

TEATRALITURAS E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA PROCESSOS PEDAGÓGICOS EM TEATRO A PARTIR DE EXPRESSÕES CÊNICAS DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Ricardo Ribeiro Malveira (UFT)¹

59

O presente texto expõe recortes das discussões apresentadas no estudo das Teatralituras, inaugurado em minha pesquisa de doutorado e propõe um diálogo inicial com o campo dos processos pedagógicos em Teatro tendo em vista o espaço plural das artes cênicas na atualidade. A partir das discussões ancoradas nos rastros, escrituras e práticas espetaculares aplicadas à tradição do Congado no contexto familiar norte mineiro amplio as discussões com resultados dos primeiros diálogos com a cultura popular e as tradições de povos indígenas e quilombolas, em minha atual vinculação no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Tocantins - UFT.

Teatralituras; Processos Pedagógicos; Tradições Culturais.

TEATRALITURAS AND CONTRIBUTIONS FOR EDUCATIONAL PROCESS IN THEATRE THE EXPRESSIONS FROM PERFORMING THE BRAZILIAN POPULAR CULTURE

This text exposes clippings of the discussions presented in the study of Teatralituras opened in my doctoral research and proposes an initial dialogue with the field of pedagogical processes in theater in view of the plural space of the performing arts today. From anchored discussions on the trace, scriptures and spectacular practices applied to Congado tradition in norte de minas and family context, expanded discussions with results of my first conversations with popular culture and traditions of indigenous and quilombo people in my current link in Degree in Theatre at the Federal University of Tocantins - UFT.

Teatralituras; Pedagogical Processes; Cultural Traditions.

O pensamento científico caminha inspirado no dever de novos saberes que estão para além do sujeito racional e da objetivação da vida. Na contemporaneidade, o conhecimento se abre para o inusitado, mantendo, no entanto, a importância das contribuições e dos rastros. Esses tomados a partir do pensamento de Jacques Derrida, ou seja, rastros enquanto *trace*, produzidos por outros momentos da experiência humana que antecederam os tempos atuais.

O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulado o vivo sobre o não-vivo em geral, origem de toda a repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo. (DERRIDA, 2006, pp. 7-8).

Estamos diante da compreensão dos fenômenos híbridos e do valor do conhecimento

comum entendido a partir de Michel Maffesoli (2007), que é conhecimento da oralidade e se constitui pelo saber fazer. Para o autor, este conhecimento antecede o conhecimento erudito, mas não cabe atribuir-lhes uma comparação hierárquica. Surge a necessidade da discussão sobre os novos olhares e práticas entre o Teatro e a Cultura Popular, bem como, os espaços e práticas pedagógicas proporcionadas por estes campos do conhecimento. Propomos neste estudo colocar em discussão conceitos obtidos em uma pesquisa teórica-prática e o exercício pedagógico inicial de contato entre o espaço acadêmico e a cultura em que está inserido.

CONTRIBUIÇÕES DA ETNOCENOLOGIA

O conhecimento comum favorece as encruzilhadas, isto é, no lugar de encontro de vias. A imagem da encruzilhada é forte na Cultura Popular Brasileira, pois remete ao espaço do desconhecido, da troca, da magia, do atravessamento e do diálogo entre saberes e, portanto, multidisciplinar e transdisciplinar. Nos estudos sobre as artes cênicas,

por exemplo, surge a *Etnocenologia*, que se destaca na investigação das encruzilhadas em relação às práticas do Teatro e da Cultura. Segundo Armino Bião (2007, p.22) "a *Etnocenologia* aparece no horizonte teórico-metodológico de nosso tempo, de transição do século XX para o século XXI" e esclarece ainda que,

[...] a Etnocenologia tem contribuído para ampliação dos horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, de modo geral, e de um modo mais específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo. Nessas artes, não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance, mas sim, também, outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre os quais alguns rituais, os fenômenos sociais extraordinários e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares. (BIÃO, 2007, p. 22).

A *Etnocenologia* amplia as pesquisas, os processos e as práticas relacionadas às expressões tradições populares a partir de um olhar descolonizado das artes cênicas. Este campo de estudo busca valorizar a Cultura Popular, neste caso à brasileira, e suas práticas espetaculares, entendidas como expressões cênicas, com potências estéticas, lugares sensíveis e significados múltiplos.

Nos tempos atuais, temos como base a informação, a velocidade e um horizonte sistêmico de novos saberes. Esse novo ambiente criado por esses saberes produz, nos antigos territórios do conhecimento e em seus conceitos científicos, uma constante desterritorialização. Desta forma surgem os entre-lugares, entendidos aqui a partir de Homi Bhabha (1998, p. 68), como espaço-cisão ou "[...] o fio cortante da tradução e da negociação [...]". São também o que Edouard Glissant entende por *détour* (desvio) (*apud* Sérgio Levemfou), e acrescenta que "[...] uma das formas desse *détour* é a cultura do entre: entre-dois, entre lugar" (*in* BERND, 2003, p. 65).

As manifestações e práticas populares, em lugares como o Brasil, trazem a força do diálogo em um espaço que abriga o passado, o presente e o devir. O novo espaço, ou terceiro espaço, promove a mistura e as trocas de experiências e de saberes entre povos, áreas do conhecimento, através das disciplinas e de elementos híbridos², entendidos aqui como "[...] o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos" (BHABHA, 1998, p. 64). Para Ana Boff de Godoy, "O híbrido é o espaço de interação das diversas estratégias de construção identitária (rizoma); ele subverte o conceito de origem ou identidade pura, exigindo o reconhecimento da diferença e rompendo com o

projeto totalizante do discurso dominante" (GODOY 1999, p. 67 *in* BERND, 1999).

No estudo de doutorado, de minha autoria, intitulado "*Teatralituras: Escrituras (en)cena do Catopê*" buscou-se instalar o conceito de *Teatralitura*, que discutiremos a seguir. A tese produziu um experimento cênico denominado "Cena Catopê", e buscou dialogar com a *Etnocenologia*, apresentando também a possibilidade da relação entre procedimentos cênicos e a transposição do espaço festivo da rua para o palco. A proposta teórico-prática teve o intuito de exercitar a prática da descolonização. Considerou a possibilidade das manifestações populares, através de uma dramaturgia própria que arraigada à sua escritura, apresentar-se para além da rua, subindo aos palcos sem perder as suas identificações, a sua espontaneidade e a sua espetacularidade tribal. Este experimento criou um *entre-lugar* entre a rua e o palco, tirando os seus sujeitos do conforto proporcionado para os participantes que estavam acostumados com a cena canônica, da mesma forma que para os praticantes das práticas tradicionais extracotidianas das festas e dos ritos. O pensamento das *Teatralituras* nos faz analisar as múltiplas teatralidades planetárias em que estamos imersos, bem como, as suas funções. Somos forçados a pensar na relevância destes saberes e na necessidade de compreender as forças e vivências destas práticas culturais instaladas na presença dos seus acontecimentos festivos, por exemplo. As *Teatralituras* sinalizam a necessidade de novos procedimentos para os sujeitos envolvidos nos processos do Teatro no trato com a Cultura. Sobre a *Teatralitura* e a sua contribuição para os processos pedagógicos no Teatro trataremos a seguir.

CAMINHOS PARA AS TEATRALITURAS

A base da fundamentação dos argumentos da tese sobre a *Teatralitura* ancorou-se nos conceitos da *Etnocenologia*, que propõe o estudo "[...] das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados" (PRADIER, 1997, p. 21). Concordo que a "[...] *Etnocenologia* não compreende as práticas corporais de forma restritiva [...]. A própria composição do termo traz a dimensão orgânica do corpo através do radical *skenos* (cena), tomado, dentre os seus outros significados [...]" (DUMAS, 2012, p. 149). Estamos diante da concepção expandida da cena que "[...] conhece, ao longe da história, uma constante expansão dos sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e finalmente, o sentido metafórico de acontecimento

brutal e espetacular ("fazer uma cena para alguém")" (PAVIS, 1999, p. 42).

Partindo do entendimento da cena e das práticas espetaculares a ela relacionadas na contemporaneidade, a tese investigou e apresentou a potencialidade de uma cena no espaço teatral criada na desterritorialização, tanto da tradição do palco, como da tradição da rua. Esta ação criou um espaço cênico híbrido, a partir das escrituras dos atores sociais do Congado em cena e de uma Conversão Semiótica. Os próprios Catopês subiram ao palco para fazer e dialogar sobre suas práticas. João de Jesus Paes Loureiro define a Conversão Semiótica, como um movimento de passagem. Adverte que se trata de uma ação, uma locomoção. Não é um porto seguro no qual o pesquisador pode se instalar, ao contrário, é um lugar de deslocamento no qual o risco é sempre iminente. Para o autor, trata-se de uma operação que se realiza no espaço híbrido, mais precisamente opera no espaço do *entre-lugar*. As potências que atuam só podem ser compreendidas através do pensamento complexo, que não necessita de classificação, origem, nem ordem na estabilidade. É bom lembrar que esse estado não está sendo inaugurado nos tempos atuais. O que acontece é uma consciência da produtividade e da importância desse *estado-força*, que converte signos, desloca símbolos e, conseqüentemente, significados. Esta conversão cria novos elementos que contêm muito do que foi deslocado, mas já é outra coisa.

A *Teatralitura* é um espaço para a dialética das distintas estéticas, uma ação artística de resistência aos limites do *locus* de origem que desconstrói e transforma aquilo que rega a fronteira. Nesse sentido, não se propõe diluir ou mesmo excluir as noções antagônicas, ao contrário, as abraça, pois as considera indissociáveis. Opõe-se às oposições binárias e amplia a coexistência das distintas teatralidades, sem o julgamento hierarquizado, abrindo infinitas possibilidades de criações culturais cênicas e híbridas.

A proposta da *Teatralitura* é promover o deslocamento das culturas motriciais restritas aos seus *locus*, para realizar o afastamento necessário para a revelação das diferentes memórias esquecidas no seio mesmo da representação da cultura hegemônica. A sua especificidade consiste em que o autor é o próprio ator de uma escritura *étnico-grupal*. Ele não representa somente a si, mas encarna símbolos de uma memória e um sentimento encarnado através de gerações e gerações envolvidas no *estar-junto-com*, sendo, desse modo, um testemunho.

RASTROS E A TEATRALITURA COMO DEVIR DE PROCESSOS PEDAGÓGICOS

Se o experimento é repetível, a experiência é irrepitível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem "pré-ver" nem "pré-dizer". (BONDÍA, 2002, p. 28).

Neste item exercito uma prática comum em alguns trabalhos do campo da *Etnocologia*, ou seja, a dialógica entre *sujeito-trajeto-objeto*. Trata-se de perceber, estabelecer elos a partir da apetência, competências e relações sensíveis entre sujeito, trajeto e o objeto da pesquisa. A seguir exercito esta prática a partir do percurso *rastro-trajeto-sujeito* recuperando e atualizando discussões sobre os Catopês³ de São Bendito na cidade de Montes Claros.

É o mesmo zumbi ou congada de outros lugares, tendo, entretanto, características regionais. [...]. Agrupam-se "em ternos"; cada terno tem mais ou menos vinte pessoas, entre adultos e crianças [...]. Apresentam-se em duas colunas começando pelos mais altos e seguindo em ordem decrescente pela altura até os menores. O chefe dança e comanda os cantos entre as duas colunas e à frente há também dois porta-bandeiras à paisana. A vestimenta uniforme é simples: calça [...] e camisa; de cor branca ou clara. [...] Na cabeça [...] um capacete, espécie de cilindro oco de papelão nas dimensões da cabeça, aberto dos dois lados e enfeitados com espelhos, aljôfar e fitas de várias cores, estas que medem mais ou menos um metro de comprimento tem uma das pontas presas ao capacete e a outra se esvoaça ao sabor dos ventos. [...] Cada um conduz um instrumento – pandeiro, tamborim ou caixa [...]. Os dançantes são os donos da Festa de agosto pois eles tem obrigação de organizar e acompanhar o "reinado" – reminiscências das festas de Chico Rei em Ouro Preto. (PAULA, 1957, pp. 138-139).



Imagem: 01: Fila de Catopês nas Festas de Agosto em Montes Claros - MG - 2013. Fonte: Ricardo Malveira.

O estado de Minas Gerais concentra um grande número de grupos de Congado⁴. Na cidade de Montes Claros - MG, o Congado congrega como seus representantes os Marujos⁵, os Catopês⁶ e os Caboclinhos⁷. São as Guardas⁸ ou os Ternos, como são chamados na tradição congadeira. Em Montes Claros-MG, os Ternos louvam os Santos da Festa: Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo.

Mineiro, de Montes Claros, meu primeiro contato com a tradição do Catopê aconteceu na casa da minha avó Olga Ribeiro da Silva. É curioso perceber que mesmo tendo este enraizamento nas tradições e participado de atividades dentro da temática da Cultura Popular, que são comuns na educação, ainda que, com o nome de folclore, nos estudos da História, ou mesmo nas aulas de arte, estes saberes são tratados de forma distante. Existiu para mim e acredito que para muitos um véu, um descompasso, talvez imposto pela hierarquização de saberes. Este distanciamento impediu a associação dos saberes da Cultura e suas práticas aos campos de saberes artísticos. Constatando um abismo entre a tão presente Cultura em minha formação educacional básica, e aquele cotidiano rico em teatralidade, imaginário, saberes e o campo das Artes.

Seguindo os rastros do meu trajeto destaco que na adolescência as minhas experiências com o Teatro fora da escola se intensificaram no contato com o Grupo Teatro Fibra; que é um grupo de teatro conhecido no norte de Minas. Tive a oportunidade de estar no elenco do espetáculo "Brincando de Brincar", que tinha cenas que reproduziam um imaginário e fazia clara referência às festas de agosto, que é para muitos a festa mais importante da cidade, a festa dos Catopês. Fazer teatro a partir da cultura despertou meu olhar para a cultura popular, que sempre esteve próxima nas questões familiares, mas não eram entendidas por mim como um lugar, também, de saber do campo estético e artístico.

Na graduação com habilitação em Teatro ampliei o olhar para as artes cênicas e seus cânones, com o contato com nomes da cena mundial. Naturalmente me interessei por nomes do Teatro como Artaud, Jerzy Grotowski, Eugênio Barba e Peter Brook, que ampliaram suas propostas estéticas com deslocamentos e experimentações que produziram desterritorializações nos espaços e nos padrões cênicos. A exemplo:

O ano de 1936 marca assim uma ruptura tão ou mais significativa que a de 26, data da sua cisão com os surrealistas. Artaud parece intuir que seu projeto exige novas alianças culturais, além de um afastamento mais radical da atmosfera cultural

européia. Sua viagem ao México reveste-se assim de um significado épico e místico. Épico na medida em que acentua a dimensão cultural e política de sua poética, que o impulsiona na busca de modelos distintos daqueles dos europeus na "revolução mexicana" e no convívio com os povos indígenas. Místico, por tratar-se também de uma "peregrinação", da busca de um contato direto com um modo de vida que ele julgava poder curá-lo. Para tanto, teatro feito num palco não poderia mas bastar. (QUILICI, 2004, p.142).

Muitas destas rupturas foram contemporâneas às propostas alocadas pelos movimentos ligados à performance. As propostas desses movimentos e homens de Teatro permitiram um diálogo e um borramento nas relações entre o fazer artístico, os que produzem a Arte, os que fruam o discurso artístico cênico e as múltiplas teatralidades planetárias. Na cena teatral no Brasil, destaco Augusto Boal, Zé Celso Martinez, Ivaldo Bertazzo e Zeca Ligiéro, homens do teatro nacional que

produziram e produzem importantes deslocamentos nos padrões cênicos e nas imposições históricas. As suas produções artísticas e processos se diferenciam daquelas dos encenadores europeus. No espaço ameríndio, em especial aqui no Brasil, esses processos artísticos são munidos dos *estados-entre-lugares-forças*, que são resultantes destas personalidades enquanto sujeitos imersos no imaginário e na cultura que os formaram. Posteriormente me aventurei na formação continuada onde no mestrado conheci o campo da *Etnocenologia* no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC, da Universidade Federal da Bahia - UFBA, experiência única marcada pelas aulas de Etnocenologia com o saudoso Armino Bião e também com os estudos da Performance.



Imagem 02: Performance / A-Feto Grupo de Dança Teatro da UFBA - Direção Ciane Fernandes - II Mostra Performática - Galeria Cañizares Escola de Belas Artes - UFBA, Salvador - BA, 2012.

Logo me tornei congadeiro das práticas do Catopê do Terno de São Benedito em Montes Claros. Depois de anos observando a manifestação decidi viver o outro lado da experiência. Ao participar das

práticas dos Catopês adentrei no espaço do afeto, das dimensões ancestrais, da alteridade e do pertencimento.



Imagem 03: Festa de Agosto e Congado nas ruas de Montes Claros - MG - 2013. Fonte: Ricardo Malveia

Agora, direciono as nossas discussões para o campo do ensino e dos seus processos pedagógicos e metodológicos. Entendo a metodologia como sendo os procedimentos, o conjunto de regras, os postulados, os métodos utilizados em disciplinas e sua aplicação. No campo das Artes, estes processos pedagógicos e metodológicos se caracterizam por sua relação direta com o plano sensível a partir de práticas, experiências e técnicas. Nas atividades de ensino-aprendizagem em Artes cabe ao educador ou *artista-docente* (TELLES, 2008), orientar as atividades pedagógicas, comparar os elementos presentes em seu mundo, bem como, as diferentes obras artísticas e estéticas do mundo cultural (FERRAZ, FUSARI, 2009). Ainda sobre a metodologia do ensino em Arte e seu lugar na aprendizagem compreendemos a compreendemos como

[...] encaminhamentos educativos postos em prática nas aulas e cursos de Arte. Em outras palavras, são ações didáticas fundamentadas por um conjunto de ideias e teorias sobre educação e arte, fundamentadas em opções e atos e concretizadas em planos de ensino e projetos ou no próprio desenvolvimento das aulas (FERRAZ, FUSARI, 2009, p. 139).

É necessário pontuar que as *Teatralituras* não são um método, mas pode inspirar um. Para o entendimento de sua abordagem, organização e experimentação foram pensadas ferramentas metodológicas que podem ser substituídas de acordo com os sujeitos, cultura envolvida e as condições da pesquisa. Para o reconhecimento das *Teatralituras* e sua abordagem no experimento da tese com os Catopês foram organizadas dois momentos de forma mais detalhada: a pesquisa de campo e o laboratório de criação. Estes momentos da pesquisa foram norteados nos princípios: 1º - o *autodiscurso-étnico* com competência única; 2º - o deslocamento e a desterritorialização da rua e do palco; 3º - a inversão da ordem da estética hegemônica; 4º - os *corpos-atores-testemunhos* versus brincantes e, por fim, 5º - a Performance Cultural Híbrida. Apresentei ainda, aliados aos princípios, os indicadores norteadores para a construção de narrativas através da oralidade presente nos rastros; a Conversão Semiótica; a busca da teatralidade Catopê; a transfiguração através da experimentação do brincante no espaço do palco e o reconhecimento da experiência cênica enquanto proposta híbrida. Neste espaço a *Teatralitura* se fez presente. Conclui com essas negociações organizando uma metodologia de investigação empírico-teórica a que denominei de rituais-processos, e que tem como ferramentas os *rastros-estímulos*, os *atos-biográficos*, os *jogos-tarefas* e os *jogos-escrituras*, caminhos possíveis. O experimento "Cena Catopê" traz à tona estas realidades como podemos ver na imagem abaixo:



Imagem 04: Experimento cênico "Cena Catopê" produzido a partir das discussões da Tese: *Teatralituras: Escrituras (en) cena do Catopê*". Fonte: Samuel Reis - 2015.

A experiência com as *Teatralituras* provocou outro atravessamento das realidades desta espetacularidade, compreendi outras nuances das forças e das práticas do Congado fora do seu espaço festivo. Atualmente leciono na Universidade Federal do Tocantins, atuando no curso de Licenciatura em Teatro, inicialmente a disciplina Matrizes Culturais da Amazônia, entre outras. Nesta disciplina em especial comecei a exercitar os princípios apresentados na tese. Iniciei as discussões da disciplina apresentando o conceito de matriz e *motrizes* de acordo com Zeca Ligiéro:

Entretanto, a definição de matriz cultural, válida para muitas áreas e contextos, tem se mostrado insuficiente para conceituar a complexidade dos processos inter-étnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais. Aqui, em vez de "matriz", proponho uma definição/conceito e utilizado no plural "motrizes" para conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras (2011, p. 02).

Optei por caminhar na maior parte das discussões com o pensamento de motrizes. Em um segundo momento pude apresentar como provocação as discussões do meu conterrâneo e saudoso Darcy Ribeiro em seu livro "O Povo Brasileiro", sobre o surgimento do brasileiro e a compreensão das matrizes indígenas, europeias e da chegada dos negros trazidos da África. Para Darcy (1995, p. 30) "era o brasileiro que surgia, construído com os tijolos dessas matrizes à medida

que elas iam sendo desfeitas." Darcy pontua que seu objetivo naquela obra era "reconstituir esse processo, entendê-lo em toda a sua complexidade" e esclarece:

Parece impossível, reconheço. Impossível porque só temos o testemunho de um dos protagonistas, o invasor. Ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele, também, que relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registros de suas próprias falas. O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador. Lendo-a criticamente, é que me esforcei para alcançar a necessária compreensão dessa desventurada aventura (RIBEIRO, 1995, p. 30).

Tornou-se importante entender as contribuições dos negros, dos indígenas, dos portugueses e demais estrangeiros, bem como, o Brasil crioulo, caboclo, sertanejo, caipira, sulino (RIBEIRO, 1995), ainda que de forma panorâmica. De forma breve, caminhamos a partir de discussões sobre conceitos como alteridade, práticas espetaculares, pertencimento, patrimônio imaterial, cotidiano e extracotidiano, imaginário, oralidade, cultura, rituais, mitos, corpo, espaços festivos, valor simbólico entre outros. Conhecemos também de forma breve o processo de formação e povoamento da outrora Comarca do norte de Goiás (SILVA, 1996). Fizemos uma visita técnica à cidade de Natividade do Tocantins, em parceria com a disciplina Patrimônio Artístico e Cultural. Pudemos fazer uma visita a Dona Romana e conhecer um pouco da sua missão e da sua casa, que ousou chamar

de *casa-templo-quintal-arte*. Fomos atravessados por sua história de vida e suas esculturas.

Na continuidade das ações da disciplina nos inspiramos nos princípios propostos na tese sobre *Teatralidades*; propus a turma que realizasse pesquisas individuais sobre temas da Cultura Popular que os atravessassem. Organizei e exemplifiquei práticas com intuito de instalar e exemplificar como trabalhar a partir de rastros, e dos princípios: 1º - o autodiscurso étnico com competência única; 2º - o deslocamento e a desterritorialização; 3º - a inversão da ordem da estética hegemônica; 4º - os *corpos-atores-testemunhos*. Uma destas práticas foi a instalação do ritual-processo que consistia também em apresentar recortes da minha pesquisa de mestrado sobre o Catopê e o Congado de Montes Claros. Dançamos, cantamos, festejamos inspirados nas práticas do congado de Montes Claros. Com estas atividades mais uma vez ficou nítido a importância do espaço festivo para a Cultura Popular, em especial para o Congado.

Defendo que o espaço festivo é responsável por promover os encontros que cumprem funções sociais, religiosas, políticas, estética e espetacular. É, ainda, responsável pela sensação do bem estar que acontece na possibilidade do estar junto. A manutenção destas práticas lembra-nos Michel Maffesoli, quando fala da necessidade do lugar de liberdade e desse estado de ânimo para o indivíduo e suas identificações.

Pode ser a massa, a comunidade, a tribo ou o clã, pouco importa o termo empregado, pois a realidade designada é intangível; trata-se de um estar-junto grupal que privilegia o todo em relação aos seus diversos componentes. Signos precursores, como a cultura dos sentimentos, a importância do afetual ou do emocional, aparecem enquanto elementos que tornam essa grupalidade especialmente pertinente. (MAFFESOLI, 1998, p. 153).

Neste *estar-junto* se encontram os grupos, as tribos, os brincantes, enfim, a população dá vazão aos seus sonhos e seus desejos, favorecendo o desvelar de suas subjetividades e heranças. Assim, sentir as dimensões perdidas, incentiva nos mais novos o desejo de reviver as tradições em seus muitos níveis como uma espiral de diferenças, rastros e potencialidades, de realizar suas próprias escrituras.

Os rastros de alguma forma estão nas festas e no imaginário⁹ do povo. As práticas e os seus saberes estão presentes no imaginário das festas populares que revivem estas heranças em diferentes níveis dionisíacos de liberdade e alteridade. A festa instala momentos simultâneos de ritual, de regras, de fé, de jogo, e riso e, portanto, do

exercício das liberdades e das licenciosidades que quebram a normalidade da vida coletiva e instauram o que Duvignaud (1983, p. 31) chamou de “subversão exaltante”. Esta subversão desperta e anima os sentidos. Na festa, o homem perde o domínio de sua racionalidade e alcança a dimensão do imaginário. É remetido ao terreno das “dimensões ocultas”, que para Duvignaud (1983, p. 55), “são dimensões da existência que deixam de corresponder às conformações estabelecidas no espaço cotidiano, contestam e destroem tais formas”. Duvignaud (1983, p. 36) nos diz que a “cultura” expressa uma resposta à agressão natural, uma tentativa impotente e, por conseguinte, simbólica de contestar o espaço, organizado em torno dos homens. Estabelece nestes espaços o contato com o invisível, com os medos e desejos, com a vida e a morte.

Ao cantar, cultivar, dançar, emocionar e extravasar através do riso o corpo se joga e se revela. O riso contagia o corpo, os espaços sagrados, as praças e as ruas. Para Gorges Minois (2003, p. 145), “o riso faz parte da natureza humana, mas não de sua essência, o que não prejudica em nada seu caráter bom ou mau”. As próprias festas religiosas populares possuíam também um aspecto cômico que era consagrado pela tradição.

Para Bakhtin este espaço não-oficial exterior à Igreja e ao Estado seria um segundo mundo. Para o autor, esta dualidade sagrada e profana do mundo já fazia parte da vida humana desde os seus primórdios. Esses espaços promoviam essa duplicidade e a possibilidade do aparecimento das *brechas*, pois neles irrompia o não-oficial, acontecia o “tom provisório”, as mudanças e/ou as infrações. Ele ainda pontua o jogo, como outro elemento importante que caracteriza os espaços festivos. Nesse sentido, Johan Huizinga aponta que “uma verdadeira civilização não pode existir sem um certo elemento lúdico [...]” (HUIZINGA, 1980, p. 234). É exatamente este elemento lúdico que encontramos nas festas, pois os homens necessitam dele para conviver com suas contradições e limites sociais. É esse sentido lúdico o responsável por manter o mínimo de equilíbrio para o convívio social.

Atento para a importância deste espaço não-oficial aberto à experiência sensível foi porquê propus, na disciplina, um espaço de compartilhamento das pesquisas. Precisávamos para finalizar de forma significativa as atividades da disciplina. Buscamos, então, instalar um espaço que se aproximasse das características do espaço festivo e assim proporcionar o espaço de liberdade que o cotidiano acadêmico não está acostumado, ou seja, um espaço extra-cotidiano e se possível espetacular. Para este fim, solicitei a organização de propostas

individuais que se aproximassem do 5º princípio das *Teatralituras*, a performance cultural híbrida. Propus o espaço de compartilhamento no formato do *open space*, onde todos deveriam apresentar os temas escolhidos e pesquisados a partir de rastros

pessoais, relacionados com possíveis motrizes da cultura onde estão inseridos e conceitos discutidos na disciplina.



Imagem 05: Uma das apresentações em nosso espaço open space a partir de rastros da Cultura Popular dos participantes da disciplina Matrizes Culturais da Amazônia - Curso de Licenciatura em Teatro - Universidade Federal do Tocantins UFT.

O resultado foi à instalação de um espaço em que exercitamos as práticas populares e possíveis *Teatralituras*. Tivemos a oportunidade de presenciar escrituras relacionadas às práticas de grupos quilombolas, da dança da Sússia, dança do povo indígena *Xerente*, *performance art* a partir de memórias, degustação do prato *chambari*, café com bolo e pão de queijo, artesanato a partir do capim dourado, entre outras práticas escolhidas pelos os participantes da disciplina. Estas práticas vieram acompanhadas dos atravessamentos pessoais, pesquisas sobre o tema e vinculações com conceitos estudados. O ambiente extra-codidiano quase festivo de troca movido por escolhas relacionadas a apetências e relações afetivas revelou para todos os participantes a potência da cultura do estado do Tocantins como muitas vezes ela se torna invisível.

CONSIDERAÇÕES

O campo dos estudos, das práticas e dos processos teatrais, bem como, da Antropologia Teatral, da Performance Cultural, da *Etnocologia* com as expressões cênicas da Cultura Popular e o espaço proporcionado a partir das *Teatralituras*

comprovam que a atualidade deixou para trás a prática da negação e sobreposição dos conhecimentos. Compete aos espaços de ensino aprendizagem e seus sujeitos, em no caso aos *artistas-docentes*, proporcionar o diálogo entre estes saberes a partir da organização e sistematização de processos metodológicos que gerem experiências capazes de tornar estes saberes significativos. No espaço desterritorizado da sala de aula, os *corpos-atores-testemunhos* instalaram no campo da experiência a força da cultura que cada um tem em si, e que para a surpresa de muitos poderia estar ali como conhecimento.

Destaco que as discussões deste estudo iniciado com o atravessamento produzido pelos saberes do Congado do norte de Minas Gerais, através da *Etnocologia*, contribuem para a valorização de outras práticas populares brasileiras. Sensibilizar quanto à discussão e sistematização do estudo e das práticas da Cultural Popular Brasileira, seja em suas cenas originais, na cena formal hegemônica, em experimentos híbridos ou em processos pedagógicos é um desafio para nós *artistas-docentes*. Estamos no exercício de desconstruir o olhar colonizador que nos formou, e

claro, certos que este olhar também é relevante para a formação da nossa cultura e para o cenário da cultura mundial, mas certos também de que ele deve ser ampliado.

Acredito que o pensamento da *Teatralidades* que promove uma Conversão Semiótica seja capaz de borrar os limites construídos entre a cena tradicional e a cena popular, desmitificando as fronteiras das intransigências e do preconceito do

que seja ou não Arte. Levar estas discussões e experiências para os espaços e práticas de ensino aprendizagem é ampliar as possibilidades dos processos pedagógicos do ensino do Teatro.

Recebido em 07/11/2016

Aprovado em 15/11/2016

Publicado em 10/01/2017

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. (1987). *A Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec.
- BERND, Z. (2003). *Americanidade e Transferências Culturais*. Porto Alegre: Editora Movimento.
- BERND, Z.; LOPES, C. G. (1999). *Identidades e Estéticas Compostas*. Canoas, Porto Alegre: Centro Universitário La Salle, PPG Letras UFRGS.
- BHABHA, H. K. (1998). *O Local da Cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BIÃO, A. (2007). *As artes do corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocologia*. Salvador: P&A Editora.
- BONDÍA, J. L. (2002). Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência. Tradução de João Wanderley Galdi. *Revista Brasileira de Educação*, Jan/Fev/Mar/Abr Nº 19.
- DERRIDA, J. (1967/2006). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- DERRIDA, J. (2005). *A Escritura e a Diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva.
- DUMAS, A. G. (2012). Corpo em Cena: Oralidade e Etnocologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 148-162, jan./jun. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>.
- DUVIGNAUD, J. (1983). *Festas e Civilizações*. Trad. L.F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará/Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- FERRAZ, M. H. C. de T.; FUSARI, M. F. de R. (2009). *Metodologia do Ensino da Arte: fundamentos e proposições*. 2ª Ed. São Paulo: Cortez.
- GEORGES, M. (2003). *História do Riso e do Escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: Editora UNESP.
- HUIZINGA, J. (1980). *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- LIGIÉRO, Z. (2011). O Conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas Performativas Afro-Brasileiras. São Luis/MA: *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 8, n. 16.
- LOUREIRO, J. de J. P. (2001). *João de Jesus Paes Loureiro Obras Reunidas: Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora.
- LOUREIRO, J. de J. P. (2007). *A Conversão Semiótica: na arte e na cultura*. Edição Trilingue, Belém: EDUFPA.
- MAFFESOLI, M. (2005). *A Transfiguração do Político: A Tribalização do Mundo*. Trad. Juremir Machado da Silva. 3ª edição, Porto Alegre: Sulina.

- MAFFESOLI, M. (2007). *Conhecimento Comum: Introdução à Sociologia Compreensiva*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- MAFFESOLI, M. (1998). *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- MALVEIRA, R. R. (2011). *Os Catopês de São Benedito em Montes Claros: Rastros de Uma Ancestralidade Mineira Negra e Festiva* (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MALVEIRA, R. R. (2015). *Teatralituras: escrituras (en) do Catopê* (Tese), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MARTINS, L. M. (1997). *Afrografias da Memória*. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza Edições.
- PAULA, H. A. (1957). *Montes Claros sua História sua Gente seus Costumes*. Montes Claros: Minas Graf. Ed..
- PAVIS, P. (1999). *Dicionário do Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- PRADIER, J. M. (1997). *Etnocenologia: A carne e o espírito*. Trad. Armino Bião. Salvador: *Repertório Teatro & Dança* ano 1, n.1, UFBA.
- QUILICI, C. S. (2004). *Teatro Ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp.
- RIBEIRO, D. (1995). *O povo brasileiro: Evolução e sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, O. B. (1996). *Breve História do Tocantins e de sua Gente: Uma luta secular*. Araguaína, Brasília: Federação das Indústrias do Estado do Tocantins, Solos Editores.
- TELLES, N. (2008). *Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua*. Porto Alegre: Editora Mediação.

¹ Professor da Universidade Federal do Tocantins. Doutor em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA (2015), Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA (2011), Pós-Graduação em Arte-Educação pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes (2004), Graduado em Educação Artística com habilitação em artes cênicas na Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes (2002). ricks.malveia@hotmail.com.

² "Híbrido", do grego *hybris*, cuja etimologia remete a "ultraje", correspondente a uma miscigenação ou mistura que viola as leis naturais. [...] Considera-se híbrida a composição de dois ou mais elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas (BERND, in JUNIOR, 2004, p. 99).

³ Catopês - Há varias explicações a respeito da origem dos grupos de catopês. O primeiro relato de sua ocorrência deu-se em junho de 1760, no Rio de Janeiro, quando foi supostamente apresentada a dança catupé por negros escravos, em homenagem ao casamento imperial de D. Maria com D. Pedro. Devotos de Nossa Senhora do Rosário fazem parte do grupo de congadeiros que saem às ruas para cantar, dançar e louvar as sua santa de devoção (SANTOS, CAMARGO, 2008, p. 68).

⁴ Congado é o folguedo de maior ocorrência em Minas Gerais, que configura uma festa de devoção com reinado, embaixadas e guardas que fazem os seus rituais e louvam os santos, como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (MALVEIRA, 2011).

⁵ Marujos: "dentro da Irmandade do Rosário, o marujo tem a função histórica de rememorar a longa e dolorosa travessia marítima da África para o Brasil" (MARTINS, 1988, p. 35).

⁶ Catopês, manifestação popular que representa o negro no Congado das Festas de Agosto em Montes Claros - MG (MALVEIRA, 2011).

⁷ Caboclinhos: figura o índio brasileiro, associado à Confraria de Nossa Senhora do Rosário (MARTINS, 1988, p. 39).

⁸ Guardas: divisão no Congado. Para Saul Martins, "[...] são em número de sete, menos o Congado. Cada uma destas possui vestuário próprio e autonomia" (1988, p. 15).

⁹ Imaginário: O imaginário surge da relação entre memória, aprendizado história pessoal e inserção no mundo dos outros. Neste sentido, o imaginário é sempre uma biografia, uma história de vida (SILVA, 2003, p. 57).