto sobre as cruiz, ua árve, véia, gemia cum vendavar. (*pausa; acento musical da guitarra; vendaval*) Era o ponto assombrado. Caboclos véio, que se não deixava levá pur história, aquerditava na sombração. Gente verdadeira, contava o diabo do assombramento. Eu juro! Quando fui buscá remédio na vila, tive de cortá vórta. Eu vi ua porca destamano, sortano fogo pros óio e pro nariz e do mesmo jeito sete leitãozinho... (*pausa; acento da guitarra; passa no fundo a PORCA soltando fogo pelas ventas*)

GABRIELZINHO – Nas noite de vento, do arto do Samambaiá, a gente ôve uns grito à meia-noite... É o Caipora... Deus o livre! (*guitarra; passa o CAIPORA no fundo*)

MANÉ LOURENÇO – O Majó Lúcio também jura que viu lubisome pr’aquelas banda. (*pausa; acento musical da guitarra, solo furioso*)

GABRIELZINHO – Na sexta-fêra maió, um tropêro vortô; diz que tava anssim de saci dançano cua perna só in roda de ua véia dos óio vermeio e do nariz arcado. Diz que é a Véia-de-má-qualidade... (*pausa; acento da guitarra; o SACI e a VELHA passam rodopiando um em volta do outro no fundo*)

MANÉ LOURENÇO – Num sei quem foi que viu um cavalo-sem-cabeça pinoteano c’o demônio in riba no meio dos bitatá e sortano fogo pras venta... (*pausa; guitarra; passa o CAVALO no fundo com o DEMÔNIO montado nele e cuspindo fogo*)

GABRIELZINHO – Defunto Nhô Thomé, que era home de sangue-de-peixe, poco ante de morrê, contô que ua feita viu o Cusaruim tocano viola, num catira dançado, in frente à cruiz, por ua Mãe d’Aua, a mãe-de-Oro, a Pisadera, o Currupira, o canhimbora, o Caipora, o Lubisome, o Loco-do-Mato, a Arma-do-Padre-Aranha, a Maõzinha-Preta e um bandão de sacizinho assanhado... (*pausa; os atores batem os pés no chão; acento musical da guitarra; mistério*)

PONCIANO – Quá o quê! Ocêis são bobo. Aquerditá nessa bobiciada! Tão que nem criança!

GABRIELZINHO – Puis aposto o meu lazão contra o seu pangaré que vacê num é home pra levá ua vela e dexá aceso lá na cruiz, agora à meia-noite... (*pausa; acento da guitarra; escuridão, vento e frio; mistério*)

PONCIANO (*alto e decidido*) – Tá feito! Vô já! Traga a vela...

MANÉ LOURENÇO – Ói, Nhô Ponciano... Vacê é pai de famia... Tem oito fio pra tratá... É meio não se arriscá...

PONCIANO – Quá o quê, homem!...

GABRIELZINHO (*entrega a vela*) – Tá aqui a vela... Aminhã quando nós passá co corpo bamo vê a vela nem que teja apagada.

PONCIANO – Me dê a caxa de fórfê... (*o outro dá a caixa de fósforos; sai; pausa; acento musical da guitarra para a saída dele; mistério e tensão*)

GABRIELZINHO – Tá demorano...

MANÉ LOURENÇO – É...

JOÃO – Quem sabe se aconteceu argua coisa...

GABRIELZINHO – Já vai pra três hora...

NHÁ LICA – Que-dê o Ponciano?

GABRIELZINHO – Ele...

MANÉ LOURENÇO – Bamo esperá...

NHÁ LICA – Aonde ele foi? (*pausa; guitarra*)

ZEZINHO (*de fora*) – Mãe, foi o Gabrielzinho que fez ele levá ua vela na cruz assombrada.

NHÁ LICA (*assustada*) – Nossa Senhora! Meu São Bão Jesus de Pirapora. Argua coisa conteceu. Ele é doente do fôgo! Gabrielzinho! Mardiçoadado! Quero meu marido...

MANÉ LOURENÇO – Esperai, Nhá Lica... Ele há de vortá... O tempo arruinô, decerto ele se escondeu nargum lugar mórde o chavisquerão que caiu. (*pausa*) Sua cama tá pronta...

A hora que quisé... (*a música fecha, contundente; escuridão*)

As assombrações, espectros, “coisas”, seres imaginários e bichos esquisitos do causo *As Cruzes do Mato-Dentro* são feitos por um ator com panos, objetos, máscaras, bonecos, adereços, transparências, etc., que dança e se movimenta no fundo do palco no ritmo lento, misterioso e dramático da música *Assombração*, com atabaque e solos furiosos de guitarra. Os personagens que dançam e passam são, pela ordem de aparição, a Porca dos Sete Leitões, que solta fogo pelas ventas, Caipora, Saci, a Velha e o Cavalo com o demônio.

Santos considera que o imaginário caipira-sertanejo paulista retratado no causo de assombração e no conjunto do espetáculo é embasado por uma pesquisa rigorosa característica dos trabalhos do grupo Andaime e conclui afirmando que *As patacoadas de Cornélio Pires* é

“... Como uma sinfonia de gestos, sonoridades e hábitos matriciais de uma identidade. São antípodas aos tempos pragmáticos de desterritorialização, de desenraizamento. O projeto captura alma, o sentimento, a dor e a fé dadivosa dessa gente tão bem representada na canção final, *Cuitelinho*, composição folclórica recolhida por Paulo Vanzolini e Antônio Xandó”.²⁴²

O espetáculo é uma sinfonia das gestualidades, musicalidades e vozes poéticas do mundo caipira de Cornélio Pires, que aparece numa fotografia final com a sua Turma Caipira e os atuentes cantam *Cuitelinho* (D-G-A7) no desfecho. Descobri na pesquisa para a concepção cênica e a proposição musical do espetáculo um verso raro desaparecido ou esquecido, poucas vezes cantado, o último verso sobre o “retratinho na medalha”, que trago ao conhecimento público:

Cheguei na beira do porto
Onde as ondas se espáia.
As garça dá meia volta
E senta na beira da praia.
E o cuitelinho não gosta
Que o botão de rosa caia, ai, ai, ai...

²⁴² 2013; p. 205.

Aí quando eu vim de minha terra
Despedi da parentaia.
Eu entrei no Mato Grosso
Dei em terras paraguaia.
Lá tinha revolução
Enfrentei fortes bataia, ai, ai, ai...

A tua saudade corta
Como aço de navaia.
O coração fica aflito
Bate uma, a outra faia.
Os óio se enche d`água
Que até a vista se atrapaia, ai, ai, ai...

Eu vou pegar o teu retrato
Vou botar numa medaia,
Com o vestidinho branco
E um laço de cambraia,
Vou pendurar no meu peito,
Onde o coração travaia, ai, ai...²⁴³

²⁴³ *Cuitelinho*, tida como de domínio público, recolhida por Paulo Vanzolini e Antônio Xandó. Último verso cantado por Paulo Vanzolini no link: <http://www.youtube.com/watch?v=5ZKrdiVUJr4>.

As
patacoadas
de
CORNÉLIO PIRES
Uma estrepida musical em dois atos
e uma chegada

ANDAIME TEATRO UNIMEP

(DA COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO)

Caricatura do cartaz: Camilo Riani.

Charles Mariano, Antônio Chapéu, Márcio Abegão, Maria Trevisan, Bruno Agulhari, Barbosa Neto e Domingos de Salvi. Fotografias: Thiago Altafini.

3.2 – Nas pulsações do Samba rural e dos Sambas de Caboclo

Como são recolhidos e estudados para a proposição estética de *As patacoadas de Cornélio Pires* e usados no jogo rapsódico, apresento os pontos cantados e riscados, os passos, sapateados, palmas, volteios, gingados e outras evoluções do Samba rural paulista e dos Sambas de Caboclo. Ressalto alguns aspectos de interesse estético e etnográfico dos estudos do Samba no Brasil, suas variações, nomes, temas e formas no intuito de ampliar o repertório corporal, narrativo e musical (vocal/canto e instrumental) e colaborar para os processos criativos e formativos do artista de teatro.

O Samba tem como elementos comuns a percussão, os sapateados e as umbigadas, com variações coreográficas e formas de apresentação próprias espalhadas pelo Brasil, como pagode, batucada, de roda, de umbigada, de Caboclo, de bumbo, de quadra, partido alto, enredo, rural, lenço, etc. São utilizados no Samba de batucada latas, painéis, frigideiras e pratos de louça tocados com facas e garfos. O Samba é uma dança popular brasileira urbana e rural e também tem os sentidos de “pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandre, forrobodó, fungangá”,²⁴⁴ segundo Câmara Cascudo. Nesses sentidos, é considerado também como “qualquer bailarico popular”, de acordo com Mário de Andrade citando o relato de R. Queiroz em 1932 acerca da prisão de um sujeito que furou outro num “samba”, num forrobodó.

O Samba carioca ou de salão, assim chamado pelo historiador da música brasileira Renato Almeida a que Mário de Andrade reporta para estudar o Samba, é dançado aos pares e tem “acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado, (que) admite três construções: a) introdução instrumental, solista (estrofe) e coral (refrão); b) em três partes, mas sem estrofe e refrão; c) introdução e estrofe”.²⁴⁵ Mário de Andrade afirma que a palavra *samba*, para Mozart de Araújo, vem de *semba*, expressão africana que quer dizer a umbigada dada por quem está no centro da roda em alguém na roda para que entre no meio e dance.

²⁴⁴ 2002; p. 614.

²⁴⁵ 1989; p. 453.

Também visto como dança de roda, com canto responsorial, solo e coro, Mozart de Araújo, citado por Mário de Andrade, diz que o Samba é uma evolução do batuque, do Jongo e do Lundu, de origens africanas, com especificidades regionais, segundo depoimento sobre o Samba de M. Cabral, recolhido por Mário de Andrade, como o “baile do norte, da Bahia, rural (São Paulo) e do morro (Rio de Janeiro)”.²⁴⁶ Mário de Andrade também identifica outras versões sobre a origem do Samba através do compositor Floriano de Lemos, que afirma ser uma dança religiosa nordestina e o termo *samba* é um verbo congũês que quer dizer rezar, queixar-se. Outras expressões associadas e/ou incorporadas ao Samba, algumas são nomes de danças, ritmos, passos e evoluções, estudados e catalogados por Mário de Andrade, como

“Apanha-o-bago, baiano, bate-bau, batucada, batuque, bole-bole, breque, carimbó, choradinho, contra-solo, corta-jaca, dança do tambor, jongo, miudinho, muda, pesqueiro pontilhado, picadinho, ponga, puladinho, sarambé, sarambeque, separa-o-visgo, sorongo, vamos peneirar, xiba”.²⁴⁷

O Samba rural paulista é distinto na coreografia e no ritmo dos Sambas e Baianos do Nordeste e Mário de Andrade os diferencia dizendo que o Samba é próximo do maxixe e tem a sincopa, já o Samba rural afro-paulista, também chamado popularmente de batuque, “não tem a sincopa como base rítmica e é um verdadeiro *one-step*. O passo se faz balanceado pra frente do corpo, sem o balanceamento lateral de ancas próprias do maxixe e dos sambas e mesmo cocos do Nordeste”.²⁴⁸ Mário de Andrade presenciou um Samba rural paulista em Pirapora, desiludido com a decadência da manifestação, mas como se considerava um amador das culturas populares brasileiras, sempre inquieto e curioso, fez alguns apontamentos e colheitas.

No Samba rural há, para Mário de Andrade, uma noção de coletividade, de rancho, de cordão, em que todos são subordinados à figura do “dono-do-samba”. O bumbo e/ou zabumba é o núcleo do Samba, domina entre os instrumentos de percussão, figura central na fila dos instrumentos, chama e decide o início e final da dança. Antes da dança, há uma “consulta coletiva” em torno do bumbo, em que é fixado um texto-melodia (a carreira, cantoria antes da dança) proposto por um solista, que “atira a deixa”, o ponto (toada, melodia; termo também usado no Jongo e nos terreiros cariocas), o coro responde, o bumbo dá uma batida forte, todos os instrumentos entram, as vozes se elevam e começa a dança.

²⁴⁶ 1989; p. 453.

²⁴⁷ 1989; p. 455.

²⁴⁸ 1989; p. 455.

Os homens tocam, as mulheres dançam e cantam e em alguns Sambas pesquisados por Mário de Andrade os homens também dançam, mas em sua essência “o samba paulista é só dançado por mulheres dum lado e tocadores do outro”.²⁴⁹ O modo característico de dançar o Samba paulista é com o corpo inclinado para a frente, “flexionado nas ancas e nos joelhos”, com avanços e recuos em filas, “quando os instrumentistas avançam, as filas de dançantes recuam, e se estas avançam, a fila de instrumentistas é que recua”.²⁵⁰ O Samba rural paulista é dançado em fileiras, como numa marcha sambada, com avanços e recuos e parece o mesmo procedimento da quadrilha europeia, segundo Mário de Andrade.

A expressão rural foi usada por Mário de Andrade para definir o Samba afro-paulista brincado no interior de São Paulo, mas existem críticas a tal nomenclatura por liga-la ao atrasado e/ou arcaico e a sua prática nos centros urbanos levou pesquisadores contemporâneos a renomear e/ou dar outras terminologias à brincadeira paulista, como Samba de Bumbo, termo usado por Marcelo Simon Manzatti, por considerar que o bumbo (e/ou zabumba) é o condutor do ritmo e da pulsação em torno do qual a manifestação é realizada, tido por alguns sambistas como um instrumento de comunhão coletiva, com força espiritual, como os atabaques dos terreiros. De acordo com Manzatti, o bumbo é originário do *bombo* da Península Ibérica e das bandas marciais/fanfarras, mais usado no Brasil no baião, no Boi de Zabumba do Maranhão, na Banda de Pífanos e no Zé Pereira. Para Manzatti, o bumbo

“... Representou o abandono dos tradicionais tambores de tronco realizando uma passagem com muitas implicações para a própria timbrística da música a ser realizada, mas principalmente porque é ele quem conduz toda a rítmica da manifestação, além de centralizar, como um magneto, todos os outros instrumentos e participantes da roda, que a ele se dirigem para iniciar ou interromper uma música”.²⁵¹

²⁴⁹ 1975; p. 170.

²⁵⁰ 1975; p. 170.

²⁵¹ MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. Dissertação de mestrado. Departamento de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 2005; p. 20.

O Batuque de Umbigada (Tambu ou Caiumba), o Jongu e o Samba de Bumbo compõem, para Manzatti, “a trilogia das manifestações culturais negras de terreiro originadas no tempo da escravidão que ainda permanecem sendo praticadas em São Paulo”.²⁵² Manzatti afirma que o Batuque de Umbigada, o Jongu, o Samba de Bumbo, os Zé Pereiras, Boizinhos, Caiapós e Cordões são manifestações representativas das “matrizes culturais formadoras do Carnaval paulista”²⁵³.

O Samba brincado no estado de São Paulo tem vários nomes, conforme a época e o local e, segundo Manzatti, são “Samba Antigo, Samba Caipira, Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba de Terreiro, Samba de Umbigada, Samba Lenço, Samba Paulista...”²⁵⁴ O termo Samba rural paulista dado por Mário de Andrade é o mais usado para o Samba de Bumbo e também se utiliza a designação de Samba lenço ou Samba-de-lenço. Manzatti cita a descrição da dança com o lenço branco feita pela pesquisadora Neide Comenda:

“Ressoa o apito. Os dançadores estão em fila e iniciam o toque dos instrumentos, sambando sem sair do lugar. As mulheres, evoluindo em saracoteados de grande agilidade, dirigem-se aos tocadores, segurando um lenço branco na mão. E frente aos mesmos, continuam fazendo evoluções de difícil execução, até escolher qual deles quer para par. Feito isto oferecem então a outra ponta do lenço. O cavaleiro aceitando segura a ponta do lenço e partem ambos para o samba quente, num cadenciado desenfreado, ornamentado com evoluções executadas pelos sambistas que se entregam de corpo e alma à dança. Um novo toque de apito e eis que a dança termina”.²⁵⁵

Talvez o Samba de terreiro, uma das designações do Samba de Bumbo apontada por Manzatti, tenha alguma relação etnográfica e/ou uma aparência estética em seus temas e formas, em suas musicalidades e corporeidades com o Samba de Caboclo. O antropólogo, professor e museólogo Raul Giovanni da Motta Lody, estudioso das religiões afro-brasileiras, especialmente na Bahia, afirma que o Samba de Caboclo do Rio de Janeiro e da Bahia, com variações rítmicas e coreográficas espalhadas pelo Brasil, tem como características a alegria das cantorias e batuques e a dinâmica da movimentação, as evoluções, passos, sapateados, umbigadas, gingados, fintas, volteios e floreios.

²⁵² 2005; p. 24.

²⁵³ 2005; p. 24.

²⁵⁴ 2005; p. 18.

²⁵⁵ 2005; p. 59.

Para Lody, da tradição dos terreiros Angola-Congo e Moxicongo, o Samba de Caboclo está ligado aos cultos dos Caboclos e/ou Encantados, orixás dos candomblés, com elementos ameríndios e cristãos. Nas práticas do Samba de Caboclo são evidentes, segundo Lody, o hibridismo cultural e o sincretismo religioso, em que a festividade das cerimônias contém elementos rituais indígenas, obedecem aos Orixás africanos, apreciam a cruz e os preceitos católicos.

No Brasil são várias as nomenclaturas dadas ao Caboclo, como indica Lody, “Curiboca, Cariboca, Caburé, Matuto, Caipira, Cabra, Cafuz, Capiau, Tapuia, Restingueiro, Sertanejo e outros são utilizados genericamente para significar o índio ou aquele que mora e vive nas matas”.²⁵⁶ Acrescento os termos Piraquara, do Vale do Paraíba, o Caiçara, do litoral norte paulista e sul fluminense, e o Cabrunco, no norte fluminense. No Samba de Caboclo carioca, fluminense e baiano, de acordo com Lody, os Caboclos fumam cigarro de palha de fumo de corda ou usam cachimbos de barro, cantam e contam publicamente seus feitos e bravuras, sambam, improvisam, jogam e se desafiam nas habilidades dos passos, gingados, meneios, medidas, sapateados, saracoteios e volteios inventados e improvisados no calor da hora.

O Caboclo é o mito-herói indo-afro-brasileiro, “arquétipo da valentia e da coragem sobrevive na memória popular”,²⁵⁷ sendo que cada Caboclo, como mostram os estudos de Lody, atua conforme suas linhas ou nações: os Caboclos capangueiros, que dançam aboiando, tangendo a boiada, com o linguajar próprio de boiadeiros, e os Caboclos de Pena, que dançam com arco e flecha como caçadores. Símbolos da sabedoria, para Lody, os Caboclos são conselheiros e conhecedores dos banhos, das ervas, sementes e frutos e participam de cerimônias fora dos terreiros, nas oferendas nas matas, praias, rios e cachoeiras. De acordo com Lody, o local dos cultos e festas do Samba de Caboclo é o *abaçá* ou *canzuá* e os santuários e altares são os *pejis*, inspirados nos altares com os santos católicos.

²⁵⁶ LODY, Raul Giovanni. *Samba de Caboclo*. Rio de Janeiro. Cadernos de Folclore. MEC FUNARTE. 1977; número 17; p. 5.

²⁵⁷ 1977; p. 6.

A música do Samba de Caboclo é cantada por todos em forma de responsório, com canto solo e em coro. Segundo Lody, os instrumentos usados no Samba de Caboclo são “de um conjunto notadamente africano, incluindo instrumentos de motivação indígena”,²⁵⁸ constituído pelos atabaques (o trio *rum, rumpi e lé*), o agogô, a cabaça (afoxé, aguê), o caxixi, o taco/matraca, os chocalhos e a viola. Lody ressalta que os três atabaques são tocados com as mãos, “sem o uso dos *aguidavis*” (baquetas), nos ritmos básicos da tradição Angola-Congo dos terreiros, “Barravento, Cabula e Congo”.²⁵⁹ Porque ligam os Encantados aos participantes, segundo Lody, as danças são sempre direcionadas aos atabaques, que em geral são pintados e ornados com as cores dos Orixás. A cabaça é coberta com uma rede de búzios, contas ou sementes, os tacos de madeira são como as matracas do Bumba-meu-boi, para repercutir as palmas.

A viola é incorporada, conforme Lody, para explorar as possibilidades melódicas e é rara a assimilação de instrumentos de corda no Samba de Caboclo. Talvez o Samba de Caboclo tenha influência da formação do Samba de Partido e de Terreiro com percussão, cavaco e viola e, assim, para Lody, o Samba de Caboclo “é o único conjunto agregado aos terreiros afro-brasileiros que se utiliza da viola”.²⁶⁰ Lody apresenta um Samba de Caboclo que faz alusão à viola, *Viola, meu bem, viola (A-E7-A7-D)*. Minhas pesquisas indicam que esse Samba citado por Lody foi cantado por Dona Edith do Prato (1916-2009), de Santo Amaro da Purificação, Bahia, artista popular que usava um prato e uma faca de metal para cantar Sambas de domínio público e autorais:

Viola, meu bem, violá,
Vou m'embora pro sertão
Viola, meu bem, violá,
Eu aqui não me dou bem,
Viola, meu bem, violá,
Sou empregado da Leste
Sou maquinista de trem
Vou m'embora pro sertão
Eu aqui não me dou bem,
Viola, meu bem, violá,
Viola, meu bem, violá.²⁶¹

²⁵⁸ 1977; p. 15.

²⁵⁹ 1977; p. 15.

²⁶⁰ 1977; p. 17.

²⁶¹ 1977; p. 16.

3.2 – *Jogo rapsódico com o Samba rural e os Sambas de Caboclo*

Oi, delelê, oi, delelá!
A cerca é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. (*bis*)

Oi, delelê, oi, delelá!
Casinha é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. (*bis*)²⁶²

Neste jogo rapsódico o Samba rural paulista é cantado, dançado e tocado com viola pelo diretor/cantador e cavaquinho e bumbo/zabumba por dois brincantes, numa tentativa de redimensionar em termos instrumentais suas musicalidades. Os pontos dos Sambas de Caboclo e os versos do Samba rural são cantados em solo e coro, dançados e tocados com atabaques, viola e cavaco.

Na aprendizagem dos Sambas, as musicalidades, corporeidades e vocalidades poéticas são experimentadas e acionadas espontaneamente pelos atuantes rapsodos, sem a preocupação de dançar o passo certo. O importante é o caráter lúdico do jogo-brincadeira, em que a música (vocal/canto e instrumental) e a dança são ensinadas e cada brincante apreende, interpreta, brinca, improvisa e reinterpreta os ritmos, passos e cantos com seus modos, vozes, jeitos e trejeitos de corpo. Os atuantes rapsodos são seres musicais e artistas artesãos do teatro que usam os Sambas como campo de testes e experiências estéticas.

Os atuantes brincantes usam um pedaço de pano (até um metro), pode ser um lenço, toalha, camiseta, pano de prato e/ou retalho e participam da experiência musical, corporal e narrativa descalços e vestidos com roupas claras, brancas e/ou cores em tons de terra; homens com calças leves e soltas e mulheres com saias rodadas. O pano/lenço é usado e transformado no jogo-brincadeira.

²⁶² O Samba *Oi, delelê*, também catalogado como *Oi, de-lelê* e *Ô delelê*, de Cornélio Pires, chamado por ele de “sambinha”, é apresentado com o refrão original que permanece sem modificações e os versos cantados por violeiros e intérpretes brasileiros (Tonico e Tinoco, Inezita Barroso, etc.). Não sabemos se o refrão do Samba corneliano tem relações com o refrão do Samba lenço rural paulista *Ô tilelê*, de Embu das Artes/SP e, por isso, o apresento, como registro das interpenetrações e possíveis influências ocorridas entre as práticas culturais afro-paulistas.

No espaço do jogo, dispostos em volta da roda, objetos que serão usados como instrumentos percussivos pelos brincantes: enxadas, foices, ancinhos, rastelos, pás, serrotes, martelos, um pilão de madeira, colheres de pau e metal, pratos, canecas, garfos, facas, misturados aos pandeiros, atabaques, zabumbas e instrumentos de percussão em geral.

Preparação

- Roda: a respiração, a música ao vivo, as afinações do corpo e dos instrumentos musicais, o silêncio, a prontidão corporal, a prontidão da sensibilidade; aquecimento das bases físicas e mentais.
- Como em todo jogo rapsódico, o diretor é cantador/narrador, toca viola, cavaco, violão e pandeiro e dança e suas instruções são narradas e comunicadas na pulsação das músicas e danças, como falas/cantos.

Instrução: “– Silêncio do João Gaiola! É o Samba agora!”

- Silêncio individual e coletivo, interior e exterior, de dez segundos.

Instrução: quem quer dançar? Quem quer tocar? Uma fila de brincantes dançadores com seus lenços/panos nas mãos! Outra fila de brincantes tocadores com objetos e instrumentos de percussão!

- Os brincantes dançadores formam uma fila com seus lenços; os brincantes tocadores escolhem os objetos e/ou instrumentos de percussão e formam outra fila.
- O diretor/cantador ressoa o apito. O brincante com o bumbo/zabumba faz a chamada para o início da música, depois entram o diretor com a viola, o brincante com cavaquinho e os brincantes tocadores com os objetos e instrumentos.
- Começa *Oi delelê* (D-A7-G), cantado em solos e coros, o diretor toca, chama e canta em solo os versos e todos repetem, bisam em coro o verso cantado.

Instrução: o jogo é de experiência da escuta dos cantos e poesias dialetais! A prosódia musical! A viola, o cavaco, o bumbo e os objetos/instrumentos! Acento nas palavras cantadas em coro! Ouvir o cantador, os outros cantadores, cantar coletivamente! Evidenciar a musicalidade da prosódia, o dialeto, o sotaque, a rítmica, a melodia, a dinâmica responsorial dos solos e coros!

Oi, delelê, oi, delelá!
A cerca é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. *(bis)*

Oi, delelê, oi, delelá!
Casinha é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. *(bis)*

Parmera da minha terra,
Quanta saudade me dá,
Alembro do meu sertão,
Onde canta o sabiá. *(bis)*

Andorinha do coqueiro,
Sabiá da beira-mar,
Você sabe querer bem,
Mas não sabe namorar. *(bis)*

Meu sabiá laranjeira,
Não esqueça de cantar,
Tu cantas por ter saudade,
Eu canto pra não chorar. *(bis)*

Oi, delelê, oi, delelá!
A cerca é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. *(bis)*

Morena quando eu morrer,
Não me enterre no sagrado,
Me enterre no campo aberto,
Onde já passou o gado. *(bis)*

Eu não sou filho daqui,
Nem aqui quero morar,
Eu sou de Piracicaba,
Não nego meu naturá. *(bis)*

Oi, delelê, oi, delelá!
Casinha é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. *(bis)*

Oi, delelê, oi, delelá!
A cerca é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. *(bis)*

Instrução: o dançante escolhe um tocador para segurar a outra ponta do lenço! Entrosar, comungar a dança! Ser cúmplice, conduzir e ser conduzido pelo outro! Descobrir o corpo e o ritmo do outro! Brincar, saracotear, gingar, girar, vultear, improvisar passos e evoluções pelo espaço!

- Os brincantes dançadores dançam e cantam em fila com os lenços/panos e dirigem-se aos tocadores. O dançador oferece a ponta do seu lenço/pano a um tocador que deixa seu objeto/instrumento, pega a ponta e a dupla dança pelo espaço. Todos os brincantes dançadores escolhem seus pares tocadores. Continuam com a música o diretor com a viola e os brincantes com o cavaco e o bumbo/zabumba, que agora tocam e cantam o Samba lenço rural paulista *Ô tilelê*.²⁶³

Uá, uê, uê, uá,
Uá, uê, uê, uá,
Pinica a lima
Pra laranja madurá
Pinica a lima
Pra laranja madurá.

Fui panhá laranja,
Laranja caiu,
Eu olhei pra cima, morena,
Sabiá fugiu.

Dona Luzia é uma nega boa
Ela faz o samba lá na casa da patroa.
Dona Luzia é uma nega boa
Ela faz o samba lá na casa da patroa.

Mas eu não vou
Nesse samba com você
Pois a polícia
Tá querendo me prendê.

Tá na cabeça do boi,
Tá na cabeça do boi,
Pelo jeito que eu tô vendo,
O negócio é com nós dois.

Ô tilelê,
Ô tilalá!
A cerca é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá.

Ô tilelê,
Ô tilalá!
A cerca que vaca pula
Touro não pode pulá.

- O diretor/cantador apita, a música e a dança terminam, os brincantes formam uma roda.

²⁶³ 2005; p. 319; Samba lenço rural paulista, Teatro Popular Solano Trindade, de Embu das Artes/SP, dirigido por Raquel Trindade, filha do poeta, teatrólogo e pesquisador das afro-brasilidades Solano Trindade.

Desenvolvimento

- Outro apito do diretor, começam os Sambas de Caboclo, primeiro instrumentais com os atabaques, depois viola, cavaco, os cantos do diretor e dos brincantes músicos.

Instrução: Samba dos bichos! O lenço é o rabo! Todos são bichos com rabos! Dançam Sambas de Caboclo! Sambada de bichos! Como o bicho se movimenta? Como mexe o rabo? Destacar o rabo, a parte traseira, as costas do corpo! Experimentar planos baixos, médios e altos, frentes e costas, olhos, bocas, braços, mãos, pernas, pés! Como o bicho respira? Como olha? Como pulsa? De onde vem? Para onde vai? O bicho tem fome? Tem sede? É macho? Fêmea? Filhote? Adulto? Velho? Como dança? Buscar o ritmo, a gestualidade, os sons e o corpo do bicho!

- Os brincantes colocam seus lenços pendurados nas bases das calças e saias como rabos, dançam, desfazem a roda e se movimentam pelo espaço como bichos.
- O diretor/cantador e os brincantes músicos tocam e cantam os pontos *Saudação do Caboclo*,²⁶⁴ *Cantigas pra Jurema*,²⁶⁵ e *pontos de Caboclos cantados no Congá*²⁶⁶

Boa noite
Quem é de boa noite.
Bom dia
Quem é de bom dia.
Abença, meu papai, abença,
Sou o Caboclo Arruda
Sou rei lá da Hungria.

Tindorê, aê cauiça,
Tindorê meu amigo reá.
Eu sou filho,
Eu sou neto
Da Jurema,
Tindorê aê cauiça.

Cauiça o cauiça
É Orixá.
Nas horas de Deus, amém,
É Orixá.

²⁶⁴ 1977; p. 21.

²⁶⁵ 1977; p. 19.

²⁶⁶ MOLINA, N. A. *3.777 pontos cantados e riscados na Umbanda e na Quimbanda*. Rio de Janeiro. Editora Espiritualista, s/d., Tenda Espírita Pai Joaquim da Costa, Tribobó, Niterói/RJ; p. 26, pp. 48-49, pp. 64-111; alguns pontos riscados e cantados do meu memorial, Tenda Espírita Caboclo Arruda, Vila Kennedy-Bangu, Rio de Janeiro/RJ.

Instrução: o jogo é dançar e gingar entre os bichos! Procurar um bicho para ser seu par! Em duplas, um bicho de frente para o outro! Olhos nos olhos! Na batida forte dos atabaques começa o jogo de tirar o rabo do outro bicho! Sambada de bichos! Jogo com gingas de ataque e defesa na pulsação dos Sambas de Caboclo! Jogo de esperteza, ginga, agilidade, estratégia, ritmo, dança e movimento! Não é força! Olhar o outro bicho, pulsar com ele! Ritmar o jogo! Como os bichos respiram quando atacam e defendem? Atabaques! Começa o jogo de tirar o rabo do bicho! É agora!

- Os brincantes-bichos brincam-jogam de tirar o rabo do outro bicho; à medida que tiram, devolvem e recomeçam o jogo.
- O diretor e os músicos-brincantes tocam e cantam.

Tindorê, aê cauiça,
Tindorê meu amigo reá.
Eu sou filho,
Eu sou neto
Da Jurema,
Tindorê aê cauiça.

Cauica o cauiça
É Orixá.
Nas horas de Deus, amém,
É Orixá.

- O diretor apita e a música cessa.

Instrução: procurar outro bicho! Trocar de par!

- O diretor apita, a música recomeça e o jogo de pegar o rabo prossegue com novos pares.

Instrução: sentir a diferença de ritmo do bicho! Como ele joga? É mais lento? Mais rápido que o outro? Qual seu ritmo? Sambada de bichos!

- Os brincantes/músicos e o diretor tocam e cantam.

Tindorê, aê cauiça,
Tindorê meu amigo reá.
Eu sou filho,
Eu sou neto
Da Jurema,
Tindorê aê cauiça.

Cauíça o cauíça
É Orixá.
Nas horas de Deus, amém,
É Orixá.

- O diretor apita, a música cessa, os bichos param o jogo, sentam e descansam com as costas juntas às costas do outro.

Instrução: costas com costas, descansar, relaxar em comunhão e respirar juntos, na mesma pulsação. Quando a música voltar, começa o jogo da caça e do caçador. Sambada da caça e do caçador! Um é o bicho, a caça, com o lenço/pano como rabo. Outro é o caçador que transforma o lenço em flecha/arma de caçador, facão, lança, chicote e/ou o que inventarem. Sambada da caça e do caçador!

O diretor apita, a música é retomada, o jogo da caça e do caçador começa, os brincantes músicos e o diretor tocam e cantam.

Caboclo pega a sua flecha,
Pega o seu bodoque
E vai saravá.
O galo já cantou na Aruanda
E Oxalá te chama
Para a sua banda.

Ê caçador da beira do caminho
Há não me mate esta corral na estrada,
Pois ela abandonou sua choupana, caçador
Foi no romper da madrugada.

O Caboclo Viramundo,
Ele, ele vira,
Ele faz sua mira (*bis*)
Ele faz sua mira. (*bis*)

Atira, Caboclo atira,
Atira pra não errar. (*bis*)
Caboclo que atira na mata,
Seu Caçador, sarava o seu endá. (*bis*)

Instrução: sequência de movimentos e ações: caçar, cercar, atirar, abater e comer a caça. Sambada do caçador! O caçador tem fome! “Morder”, “arrancar pedaços”! “Comer” a caça!

– Os jogadores-brincantes executam a sequência de ações, os pontos continuam.

Caça, caça, caçador,
Como é lindo ver caçar,
Caça, caça, caçador,
Caçador do Juremá,
Caça, caça, caçador,
Oi caça aqui, caça acolá. (*bis*)

Instrução: quem foi caça, agora é caçador!

– Os atuantes-jogadores invertem os papéis e os pontos riscados e cantados continuam.

Quem manda na mata é Oxóssi,
Oxóssi é caçador, Oxóssi é caçador.

Ele é caçador, é caçador,
É caçador, não é adivinhador. (*bis*)
Ele veio de longe,
Veio caçar. (*bis*)
Ele é seu Araúna que vem saravá.

Caboclo roxo da cor morena
É o seu Oxóssi, caçador da Jurema,
Ele jurou, ele jurará,
Pelos conselhos que a Jurema veio dar. (*bis*)
Saracutinga é um caboclo de penas
Saracutinga, ele é caçador,
Saracutinga quando vem da Jurema,
Vem trazendo a corrente de Xangô. (*bis*)

Eu vi chover, eu vi relampear,
Mas mesmo assim o céu estava azul,
Firma seu ponto na folha da Jurema,
Oxóssi é bamba no maracatu.

Instrução: ações em sequência: a caça cerca, ataca, come e devora o caçador. Sambada da caça! A caça tem fome, “morde”, “arranca pedaços”, “come” o caçador!

– Os brincantes realizam a sequência, o diretor apita e a música para.

Instrução: em pé, encostar as costas nas costas do outro e respirar junto. Quando a música voltar, o lenço/pano se transforma em peça de figurino no corpo de alguém. Sambada de personagens! Quem é o personagem que usa tal peça? Como usa? Como se movimenta? De onde vem? Para onde vai? Qual seu nome? Onde nasceu? O que deseja? Procura algo? E sua idade? Está triste? Alegre? Qual sua história? Sem a palavra! É o corpo e o objeto!

– Os jogadores transformam os panos/lenços em peças de figurinos de personagens, o diretor apita, voltam os pontos cantados e recomeça o jogo.

Estava chovendo e relampando
Mas mesmo assim o céu estava azul,
Com sua pomba e as folhas da Jurema,
Eu vi Oxóssi em seu aracajá. (*bis*)

É uma cobra coral,
Oi é uma cobra coral.
Caboclo Arruda
Quando vem da mata,
Ele traz na cinta uma cobra coral.
É uma cobra coral,
Oi é uma cobra coral.

Instrução: usar a palavra! Dizer aos outros quem é você! Perguntar quem é o outro! Eu sou fulano e você? O que faz? Eu sou sicrano e vou para casa e você para onde vai? Eu me chamo beltrano e você qual é o seu nome? Buscar relações de jogo! Encontrar diferenças e semelhanças!

Os brincantes executam as ações, os pontos continuam.

Caboclo Arranca-Toco
É minha luz, é minha guia,
É filho de Oxóssi com Ave-Maria.
A sua luz ilumina o escuro
Quando ele chega
O terreiro está seguro.

O sino da capela
Já bateu blim blom.
Deu meia-noite o galo já cantou
Seu Pena Branca
Que é o dono da gira,
Segura a gira que Ogum mandou.

Ogum, Ogum Yara!
Ogum, Ogum Yara!
Salve os campos de batalha!
Salve a Sereia do mar!
Ogum, Ogum Yara!

Instrução: o lenço é um objeto usado fora do corpo, como adereço! Sem palavra! É o corpo!
Jogar com os gestos, os movimentos e ações com o objeto! Quem usa o objeto? O que
é, de quem é e para que serve? É do cotidiano? É de um lugar e um tempo imaginários?

É uma cobra coral,
Oi é uma cobra coral.
Caboclo Arruda
Quando vem da mata,
Ele traz na cinta uma cobra coral.
É uma cobra coral,
Oi é uma cobra coral.

Instrução: usar a fala, mostrar o objeto e dizer quem usa o objeto aos outros. Buscar relações
de afeto e/ou desafeto, interações corporais e narrativas!

Tindorê, aê cauiça,
Tindorê meu amigo reá.
Eu sou filho,
Eu sou neto
Da Jurema,
Tindorê aê cauiça.

Cauiça o cauiça
É Orixá.
Nas horas de Deus, amém,
É Orixá.

Guarda seu bodoque
E sua flecha já é hora,
A Jurema já lhe chama
Numa gira só,
Os Caboclos vão embora. (*bis*)

Adeus Congá,
Congá de harmonia,
Adeus, Congá de ouro,
Até um outro dia.

- O diretor/cantador apita, o Samba cessa e os brincantes voltam para a roda.

Desfecho

Instrução: vamos inventar histórias, rapsódias! Escolher um objeto e personagem, formar duplas e preparar uma rapsódia entre os personagens. Onde acontece a história? Quando? Como? Por que? Quem? Atenção ao começo, ao meio e ao fim! Gestos e palavras! Clareza e presença! Usar dança, música e instrumentos. Qual o núcleo da história? E a música e a dança como acontecem?

- As duplas de juntam, propõem falas, compõem cenas e organizam as rapsódias e histórias; atenção ao trabalho de criação colaborativa.
- Apresentações das histórias e rapsódias pelas duplas de atuantes brincantes rapsodos.
- Roda com avaliação, individual e coletiva, dos temas e formas do jogo rapsódico.
- Reflexões sobre as transformações do pano/lenço.
- Observações sobre os instrumentos, viola, cavaco, bumbo/zabumba e atabaques, as musicalidades, corporeidades, narrativas e vozes poéticas dos Sambas.
- Roda de desfecho do jogo rapsódico com o Samba *Oi, delelê* e o Samba lenço rural paulista *Ô tilelê*, com passos, gestos e movimentos livres e improvisados.
- Os brincantes que querem tocar pegam os instrumentos e objetos e os que querem dançar formam uma roda.
- Celebração com música, dança e cantoria.

Oi, delelê, oi, delelá!
A cerca é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. (*bis*)

Oi, delelê, oi, delelá!
Casinha é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. (*bis*)

Parmera da minha terra,
Quanta saudade me dá,
Alembro do meu sertão,
Onde canta o sabiá. *(bis)*

Andorinha do coqueiro,
Sabiá da beira-mar,
Você sabe querer bem,
Mas não sabe namorar. *(bis)*

Meu sabiá laranjeira,
Não esqueça de cantar,
Tu cantas por ter saudade,
Eu canto pra não chorar. *(bis)*

Oi, delelê, oi, delelá!
Casinha é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. *(bis)*

Oi, delelê, oi, delelá!
A cerca é de pau-a-pique
Mourão de jacarandá. *(bis)*

Uá, uê, uê, uá,
Uá, uê, uê, uá,
Pinica a lima
Pra laranja madurá
Pinica a lima
Pra laranja madurá.
Fui panhá laranja,
Laranja caiu,
Eu olhei pra cima, morena,
Sabiá fugiu.

- O diretor/cantador apita e termina o jogo rapsódico com os Sambas de Caboclo e rural num breque (parada) marcado em que os brincantes cantam “... Sabiá fugiu”, desfazem a roda e saem voando do espaço do encontro, cada um para um lado.

FINALMENTES

Os jogos rapsódicos e a aprendizagem das artes cênicas

Chego aos “finalmentes” com descobertas de materiais estéticos raros da música e da dança popular brasileira, algumas conclusões provisórias sobre a experimentação de tais materiais nas artes cênicas e muitas questões e inquietações sobre as danças desaparecidas e/ou esquecidas, as celebrações artísticas populares reprimidas e proibidas e as tantas brincadeiras de roda perdidas pelo Brasil que não foram recolhidas e vivenciadas para este estudo.

Constato com as andanças, cheganças e resultados da pesquisa a complexidade das multitarefas envolvidas na empreitada para a criação dos jogos rapsódicos de aprendizagem das artes cênicas. Mapear as danças, cantigas e brincadeiras dos quatro cantos do Brasil, encontrar as fontes, assistir e participar das práticas culturais, recolher materiais pelos rincões e as quebradas do país, decifrar os cantos, ritmos e partituras com viola, cavaquinho, pandeiro, zabumba e atabaques e registrar em escrita e corporalmente, com exercícios, experiências e improvisações nos laboratórios na sala de ensaios, no palco, na rua e/ou no terreiro.

Se esta pesquisa lida com as práticas da dança popular e da música tanto no ambiente artístico de celebração coletiva na rua, na praia, no pátio/prça e/ou no terreiro quanto nos laboratórios, então, é necessário sistematizar e organizar tais experiências e práticas em forma de jogos para as artes cênicas. Assim, este é um estudo possível com as interpretações de um ator-pesquisador, artista popular, na tentativa de semear e frutificar os saberes e experiências das culturas brasileiras no território/quintal da pedagogia das artes cênicas.

Com o vasto e rico material pesquisado, optei em adotar como repertório os Cocos, Sambas de Caboclo, o Samba rural, as Cirandas e brinquedos de roda por entender que tais brincadeiras abrangem os referenciais afro-brasileiros, luso-ibéricos e ameríndios das tradições culturais brasileiras e, principalmente, porque têm os temas e as formas privilegiadas do jogo, a música, o canto e a dança, características lúdicas propícias para a aprendizagem das artes cênicas e a preparação musical, corporal e narrativa do atuante aprendiz.

O jogo rapsódico traz a ludicidade, o caráter estético, o prazer, a alegria e a fascinação, apontados como elementos do jogo por Huizinga, do rico repertório corporal, rítmico, melódico e oral/narrativo das músicas e danças populares brasileiras para o terreiro das artes cênicas. É uma proposta interdisciplinar de criação e educação artística e estética que integra as culturas brasileiras e a pedagogia das artes cênicas.

Das colaborações práticas e teóricas ao aperfeiçoamento técnico, expressivo e reflexivo do aprendiz das artes da cena, o jogo rapsódico é uma experiência de iniciação ao artefazer que promove a aprendizagem a partir da comunhão, da celebração e do sentido de jogo dos Cocos, Sambas, Cirandas e brincadeiras de roda. Se a técnica, como sugere Mário de Andrade, é o conjunto de saberes e fazeres práticos que o artista aprende sobre os instrumentos para acioná-los na execução do seu trabalho, no jogo rapsódico o atuante conhece os aspectos técnicos dos fazeres musicais, teatrais, dançados, cantados e tocados, exercita a escuta dos outros e de si mesmo e explora seus recursos corporais, narrativos, rítmicos, melódicos através dos cantos solos e corais, dos personagens e cortejos, dos passos/pés, instrumentos e figurações coreográficas dos Cocos, Sambas, Cirandas e brincadeiras.

O aprendiz é o ser musical, o atuante rapsodo consciente do seu corpo musical, preparado como artesão das artes da cena, conhecedor das técnicas, que estuda e movimenta os materiais expressivos do seu ofício para a criação de espetáculos e a sua formação artística-cultural. Por ser um sujeito do conhecimento, agente e meio do saber e do artefazer, consciente como criador e inventor de mundos épicos, dramáticos, trágicos, cômicos, tragicômicos, pós-dramáticos, performáticos, etc., o atuante é um artista múltiplo das artes da cena, versátil com a música vocal/canto e instrumental, a dança, a narrativa oral, as linguagens artísticas, como o brincante dos folguedos populares. Porque joga, improvisa, narra, vive, descreve, transvive histórias e rapsódias, com organicidade, musicalidade, presença e prontidão corporal, o atuante rapsodo é como o menino Zé Boné no conto *Pirlimpsiquice*, de Guimarães Rosa, ao contar e descrever histórias como um jogo, uma brincadeira no recreio da escola ou no quintal.

Para chegar ao atuante rapsodo, o ser musical, o brincante, artesão das artes da cena, estudei o rapsodo da tradição grega, o *griot músico*, os animadores públicos, trovadores e menestréis da tradição oral africana, e as musicalidades e danças populares brasileiras sob a orientação etnográfica e musicológica de Mário de Andrade, com minhas interpretações como artista-pesquisador contemporâneo a partir das pesquisas de campo e recolhas de novas danças, músicas e brincadeiras.

Das reflexões e dos manuscritos de Mário de Andrade que serviram de apoio teórico, estético musical e documental desta pesquisa, constato que a arte-ação proposta no início do século passado, hoje entendida como ação cultural, permanece como um chamamento para uma tomada de atitude de combate, de não conformismo e resistência poético-política necessária à intolerância e ao extermínio do memorial coletivo e da nossa produção simbólica. E o teatro, a dança popular e a música se apresentam como formas especiais de arte-ação/ação cultural, pois têm as propriedades para o combate e, por suas características inacabadas, transitórias e humanas, são artes com as “técnicas do inacabado”, territórios de criação e expressão que promovem as consciências do eu/indivíduo e do outro/coletivo e a consciência do entorno, do espaço, das coisas e das relações pessoais e interpessoais.

Um dado conclusivo inspirador sobre as danças recolhidas são as descobertas de registros raros do patrimônio artístico-cultural brasileiro, como os Cocos da Paraíba e do Rio Grande do Norte, os manuscritos de Mário de Andrade com as versões da cantiga de roda *Senhora viúva* e suas anotações das distinções entre os Cocos paraibano e potiguar no modo de dançar. Tais materiais raros e inéditos são reveladores e proponho uma **arte-ação** aos pedagogos teatrais: se embrenhar nas quebradas do mundaréu, pesquisar, recolher, descobrir outras danças e cantigas e jogar, brincar os jogos rapsódicos com os atuantes aprendizes no terreiro da alegria e da liberdade.

Como materiais do repertório de mediação para a aprendizagem das artes cênicas, trago as práticas artísticas do atuante no teatro de rua com o Teatro Ventoforte e as proposições estéticas como diretor-pedagogo teatral do espetáculo de teatro musical popular brasileiro, com o grupo Andaime, sobre o mundo anedótico-dialetal de Cornélio Pires, as musicalidades da dança, da canção e da prosódia, o Samba rural, o Cururu e os modos e modas de viola.

Elementos narrativos e poéticos da literatura brasileira, os neologismos descrever e transver do conto *Pirlimpisique*, de Guimarães Rosa, são assimilados pelos jogos rapsódicos. Considero como fontes promissoras de pesquisas e interações artístico-educativas futuras a aproximação à pedagogia das artes cênicas das “pirlimpisiques” de Guimarães Rosa, conto de estética teatral que todo aprendiz das artes da cena deve ler, e da cultura sertanejo-caipira de Cornélio Pires, território da tradição oral e musical popular caipira, uma síntese das nossas matrizes etnográficas, pouco investigado pela estética do teatro brasileiro.

Das “pirlimpisiques” de Guimarães Rosa, os jogos rapsódicos colocam a invencionice, a imaginação e a improvisação nas artes cênicas e na educação adotando como pressupostos e princípios teórico-poéticos os neologismos descrever, amálgama de descrever e viver, descrever com vida, de maneira vívida, e transver, viver mais além. Os jogos integram e assimilam para as artes cênicas as “pirlimpisiques” e, assim, descrever e transver, descrevivência e transvivência, são condições atorais, improvisacionais, estados de jogo e brincadeira, de corpo e consciência criadora do atuante no jogo rapsódico. Portanto, atores, atrizes, brincantes, atuantes aprendizes das artes da cena que entram na roda dança do jogo rapsódico, somos todos Zé Bonés de *Pirlimpisique*, movidos pelo encantamento, a imaginação, o sentido de jogo, a invencionice infantil, a criatividade, descrevivemos e transvivemos as ações do grande teatro do mundo no improviso do rio, da roda, do fio do representar sem fim.

Como é um território de integração e mediação entre a pedagogia das artes cênicas, as danças, musicalidades e vozes poéticas brasileiras e o cadinho das prosas de Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Cornélio Pires, o jogo rapsódico visa a educação, a feitura/criação e a apreciação das artes cênicas. Em tal perspectiva, o jogo rapsódico é uma mediação pedagógica em que o pedagogo teatral contemporâneo é o artista-sujeito do conhecimento que pesquisa, recolhe, põe em ação, dialoga e propõe os meios e procedimentos e redimensiona artisticamente as experiências e os saberes tradicionais no século XXI.

As culturas brasileiras são consideradas pelo pedagogo teatral em suas potencialidades artísticas e pedagógicas, por suas características próprias de ludicidade e significação cultural, como meios e campos de comunicação e troca de saberes e experiências, em que as danças são adotadas como modelares para a construção dos jogos rapsódicos, como um método e/ou sistema interdisciplinar de aprendizagem das artes cênicas.

O pedagogo identifica os temas, formas e materiais estéticos e estabelece as bases práticas e os princípios teórico-poéticos para uma nascente pedagogia das artes cênicas que experimenta a dança popular e a música nos processos de formação do atuante e na criação de espetáculos de teatro musical popular brasileiro. Assim, o jogo rapsódico é uma ação cultural, uma arte-ação de revelação do memorial coletivo, em que as danças e musicalidades brasileiras são descobertas, resgatadas e trazidas ao conhecimento para a prática artística e as proposições estéticas do atuante contemporâneo.

O Coco de roda é exemplar para um jogo das artes da cena com a música e a dança, assim como a Ciranda cantada, tocada e dançada em roda de mãos dadas e em movimentos coletivos já é o mote para o jogo e a brincadeira. Os jogos rapsódicos com os Cocos e Sambas de Caboclo e rural e as Cirandas e brincadeiras de roda desta pesquisa convidam o atuante para o jogo com uma pergunta: vamos brincar de cantar, dançar, tocar, narrar, descrever e transviver histórias e rapsódias? Eis a substância cênica-musical que traduz a abordagem lúdica e os objetivos artístico-pedagógicos deste estudo. É como o convite no terreiro para a festa de Cosme, Damião, Doum e os *erês*: vamos brincar, comer doce, cantar e dançar! Ou o chamado dos cordões e do Velho do Pastoril para o povo ir pra rua “vadiar”.

Em síntese, concluo provisoriamente, porque o jogo está aberto e só termina depois de cantar, tocar, dançar e celebrar, que os jogos rapsódicos trazem colaborações para os estudos e o trabalho criativo do ator/atriz no Brasil através da integração entre a pedagogia das artes cênicas e as culturas brasileiras e da introdução às artes cênicas dos mundos narrativos de Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Cornélio Pires. O jogo rapsódico assume a condição de que é necessário pensar e conhecer o Brasil e descobrir os valiosos materiais estéticos das culturas brasileiras. Portanto, este estudo mostra as infindas possibilidades pedagógicas das nossas danças e brinquedos de roda e abre perspectivas para pesquisas de artes cênicas, dança, música, educação, *performance* e antropologia das culturas brasileiras.

Sob o ponto de vista de difusão e fomento das práticas culturais populares, seria interessante verificar as possibilidades de experimentação dos jogos rapsódicos nas várias regiões do Brasil, da América Latina e de outros cantos do mundo, com a incorporação das brincadeiras e danças locais, como a dança do Peixe, Jacundá, na região amazônica, o Bumba-boi maranhense, o Maracatu pernambucano, o Boi-de-mamão catarinense, o Jongo carioca e do Vale do Paraíba, os “*cantos de ordeña*” e o *Joropo* na Colômbia e Venezuela, o *Camdombe* uruguaio, a *Cueca* chilena, o *Huayno* e a *Saya* andinos, entre outras danças e expressões populares. Se os objetivos artísticos e pedagógicos do jogo rapsódico são o estudo e a experimentação da música e da dança popular nos processos formativos e criativos do atuante aprendiz das artes da cena, então, o jogo pode cumprir tais objetivos com o uso e a incorporação de quaisquer danças locais.

É de fundamental importância a introdução nos programas de teatro, artes cênicas, dança, música e educação de um sistema interdisciplinar como os jogos rapsódicos, com metodologias e procedimentos fundamentados nas teatralidades e práticas culturais brasileiras, com um programa de educação artística e estética constituído de jogos de aprendizagem das artes da cena com os Cocos, Sambas de Caboclo e rural, Cirandas e brinquedos de roda.

Tambores, violas e flautas, pé, cintura, palma e voz. Repito conclusivamente a síntese musical-instrumental e a síntese rítmica-corporal que expressam a essência lúdica, a significação cultural e a proposição poético-musical dos jogos rapsódicos de aprendizagem das artes cênicas: trabalhar diretamente, em forma de jogo e brincadeira, as musicalidades, corporeidades e vocalidades poéticas do atuante rapsodo aprendiz como ser musical, brincante e artista artesão.

Deste modo, concluo as andanças e cheganças desta pesquisa da pedagogia das artes cênicas e das culturas brasileiras com uma celebração, uma “brincantoria”, uma brincadeira de rua, praça, praia e/ou terreiro, com a cantoria e a dança do Coco de roda *Iaiá, meu lenço*, dado como Coco de mulher, da Paraíba,²⁶⁷ como uma despedida e um convite aos leitores, educadores, pedagogos, artistas e aprendizes: sejamos todos musicais, artesãos e brincantes.

²⁶⁷ 1984; pp. 166-167.

Olha a rosa amarela, rosa,
Tão bonita e tão bela, rosa. *(bis)*

Iaiá, meu lenço, ô iaiá,
Quero me enxugar,
Essa despedida, ô iaiá,
Que me faz chorar. *(bis)*

Quem me dera eu morar, (beira-mar)
Na beirinha do mar, (beira-mar)
Pra comer tainha, (na beira-mar)
Peixe bom é “pirá”. *(bis)*

(variação, verso registrado de ouvido, com palavras e cantos improvisados e incertos)

Olha a rosa amarela, rosa,
Tão bonita e tão bela, rosa,
Uma é maquinista, rosa,
E a outra é foguista. *(bis)*

Olha a rosa amarela, rosa,
Tão bonita e tão bela, rosa. *(bis)*

Iaiá, meu lenço, ô iaiá,
Quero me enxugar,
Essa despedida, ô iaiá,
Que me faz chorar. *(bis)*²⁶⁸

²⁶⁸ 1984; pp. 166-167.

laia, meu lenço.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário Raul Moraes de. (1893-1945). *Manuscritos. Ritmos, batuques e brinquedos de roda*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. IEB USP, acervo MMA, Manuscritos Mário de Andrade; textos inéditos.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte. Itatiaia. Brasília. Ministério da Cultura. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. IEB-USP. Editora da Universidade de São Paulo. 1989.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte. Editora Itatiaia. 2006.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo. Livraria Martins Editora. Brasília. Instituto Nacional do Livro, INL. MEC. 1975.
- _____. *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo. SENAC. 2004.
- _____. *Pequena História da Música*. São Paulo. Livraria Martins Editora. 1969.
- _____. *Introdução à estética musical*. Notas Flávia Camargo Toni. São Paulo. Editora Hucitec. 1995.
- _____. *Sejamos todos musicais: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil*. São Paulo. Alameda. 2013.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*, 3 tomos; organizado por Oneida Alvarenga. Belo Horizonte. Edições Itatiaia. Brasília. INL, Fundação Pró-Memória. 1982.
- _____. *Os cocos*. São Paulo. Livraria Duas Cidades. Brasília, INL, Pró-Memória. 1984.
- _____. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo. Livraria Duas Cidades. 1987.
- _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo. Livraria Martins Editora. 1963.
- _____. *O banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1989.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*; tradução e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo. Editora Max Limonad. 1984.
- AZEVEDO, Ricardo. *Abençoado & Danado do Samba: um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo. EDUSP. 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo. Brasiliense. 2012; Obras escolhidas, volume 1.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo. Ed. 34. 2002.

- BRECHT, Bertolt. *Poemas*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1986.
- BUENO, André Paula. *Palhaços da cara preta: Pai Francisco e Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma no boi, cavalo-marinho e folia-de-reis – MA, PE MG*. São Paulo. Nankin. EDUSP. 2014.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo. EDUSP. 1984.
- _____. *Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnografia geral*. São Paulo. Global. 2004.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo. Global. 2002.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Introdução à história da Filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- _____. *Conformismo e resistência – Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo. Editora Brasiliense. 1996.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook. Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora. 1994; v. 1.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo. Brasiliense. 2008.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro. Record. 1984.
- DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo. Editora Hucitec. Edições Mandacaru. 2006.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo. Perspectiva. Edições SESC SP. 2013.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas. Editora da Unicamp. 2000.
- GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo. Perspectiva. SESC. 2006.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In: J. Ki-Zerbo. *História geral da África*, vol. 1. Metodologia e Pré-História da África. São Paulo. Paris. Ática. UNESCO. 1980.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras. 1995.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens; o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo. Perspectiva. 2012.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo. Perspectiva. 1998.
- _____. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo. Perspectiva/EDUSP. 1991.
- _____. *Um voo brechtiano*. São Paulo. Perspectiva. 1992.
- _____. *Texto e jogo*. São Paulo. Perspectiva/FAPESP. 1996.
- _____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo. Perspectiva. 2001.
- KOUDELA, Ingrid Dormien, JÚNIOR, José Simões de Almeida. Organização. *Léxico de Pedagogia do Teatro*. São Paulo. Perspectiva: SP Escola de Teatro. 2015.

- KRUGLI, Ilo. *As quatro chaves*. In Teatro da Juventude. São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura. Ano 8, número 44, outubro de 1982; pp. 27-33.
- LIBRANDI ROCHA, Marília. *Maranhão-Manhattan*. Rio de Janeiro. 7 Letras. 2009.
- MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo, DCL. 2004.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. São Paulo. EDUSP. 2008.
- MATE, Alexandre. *Andaime, um jeito de ser*. Piracicaba/SP. Editora UNIMEP. 2013.
- MOLINA, N. A. *3.777 pontos cantados e riscados na Umbanda e na Quimbanda*. Rio de Janeiro. Editora Espiritualista. Tenda Espírita Pai Joaquim da Costa. Niterói/RJ; s/d.
- MONTEIRO, Marianna. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo. Editora Terceiro Nome. 2011.
- MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro. Record. 1987.
- MUNIZ, Mariana Lima. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2015.
- NASCIMENTO, Antônio Eugênio, NETO, Pedro José de Bulhões e BULHÕES, Simone Ferreira. *Vamos indo na Ciranda – Mestre Chiquinho de Tarituba: de bailes e histórias*. Rio de Janeiro. Editora Lamparina. 2004.
- NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Teatro com meninos e meninas de rua: nos caminhos do grupo Ventoforte*. São Paulo. Perspectiva. 2008.
- NOVAES, Íris Costa. *Brincando de roda*. Rio de Janeiro. Agir. 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo. Perspectiva. 2001.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*; tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1982.
- PINTO, Altair. *Dicionário da Umbanda*. Rio de Janeiro. Editora Eco. 1975.
- PIRES, Cornélio. *Sambas e cateretês*. Itu/SP. Ottoni Editora. 2004.
- PLATÃO. *Íon (Ou sobre a Ilíada)*. Introdução, tradução e notas Victor Jabouille. Lisboa. Editorial Inquérito Limitada. 1988.
- ROCHA, Marília Librandi. *Maranhão-Manhattan: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro. 7 Letras. 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias. Pirlimpsiquice*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1991.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro. Mauad. 1998.

- SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. Tradução Ingrid Koudela e Eduardo Amos. São Paulo. Perspectiva. 2010.
- _____. *Improvisação para o teatro*. Tradução Ingrid Koudela e Eduardo Amos. São Paulo. Perspectiva. 2010.
- VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo. EDUSP. 2013.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo. Editora 34. 2001.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP. Pontes. Editora da UNICAMP. 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. São Paulo. Companhia das Letras. 1993.

ARTIGOS, TESES E DISSERTAÇÕES

- ABREU, Luís Alberto de. *A restauração da narrativa*. Rio de Janeiro. In *O percevejo*. 2000, ano 8, n. 9, p. 115-125.
- ALVES, Amaral. *Brincadeira prometida... O jogo teatral e os folhetos populares*. Dissertação (Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes. ECA USP. 1992.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. In *Revista Brasileira de Educação*; número 19. Rio de Janeiro. ANPEd. 2002, p. 20-28.
- CORACINI, Erika Regina Faria. *Jongo e teatro: leituras performáticas da festa*. Dissertação. ECA USP. São Paulo. 2008.
- FRANÇA, Débora Gwendolyne Callender. *Quem deu a ciranda a Lia? A história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)*. Dissertação (História). Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2011.
- KEISERMAN, Nara. *O desempenho atoral rapsódico*. Florianópolis. In *Revista Urdimento*. 2005, n. 7, p. 17-37.
- _____. *Diálogos sobre a narração*. Porto Alegre. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. UFRGS. 2012; v. 2, n. 1, p. 265-285.
- _____. *Teatro gestual narrativo*. São Paulo. In *Revista Sala Preta*. ECA USP. 2008, n. 8.
- KOUDELA, Ingrid Dormien, e CAMARGO, Robson Corrêa de. *O jogo teatral e sua fortuna crítica*. Goiânia. In *Fênix*. UFG. 2010; vol. 7, ano VII.
- KRUGLI, Ilo, e LARANJEIRAS, Luiz Carlos. *10 anos do Teatro Ventoforte*. Rio de Janeiro. Catálogo comemorativo. FUNARTE. 1984
- ROCHA, Marília Librandi. *A Carta Guarani-Kaiowa e os direitos a uma literatura com terra e das gentes*. Brasília. In *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Universidade de Brasília. UNB. 2014; pp. 1-2.
- _____. *Escutar a escrita; por uma teoria literária ameríndia*. In *O Eixo e a Roda*, v. 21, n. 2, p. 179-202.
- LODY, Raul Giovanni. *Samba de Caboclo*. Rio de Janeiro. Cadernos de Folclore. MEC FUNARTE. 1977; número 17.
- MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. Dissertação de mestrado. Departamento de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 2005.

- MARTINS, José Batista Dal Farra. *Percursos poéticos da voz*. São Paulo. In Revista Sala Preta. Departamento de Artes Cênicas da ECA USP. São Paulo. 2007; v. 7.
- _____. *Palavras invisíveis*. São Paulo. In Revista Sala Preta. ECA USP. 2009; n. 9.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Teatro Educação*. (org.). São Paulo. Revista Sala Preta. Departamento de Artes Cênicas da ECA USP. São Paulo. 2002; v. 2, nº 1.
- TELLER, Sonia. *História do corpo através da dança da ciranda: Lia de Itamaracá*. Dissertação de mestrado. ECA USP. São Paulo. 2009.

DISCOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Missão de pesquisas folclóricas – Música tradicional do Nordeste*. 1938. 06 CDs. Textos. São Paulo. SESC SP. Centro Cultural São Paulo. SMC. 2006.
- A BARCA. *Projeto Turista Aprendiz: Trilha, toada e trupé*. CDs, DVD e livreto. São Paulo. Maraca. Cooperativa de Música. 2006.
- _____. *Turista Aprendiz*. São Paulo. CPC UMES. 2000.
- Documentos sonoros brasileiros*. Acervo Cachuera. 06 Volumes/CDs. São Paulo. Coleção Itaú Cultural. 2000. 2002.

FILMOGRAFIA

- HIRSZMAN, Leon. *Cantos de trabalho. Cacau, Cana-de-açúcar e Mutirão*. Brasil. Leon Hirszman Produções. Cinemateca Brasileira. 1975 e 1976.
- FERRAZ, Isa Grinspum. *O povo brasileiro*. Série de 10 Documentários baseados na obra de Darcy Ribeiro. Brasil. Produção TV Cultura/GNT/Fundar. 2001.