



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE TEATRO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**LINEU GABRIEL GUARALDO**

***VOZES DO CRUZÊRO:***  
**TRAJETOS POÉTICOS POR UMA CENA CABOCLA**

Salvador

2023



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE TEATRO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**LINEU GABRIEL GUARALDO**

***VOZES DO CRUZÊRO:***  
**TRAJETOS POÉTICOS POR UMA CENA CABOCLA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Lucia Rangel

Salvador

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Guaraldo, Lineu Gabriel  
VOZES DO CRUZÊRO: TRAJETOS POÉTICOS POR UMA CENA  
CABOCLA / Lineu Gabriel Guaraldo. -- Salvador, 2023.  
200 f. : il

Orientadora: Sonia Lucia Rangel.  
Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) --  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2023.

1. Artes Cênicas. 2. Contemporaneidade. 3.  
Processos Criativos. 4. Ator- encenador. 5.  
Epistemologia Cabocla. I. Rangel, Sonia Lucia. II.  
Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



## TERMO DE APROVAÇÃO

Lineu Gabriel Guaraldo

*Vozes do Cruzêro - Trajetos poéticos por uma cena cabocla*

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 27 de setembro de 2023.

### Banca Examinadora

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sonia Lucia Rangel (Orientadora)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)

Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira (PPGAC/UFBA)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marianne Tezza Consentino (UFPE)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Cristina Colla (UNICAMP)

*À minha avó, Olívia,  
matriarca incansável que,  
com amor, disciplina e humor,  
ousou semear futuros,  
mesmo quando sonhar  
parecia impossível.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Joice Brondani por ser casa, pelo apoio, amor, ternura, companheirismo e paciência; por compartilhar ensinamentos, sonhos e zelos nesse longo percurso do doutoramento. A vida fica mais leve e gostosa contigo por perto. Teu sorriso e teu olhar movem meus mundos.

Agradeço a minha filha, Elisa, pela compreensão nos muitos momentos de lazer sacrificados. Agradeço pelas alegrias de compartilhar descobertas e por me fazer olhar o mundo sempre com olhos curiosos. Agradecido por me trazer sentido, por ser chão e céu.

Agradeço a minha avó Olívia pelo apoio incondicional, pelos ensinamentos, pelo exemplo, pela acolhida e pelas comidinhas com sabor de infância que nutrem a alma.

Agradeço a minha mãe Ana Maria, primeira orientadora, sempre presente em todas as minhas conquistas. Por me ensinar desde cedo a importância da sensibilidade e do cuidado. Por ensinar, pelo exemplo, que o conhecimento só se constrói com o afeto e que a vida é uma delícia.

Agradeço a minha madrinha Lireny e minha tia Lenira por estarem sempre atentas e disponíveis, agradeço também pela dedicação no cuidado de nossa querida matriarca. Aos meus primos, Luciano, Francine, Fábio, Frederico, Rogério e Felipe, que juntos compõem meu primeiro totem, que mantêm acesa a chama fraterna da família em Campinas. Agradecido por cuidarem de mim desde sempre.

Agradeço a minha orientadora Sonia Rangel pela condução atenta e cuidadosa ao longo de toda a jornada. Agradeço por persistir, por permanecer sempre disponível e positiva mesmo nos momentos mais difíceis da travessia. Pela ternura assertiva na condução, apontando caminhos mesmo quando eu mal conseguia abrir os olhos. Você é luz.

Ao professor Roberto Cuppone pelas aulas e pelas conversas inspiradoras sempre marcadas pela gentileza e generosidade ímpares. *Grazie mille*. A Adelita Tasso e Enrico Bonavera por me apresentarem as belezas escondidas de Gênova. A Roberto Tessari por compartilhar com generosidade suas visões de mundos. Finalmente, vou poder abrir aquele Barolo 2010!

Agradeço aos companheiros do Peleja: Bia, Du, Dani, Carol, Tainá e Ana, primeiros parceiros nesta jornada de descobertas nas artes cênicas e na vida.

A todos que fazem parte do Leão de Ouro e do Estrela de Ouro, em especial, Aguinaldo, Fabinho, Jaminho, Risoaldo e Paulo Barbeiro. Ao saudoso Mestre Biu Alexandre, deixo o meu muito obrigado pela generosidade e acolhimento. A todos os sambadores e caboclos que, sambando junto, ajudaram-me a enfrentar com graça a escuridão das madrugadas. A Aguinaldo e Ivanice, minha família em Condado. A Seu Martelo, sempre na vanguarda apontando futuros.

Agradeço a Zenita, Pedro, Sido e Val pelas conversas e pelos bons momentos nas viagens ao Sul. À pequena Valentina, que com sua graça já encanta o mundo.

Agradeço a Claudio Rabeca pela amizade e parceria; assim como agradeço o empenho de todos que colaboraram para a criação da linda trilha sonora do espetáculo *Vozes do Cruzêro*. A toda a equipe de criação e aqueles que me acompanharam na primeira temporada: Luiz Buranga, Tacira Coelho, Mirela Dantas, Moisés Victório, Nany Lima, Malaika, Rafael Brito, Thais Patez, Iris Faria, Saraí Reis, Bruno e Padmateo.

A Claudia Dalla Nora e Adelayá Ojú Bará pela parceria e pelas lindas fotos.

Agradeço a Marianne Consentino, George Mascarenhas, Ana Cristina Colla e Hebe Alves pelas contribuições e leitura atenta, crítica e generosa nas bancas de qualificação.

Agradeço a Sabá, Seu Jorge e todos que fazem parte da Casa do Coração de Maria, irmãs e irmãos no aprendizado do amor. Ao pai Mário d'Ogum pelo carinho, atenção e por ajudar a segurar as demandas. Agradeço à Mãe Maria Mina, que desde sempre me acompanha e me guia. Agradeço a Tranca Rua, pela abertura de caminhos. Aos Caboclos pelos ensinamentos, companhia e proteção. *Okê arô Odé, Odojá Yemanjá*, só tenho a agradecer.

Agradeço aos mais próximos pelo apoio. Pati e Cícero, companheiros de aventuras e dos cuidados com nossa família canina. À Ludimila pela companhia, pelos cafés e incentivos na reta final do processo. À Antônia pela companhia nas celebrações, nas cantorias e nas piadas ruins.

Ao Juba, Dara, Beca e Mel, mestres nos ensinamentos do amor.

Agradeço aos meus colegas do PPGAC/UFBA pelos ricos compartilhamentos nos primeiros anos do doutorado. Aos professores e funcionários da ETUFBA e do PPGAC. À CAPES, pelo financiamento, tornando possível que esta pesquisa se desenvolvesse no Brasil e no exterior.

Ao Rodolfo Lima, que elaborou as partituras com entusiasmo e generosidade.

Meus agradecimentos a todas e todos, por me ensinarem que ninguém samba sozinho.



*Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras.  
Mas só há duas nações:  
a dos vivos e a dos mortos.  
Mia Couto*

GUARALDO, Lineu Gabriel. *Vozes do Cruzêro: trajetos poéticos por uma cena cabocla*. 2023. 197 p. Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto principal o espetáculo solo *Vozes do Cruzêro* e seu processo criativo, desenvolvido e encenado em diálogo articulado entre práticas cênicas ligadas ao teatro e duas expressões artísticas contemporâneas, oriundas da Zona da Mata Norte de Pernambuco: 1) o *Cavalo Marinho* e 2) o *Maracatu de Baque Solto*. Dentre os princípios operadores identificados ao longo do percurso criativo, destaca-se a imagem arquetipal da *Encruzilhada*, da qual emerge a figura do *Caboclo*, eleita como força motriz do processo. A imagem do *Caboclo* é aqui estudada e abordada por meio da manifestação recorrente de sua presença em diferentes práticas religiosas e artísticas da Mata Norte: o *Cavalo Marinho*, o *Caboclinho*, o *Maracatu de Baque Solto*, a *Umbanda* e a *Jurema Sagrada*. O objetivo maior deste estudo foi transformar esse material poético em diálogo associativo às práticas cênicas do teatro na contemporaneidade, além de trazê-lo para uma encenação-solo, na qual o autor da tese atua como ator-encenador, traduzindo o trajeto de uma cena cabocla, expressão que, durante o percurso, foi denominada como *epistemologia cabocla*. A pesquisa assume caráter artístico compreensivo e transdisciplinar, inspirado na abordagem para processos criativos cênicos proposta pela professora Sonia Rangel, apoiando-se no entrecruzamento de pensamentos de diferentes vertentes, sobretudo do campo do Imaginário, na perspectiva do pensar por imagens de Gaston Bachelard e Gilbert Durand. No campo da criação cênica, adotam-se procedimentos poéticos inspirados na experiência do autor junto às propostas desenvolvidas pelo grupo Lume Teatro, em diálogo com técnicas e práticas aprendidas junto aos sambadores de Maracatu de Baque Solto e Cavalo Marinho. Na linha *Poéticas e Processos de Encenação*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-ETUFBA), o espetáculo integra a tese, não apenas como ilustração de um pensamento poético, mas como resultado material e imaterial, cuja criação cênica e escrita dramática compartilham da mesma autoria e dos mesmos princípios operativos.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Contemporaneidade; Processos Criativos; Ator-encenador, Epistemologia Cabocla.

GUARALDO, Lineu Gabriel. *Voices of the Cruzêro: poetic paths through a cabocla scene*. 2023. 197 p. Thesis (PhD in Performing Arts) – School of Theater, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

## ABSTRACT

The main object of this research is the solo spectacle *Vozes do Cruzêro* and this creative process, developed and staged in an articulated dialogue between scenic practices linked to theater and two contemporary artistic expressions from the Zona da Mata Norte of Pernambuco Brazilian state: 1) the *Cavalo Marinho* and 2) the *Maracatu de Baque Solto*. Among the operating principles identified along the creative path, the archetypal image of the *Encruzilhada* (crossroads) stands out, from which emerges the figure of the *Caboclo*, elected as the driving force of the process. The image of the *Caboclo* is studied and approached here through the recurrent manifestation of its presence in different religious and artistic practices of the Zona da Mata Norte: the *Cavalo Marinho*, the *Caboclinho*, the *Maracatu de Baque Solto*, the *Umbanda* and the *Jurema Sagrada*. The main objective of this study was to transform this poetic material, in associative dialogue to the scenic practices of the theater in the contemporaneity, and also to bring it to a solo staging, in which the author of the thesis acts as actor-director, translating the path of a cabocla scene that is an expression of what in the course was called *cabocla epistemology*. The research assumes a comprehensive and transdisciplinary artistic character, inspired by the approach to scenic creative processes proposed by Sonia Rangel, based on the intersection of thoughts from different strands, especially from the field of the Imaginary, in the perspective of thinking through images of Bachelard and Durand. In the field of scenic creation, poetic procedures are adopted inspired by the author's experience along with the proposals developed by the Lume Teatro, in dialogue with techniques and practices learned from the sambadores of *Maracatu de Baque Solto* and *Cavalo Marinho*. In the line *Poéticas e Processos de Encenação* do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-ETUFBA), the spectacle integrates the thesis not only as an illustration of a poetic thought, but as a material and immaterial result, whose scenic creation and dramaturgical writing share the same authorship and the same operating principles.

Keywords: Performing Arts; Contemporaneity; Creative Processes; Actor-director, Cabocla epistemology.

GUARALDO, Lineu Gabriel. *Voci del Cruzêro: percorsi poetici per una scena cabocla*. 2023. 197 p. Tesi (Dottorato in Arti dello Spettacolo) – Scuola di Teatro, Università Federale di Bahia, Salvador, 2023.

## RIASSUNTO

La presente ricerca c'è come oggetto principale lo spettacolo nel quale sono l'attore solista "Vozes do Cruzêro" e il suo processo creativo, sviluppato e messo in scena in un dialogo articolato tra pratiche sceniche legate al teatro e due espressioni artistiche contemporanee della *Zona da Mata Norte* di Pernambuco-BR: 1) il *Cavalo Marinho* e 2) *Maracatu de Baque Solto*. Tra i principi operativi individuati lungo il percorso creativo, si sottolinea l'immagine archetipica dell'Encruzilhada, da cui emerge la figura del *Caboclo*, eletta come motore del processo. L'immagine del Caboclo viene qui studiata e avvicinata attraverso la manifestazione ricorrente della sua presenza in diverse pratiche religiose e artistiche della Mata Norte: *Cavalo Marinho*, *Caboclinho*, *Maracatu de Baque Solto*, *Umbanda* e *Jurema Sagrada*. L'obiettivo principale di questa ricerca è stato quello di trasformare questo materiale poetico in un dialogo associativo alle pratiche sceniche del teatro contemporaneo, e anche di portarlo in una messa in scena solista, in cui l'autore della tesi agisce come attore-regista, traducendo il percorso di una scena *cabocla* che è l'espressione di quello che lungo il percorso veniva chiamata *epistemologia cabocla*. La ricerca assume un carattere artistico comprensivo e transdisciplinare, ispirandosi nell'approccio dei processi creativi scenici proposto dalla professoressa Sonia Rangel, basato sull'intersezione di pensieri provenienti da filoni diversi di pensieri, soprattutto dal campo dell'Immaginario, sulla prospettiva del pensare per immagini di Bachelard e Durand. Nel campo della creazione scenica vengono adottati procedimenti poetici ispirati all'esperienza dell'autore con le proposte elaborate dal gruppo Lume Teatro, in dialogo con tecniche e pratiche imparate dai sambadores di Maracatu de Baque Solto e Cavalo Marinho. Nella linea *Poéticas e Processos de Encenação* del Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-ETUFBA), lo spettacolo integra la tesi non solo come illustrazione di un pensiero poetico, ma come risultato materiale e immateriale, di cui condividono creazione scenica e scrittura drammaturgica della stessa autoria e gli stessi principi operativi.

Parole chiave: Arti dello spettacolo; Contemporaneità; Processi creativi; Attore-regista, *Epistemologia Cabocla*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Mapa de Pernambuco, destaque Zona da Mata Norte.....	14
Figura 02 - Cidades que compõem a Zona da Mata Norte de Pernambuco.....	23
Figura 03 - Mestre Biu Alexandre botando Caboclo d'Arubá.....	30
Figura 04 - Mestre Caboclo Aguinaldo Roberto da Silva recebe a caboclaría.....	31
Figura 05 - Leão de Ouro entrando na praça.....	51
Figura 06 - Boneca Calunga na Parede.....	54
Figura 07 - Dama do passo segurando a Calunga.....	57
Figura 08 - Espaço-tempo Encruzilhada.....	61
Figura 09 - Brinquedos de enganar a morte.....	62
Figura 10 - Entrando em praça de guerra.....	63
Figura 11 - Ninguém samba sozinho.....	64
Figura 12 - Um sonho que se repete.....	65
Figura 13 - Cruzêro é uma passagem.....	68
Figura 14 - Um santinho.....	69
Figura 15 - Amigos encantados.....	70
Figura 16 - Música é um tipo de oração.....	72
Figura 17 - Sai do caminho, deixa o boi vadiá.....	73
Figura 18 - No espinhaço do Tempo.....	74
Figura 19 - Cobre a cabeça, fecha o corpo.....	76
Figura 20 - Preparação do espaço-tempo toré.....	76
Figura 21 - Caçada.....	77
Figura 22 - Encantado.....	77
Figura 23 - Pessoa-bicho.....	79
Figura 24 - Em vida foi Teimosia.....	80
Figura 25 - Ferramentas do imaginar.....	81
Figura 26 - Antes de ser encontro, é choque e é confronto.....	83
Figura 27 - Inocência.....	84
Figura 28 - Inocência Dança.....	85
Figura 29 - A pomba do avô.....	86
Figura 30 - Escutando a fumaça.....	87
Figura 31 - A fumaçada.....	88
Figura 32 - Ponto riscado no chão.....	89
Figura 33 - <i>Estrela Amazona, Fulô Manjerona</i> .....	90
Figura 34 - Arreia Caboclo.....	91
Figura 35 - A máscara encara o corpo.....	92
Figura 36 - Máscara e corpo fazem um enlace.....	93
Figura 37 - Ambrósio Eu.....	94
Figura 38 - Dança das Figuras – Boi.....	95
Figura 39 - Melando a cara.....	97
Figura 40 - Uma despedida.....	98
Figura 41 - “ <i>Cipoada</i> ”, cena embrionária do espetáculo.....	110
Figura 42 - Figurinista Luiz Buranga finalizando a cobertura do chapéu.....	113
Figura 43 - Croqui da cobertura da Guiada/Saia do Caboclo.....	116
Figura 44 - Golas de Lineu, Aguinaldo e Jamerson.....	118
Figura 45 - Planta baixa do cenário de <i>Vozes do Cruzêro</i> .....	119
Figura 46 - Feitura da Máscara – preparação da estrutura interna.....	122
Figura 47 - Feitura da Máscara – corte.....	123
Figura 48 - Croquis de figurino, calça, paletó e camisa.....	124
Figura 49 - Terno do Maracatu.....	135
Figura 50 - Arubá.....	155
Figura 51 - Mestre Caboclo Aguinaldo fazendo a descaída.....	158
Figura 52 - Lineu e Elisa – domingo de carnaval.....	167

## SUMÁRIO

<b>1. CHEGANÇA.....</b>	<b>14</b>
<b>2. CABOCLO.....</b>	<b>29</b>
2.1 O CABOCLO DA MATA, DO JUREMÁ.....	32
2.2 NARRATIVAS MÍTICAS DO CABOCLO.....	42
<b>3. TEXTO DRAMATÚRGICO.....</b>	<b>59</b>
3.1 NOTAS SOBRE A DRAMATURGIA.....	59
3.2 VOZES DO CRUZÊRO.....	61
<b>4. RASTROS EM CHÃO RISCADO.....</b>	<b>100</b>
4.1 O “MIOLO DO BOI”.....	104
4.2 ASPECTOS VISUAIS DA CENA.....	111
4.3 ASPECTOS SONOROS E MUSICAIS DA CENA .....	126
<b>5. PRINCÍPIOS CRIATIVOS.....</b>	<b>136</b>
5.1 ENCRUZILHADA.....	138
5.2 BOTAR FIGURA.....	143
5.3 TRANSMUTAR.....	156
<b>6. DESPEDIDA.....</b>	<b>162</b>
<b>7. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>168</b>
<b>8. ANEXOS.....</b>	<b>174</b>
8.1. <i>Vozes do Cruzêro</i> – Cartaz .....	174
8.2. <i>Vozes do Cruzêro</i> – Sinopse.....	175
8.3. <i>Vozes do Cruzêro</i> – Ficha técnica.....	176
8.4. <i>Vozes do Cruzêro</i> – Matérias de imprensa.....	177
8.5. Relatório PDSE/CAPES.....	181
8.6. Fragmento do <i>Folheto do il Falcone – teatro universitario di Genova</i> .....	183
8.7. Material de divulgação de demonstração técnica realizada na UniGe.....	184
8.8 Partituras das melodias da Figura do <i>Caboclo d’Arubá</i> .....	185
<b>9. APÊNDICES.....</b>	<b>193</b>
9.1. Cartaz do projeto <i>Na trincheira do Leão</i> .....	193
9.2. Cartaz do projeto <i>Do terreiro à cena</i> .....	194
9.3. Cartaz do projeto <i>Munganga</i> .....	195
9.4. Cartaz do projeto <i>Scambio dell’Arte</i> .....	196

## 1. CHEGANÇA

*Eu abro a nossa gira  
Com Deus e Nossa Senhora  
Eu Abro a nossa gira  
Sambolê, pemba de angola  
Abriu, abriu, abriu  
Abriu, deixa abrir  
Com as forças da Jurema  
Jurema, Juremá  
(Ponto de abertura de gira da Umbanda)*

O objeto central desta tese se configura no espetáculo solo *Vozes do Cruzêro* e seu processo criativo, por mim desenvolvido<sup>1</sup> como objetivo e meta da pesquisa, em diálogo associativo entre os conteúdos de expressões artísticas e religiosas da Zona da Mata Norte de Pernambuco e práticas cênicas ligadas ao teatro na contemporaneidade. Na linha *Poéticas e Processos de Encenação*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-ETUFBA), o espetáculo integra a tese, não apenas como ilustração de um pensamento, mas como resultado material e imaterial, cuja criação cênica e escrita dramaturgica compartilham dos mesmos princípios operativos e no qual atuo como ator-encenador.



Figura 01: Mapa de Pernambuco, destaque Zona da Mata Norte<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Embora eu tenha plena consciência de que *Vozes do Cruzêro* é resultado de parcerias, assim como guardo imensa gratidão aos (co)criadores que caminharam ao meu lado, assumo aqui o protagonismo das escolhas que geraram a encenação (assim como foi durante todo o percurso). A predominância do relato em primeira pessoa do singular se afirma pela coerência com a abordagem adotada, abordagem artístico-compreensiva elaborada por Sonia Rangel, onde o sujeito criador é o único que pode ocupar este lugar.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.inthemine.com.br/site/dnmp-lanca-anuario-mineral-de-pernambuco>. Acesso em: 25 mai. 2023.

Optei por utilizar ao longo do texto o termo “ator-encenador” uma vez que, no processo criativo do espetáculo, abri mão do olhar de fora de um diretor. Embora tenha consciência das implicações e problemáticas dessa ausência, a escolha por assumir o protagonismo da concepção das cenas e da estrutura do espetáculo alinha-se ao caráter reflexivo do processo e dialoga com a abordagem escolhida, onde o sujeito criador, imerso no fluxo criativo, investiga seus princípios operadores. Embora tenha assumido, além da autoria do espetáculo, a dramaturgia integrada ao processo, assim como a presente tese, ressalto que foram fundamentais todas as colaborações e parcerias que se estabeleceram ao longo do caminho, enriquecendo-o.

A noção de trajeto aqui empregada é inspirada na antropologia do imaginário de Gilbert Durand, quando o autor afirma que trajeto é “a incessante troca que existe no campo do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas emanando do meio cósmico e social” (Durand, 2012, p.41). Pode ser compreendida como o embate das forças, objetivas e subjetivas, que atuam e se atualizam na obra artística, também como devir do sujeito-criador, experiência, vivência, acontecimento, encontro que se dá nos diálogos travados entre a subjetividade do criador e a matéria poética.

Para compreender fluxos e impulsos de meu processo criativo, optei pela *Abordagem Artístico-Compreensiva*, desenvolvida pela professora Sonia Rangel. Pedagogia poética que considera o ponto de vista do artista e seus processos criativos, integrando-os aos aspectos teóricos e conceituais envolvidos. O artista é compreendido a partir da dupla função criativa que opera: ele é, ao mesmo tempo, aquele que faz e que pensa seus próprios processos (Rangel, 2020). Por meio de sua abordagem, Rangel afirma e reforça a importância e as singularidades do fazer artístico, sobretudo no âmbito da Universidade. A abordagem artístico-compreensiva coloca em primeiro plano o processo criativo, sendo este o instaurador do pensamento do artista-pesquisador. Assim, pude identificar os diferentes *Princípios* e etapas de meu processo criativo, entrando em contato com uma perspectiva mais objetiva de cada elemento e evento que o compõe.

Pelo reconhecimento dos Princípios as conexões ações-pensamentos podem ser esclarecidas na sua própria duração, enquanto ato criativo em si mesmo, na concepção e leitura pelo próprio criador de obras em curso e também nas dinâmicas relações com espectadores, leitores, criando suas interpretações (Rangel, 2020, p. 45).



Impulsionado pelo Imaginário que move as práticas artísticas e religiosas da Mata Norte pernambucana, procurei apresentar e defender um trajeto em busca – pelo que a própria pesquisa me levou a denominar – de uma *epistemologia cabocla*. Conhecimento que emerge da intersecção/cruzamento de um conjunto heterogêneo de saberes, estratégias e procedimentos que contemplam ancestralidade, intuição, espiritualidade; e que se manifestam no território borrado que existe entre a brincadeira<sup>3</sup> e o cotidiano. Uma episteme dinamizada e atualizada pelas singularidades dos sujeitos e seus saberes e fazeres – repertórios orais e corporais – que movimentam, reproduzem e atualizam uma memória ancestral, coletiva e compartilhada. Conhecimento que se relaciona com a temporalidade de um modo distinto do cronológico.

Ao observar a temporalidade envolvida nos modos de produção de conhecimento produzido por *congadeiros* de Minas Gerais, Leda Martins faz a seguinte observação:

[...] cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento (Martins, 2003, p. 79).

A noção de *epistemologia cabocla* emana de uma forma específica de produção de conhecimento, intimamente ligada ao contexto cultural-simbólico-social no qual se insere. Produção de sentido advinda de uma epistemologia específica, gerada não só por elementos diretamente ligados às atividades realizadas no momento da apresentação-brincadeira – como o *sambar*<sup>4</sup>, o *botar figura*<sup>5</sup>, o *entoar*<sup>6</sup>, o tocar –, mas também por ações desenvolvidas no contexto macro da brincadeira,

<sup>3</sup> Os integrantes de um grupo de Cavalo Marinho o nomeiam como uma *brincadeira* ou *brinquedo*.

<sup>4</sup> O verbo *sambar* é empregado pelos brincadores em predileção ao dançar. Os brincadores, ao falarem sobre seu fazer artístico, utilizam a palavra samba. Um brincador samba Maracatu, samba Cavalo Marinho. Do mesmo modo é empregada a palavra “sambador”, como sinônimo de brincador. No caso específico do Maracatu de Baque Solto, utiliza-se ainda o termo “maracatuzeiro”.

<sup>5</sup> “Botar figura” é a expressão utilizada para designar a função de um figureiro. Pode-se pensar em uma tradução possível a partir da noção de “representar ou interpretar um personagem”, empregada no teatro. Importante levar em consideração que a tradução é um recurso, limitado, falho e que não dá conta da expressão nativa. A noção de “botar figura” será amplamente abordada na parte 5 da tese, quando apresentarei os princípios criativos.

<sup>6</sup> O verbo entoar faz referência ao ato de executar oralmente uma toada. No Cavalo Marinho, existem dois tipos básicos de melodias cantadas, as loas e as toadas. As toadas são cantadas juntamente com o banco, enquanto as loas costumam ser entoadas somente com a voz, ou seja, cantadas à capela.

como atividades relacionadas à preparação – costurar, rezar, bordar, cozinhar, lavar. A figura<sup>7</sup> do Caboclo, aglutinadora de elementos aparentemente dispersos ou desassociados, será o norte da construção da noção desta proposta epistemológica. Noção que emerge de um complexo contexto de tensões, conflitos, negociações e contradições – Caboclo como símbolo que habita a imagem arquetipal da encruzilhada.

A noção de um saber que emana da imagem do Caboclo dialoga com o *saber dionisíaco* defendida por Michel Maffesoli em seu *Elogio da razão sensível*:

Se lembrarmos que na mitologia, Dionísio é uma divindade arbustiva, pode-se falar, neste sentido, de um saber dionisíaco, isto é, um saber enraizado [...] ele põe em jogo, de modo global os cinco sentidos do humano, sem hierarquizá-los [...] Saber orgânico, ou saber corporal, considerando-se que o corpo era parte integrante do ato de conhecer, e que isso era, igualmente, causa e efeito da constituição do corpo social em seu conjunto (Maffesoli, 2008, p. 162).

Em diálogo com a proposta de saber dionisíaco, a atriz e pesquisadora Joice Brondani desenvolve uma interessante concepção epistemológica, que emana do imaginário do sagrado dos cultos afro-brasileiros, portanto mais próxima ainda das bases epistemológicas que pretendo aqui desenvolver: a noção de um *saber exunisíaco*.

É um saber que atravessa e ultrapassa o sujeito, se constituindo no ato da experiência, ele atua no dado sensível que atua no sujeito, fazendo parte do sujeito. O saber exunisíaco acontece na dinâmica do dado/sujeito e realidade/imaginação, ele se ultrapassa afirmando mais do que sabe e sabendo mais do que afirma. Esse saber possui um modo específico de constituição, organização e atuação, tudo se dá no sujeito e com o sujeito, mas o ultrapassa – e o sujeito percebe isso – carregando-o e sendo carregado. [...] Ele se organiza de modo festivo, no caos e no calor da festa exumênica, com toda a *exuberância* e transbordante carnavália dos elementos. [...] Esse saber escapa ao racional pois é da ordem da vivência/experiência que movimenta o que é subjetivo e sensível. Mas é possível encontrarmos maneiras de organizar toda essa subjetividade e comunicar nossos saberes (Brondani, 2015, p. 156).

A ideia de uma *epistemologia cabocla* aqui trazida se coaduna com as noções acima, por ser movida pela experiência sensível, por organizar simultaneamente no corpo os atravessamentos da vivência e da imaginação. Opera-se, desse modo, um

---

<sup>7</sup> A noção de *Figura*, no contexto do Cavalo Marinho, pode ser lida e estar manifesta aos *tipos*, sobretudo aos que faziam parte do imaginário dos engenhos de cana de açúcar, quando os trabalhadores viviam em sistema de morada, ou seja, quando a vida social se organizava pelos limites espaciais, sociais e culturais dos engenhos.

*saber caboclo* constituído por meio de atravessamentos, transbordamentos e incorporações de particularidades das experiências festivas e religiosas, movimentadas pela imagem do Caboclo na Mata Norte pernambucana – um saber no qual se considera não apenas o vivido e o imaginado, mas também toda a relação dialógica com o mundo espiritual dos encantados. Nesse sentido, a proposição de *saber caboclo* dialoga diretamente com a noção de *corpo-encruzilhada* elaborado por Jarbas Siqueira Ramos:

Conceitualmente, o corpo-encruzilhada é um corpo-espaço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazer que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma *gnosis* em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. É, desse modo, uma característica que se apresenta na dimensão performativa do corpo nos rituais e que pode ser experienciado como elemento técnico e estético pelos artistas da cena (Ramos, 2017, p. 297).

[pausa reflexiva]

Faço aqui uma pausa... releio os parágrafos acima. Revisito as palavras que selecionei e encadeei de uma forma determinada para que leitores e leitoras possam compreender, com certa clareza, esta minha narrativa. Paro e, ao menos desta vez, seguro o ímpeto de apagar ou reescrever infinitas vezes a mesma frase, de todos os modos possíveis para que ela retorne, com certa frequência, à sua forma original.

Respiro, tento me reconectar ao que me trouxe até aqui. Os desejos que me impulsionaram, que me moveram, que me fizeram iniciar um deslocamento rumo ao desconhecido com intuito de (co)mover, de convidar pessoas a dançarem comigo uma melodia imaginada. Desejo de materializar e compartilhar memórias e afetos vividos ao longo do processo criativo, dar corpo e ritmo aos sentidos para que eles possam comunicar ao outro, movimento em direção ao outro. Anseio o risco dos encontros.

Como escrever com clareza e objetividade, quando o objeto da escrita contempla, acima de tudo, experiências-memórias corporificadas, encarnadas, dançadas, cantadas? Percebo, inevitavelmente, que tropeços, vazios, medos, dores e caos são matéria importante. Não é possível descartá-los ou ignorá-los sem enormes prejuízos à narrativa do percurso.

Como falar do que não é possível descrever? Como construir uma unidade de um processo tão múltiplo, tão multifacetado? Será que são pedaços de um todo? Ou

apenas fragmentos dispersos de origens variadas? Consciente dos riscos que minha percepção alcança, assumo a diversidade e o caos, elementos intrínsecos da Encruzilhada, princípio que orienta tese e cena. Imagem que constela todas as demais.

Sigo com as indagações: Como fazer emanar, da escrita, as alegrias dos encontros que animaram vivências e que geraram espetáculo e tese? Perguntas sem resposta, indagações que compartilho na intenção de alertar que a escrita que se apresenta é a materialização do que foi possível. É narrativa do vivido, fruto de reflexões das experiências.

A narrativa e o vivido são coisas distintas e complementares. A narrativa bebe do vivido, é posterior e, ao mesmo tempo, atualiza a experiência. É pensamento sensível elaborado (dentro dos limites do verbo), nos fluxos de ida-e-volta entre a experiência e a reflexão sobre a experiência. Sobre esta relação entre escrita e experiência, encontro, nas reflexões da atriz Ana Cristina Colla, certo acolhimento por afinidade, quando ela aponta para uma escrita que tem como premissa elementos como o risco e o desassossego:

E talvez a premissa mais importante para provocar esta vivência seja a construção de um processo investigativo e de uma escrita que envolvam o risco, a vulnerabilidade, a exposição, o desassossego. Ir além do confortável, conhecido mastigado.

E como dar voz a este turbilhão? Que escrita este corpo pede? Que corpo é este que escreve?

Entendo a escrita vinculada à experiência, aos rastros, às marcas. Entendo que somos esse território de passagem, essa zona de confluência em que distintas forças nos interpelam, somos o espaço onde as coisas acontecem, o lugar da experiência (Colla, 2020, p. 256).

Volto a mapear as escolhas que levaram um eu-caipira nascido em Valinhos-SP a me embrenhar em caboclarias da Zona da Mata Norte de Pernambuco e fazer do Cavalo Marinho e do Maracatu de Baque Solto linguagens que me formam enquanto artista da cena. Impossível definir um ponto único de partida, assim como é impossível definir o momento preciso que uma obra de arte começa a ser concebida. O processo criativo, sendo fluxo, alimenta-se das pulsões de vida e morte do sujeito criador. Da necessidade do artista, pensamentos e imagens emergem, desenvolvem-se e passam a habitar formas no mundo material. São intensos os embates vivenciados no percurso que se dá entre a idealização e a materialização-expressão de uma obra. Em face ao caos criador, percorremos caminhos que pendulam entre momentos de entrega e de enfrentamento. Trajetos que, invariavelmente,

desembocam em movimentos de auto prospecção, fazendo com o que o sujeito criador tenha de buscar constante e intensamente por imagens e energias no âmago de sua subjetividade.

*Quando uma obra de arte começa a ser criada?*

*Quando termina?*

*Termina?*

É neste emaranhado de ciclos sobrepostos que mesclam inícios, fins (e seus meios), que se insere a presente tese. Integra um percurso iniciado muitos anos antes<sup>8</sup> de meu ingresso como aluno de doutorado; representa, sobretudo, uma proposta de continuidade e aprofundamento da investigação desenvolvida em minha dissertação de mestrado *Na Mata tem esperança: encontros com o corpo sambador no Cavalo Marinho*<sup>9</sup>. No mestrado, a questão principal era a sistematização de um treinamento para artistas da cena embasado em elementos do Cavalo Marinho, sobretudo em aspectos presentes na dança da brincadeira<sup>10</sup>. Agora, o objetivo foi identificar e compreender os princípios que orientam e nutrem os meus processos criativos. Esforços no sentido de compreender as singularidades operacionais deste novo trajeto poético como ator-encenador, desenvolvido, ainda, em intenso diálogo com os conteúdos de manifestações tradicionais da Zona da Mata Norte pernambucana.

[fim da pausa reflexiva]

A Imagem do Caboclo, presente em diversas manifestações da região – como o Cavalo Marinho, o Maracatu de Baque Solto, o Caboclinho e, sobretudo, a Umbanda, com influência marcante do culto da Jurema Sagrada – foi eleita como aglutinadora de importantes elementos do Imaginário que integram o universo cultural da Mata Norte. Assim, o Caboclo foi compreendido e abordado a partir de suas potencialidades como disparador de processos criativos em Artes Cênicas. Caboclo, figura cênica presente em tradições diversas, torna-se a imagem-motor de uma criação cênica da contemporaneidade.

<sup>8</sup> No ano de 2003, ainda em Campinas-SP, iniciei meus estudos sobre o Cavalo Marinho, sendo que apenas final de 2004 é que realizei minha primeira viagem para a Zona da Mata Norte de Pernambuco.

<sup>9</sup> Mestrado em Artes (área de Artes Visuais), defendido no Instituto de Artes da Unicamp (2010), sob orientação do Prof. Dr. Adilson Ruiz, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp.

<sup>10</sup> Dentre os produtos da dissertação de mestrado, consta o vídeo “Na Mata tem Esperança”. Disponível em: <https://youtu.be/eorgZhgm1QA?si=hGus4Pck4wYrRPow>.

Ao problematizar sobre a definição de contemporaneidade, Giorgio Agamben traça uma relação entre as noções de origem, presente e arcaico, que parece alinhada ao pensamento que busco expressar:

[...] a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa próximo da arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (Agamben, 2009, p. 69).

No que diz respeito à temporalidade, a definição de contemporâneo de Agamben dialoga com outra importante noção que integra o cerne do corpus teórico da pesquisa, a noção de imagem/imaginação de Gaston Bachelard, quando o autor afirma que para a imaginação só existe o presente, de modo que o passado e o futuro se presentificam na experiência do momento (Bachelard, 1989). Noção de imaginação intrinsecamente atrelada à memória e à criatividade.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro apresenta uma noção que me parece contribuir de modo extremamente potente para a perspectiva que busquei desenvolver ao longo de minha pesquisa: o *multinaturalismo*. O multinaturalismo é um conceito que busca revelar o potencial metafísico que rege o pensamento ameríndio. O multinaturalismo nasce para designar traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias multiculturalistas que regem o pensamento ocidental. Aqui, opera-se um abalo, uma inversão na hierarquia predominante no pensamento ocidental, pois este sempre tende a priorizar a cultura na relação com a natureza.

Esse reembaralhamento das cartas conceituais levou-me a sugerir a expressão “multinaturalismo” para designar os traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas: enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre a unicidade da natureza e multiplicidade das culturas [...] a concepção ameríndia suportaria uma unidade de espírito e uma diversidade dos corpos. A “cultura” ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto, a forma do particular (Viveiros de Castro, 2015, p. 43).

Em linhas gerais, o multinaturalismo oferece uma inversão da hierarquia predominante entre as noções de cultura e natureza, sendo uma perspectiva que prioriza as categorias advindas da natureza. Perspectiva que dialoga com o Caboclo como imagem que habita a encruzilhada, Caboclo portador-mensageiro de

ancestralidade ameríndia. Imagem atravessada pelo pensamento ameríndio, portanto elemento que integra e dinamiza a cosmologia que advém de uma perspectiva multinaturalista.

Como ator-encenador, para dar conta da complexidade da pesquisa no cruzamento de questões advindas dos diversos campos dominantes que a atravessam, como teatro, dança, antropologia, saberes tradicionais, teorias do Imaginário e metodologias do processo criativo, foi profícuo operar por meio de perguntas-passaporte (Rangel, 2020). Dentre as inúmeras inquietações que povoaram o percurso, foi possível agrupar algumas delas no formato de perguntas-passaporte. Destaco aquelas que resistiram firmes e relevantes durante todo o caminho. A partir da tentativa de responder essas três perguntas mestras, organizei a presente tese:

- *Pode-se “botar figura” a partir do Caboclo, sendo ele o principal operador de uma criação cênica contemporânea?*
- *Como dança meu pensamento criador?*
- *O que o ator-encenador carrega no seu matulão<sup>11</sup>?*

Para uma melhor compreensão do território mítico da Encruzilhada, sugiro uma aproximação com a noção de *cronotopo* de Mikhail Bakhtin. O termo, oriundo da matemática e da física, trata do caráter indissociável que opera entre as noções de Espaço e de Tempo (Bakhtin, 1998). Bakhtin utilizou o cronotopo em suas abordagens sobre obras literárias, porém é possível extrapolar a utilização do termo para as demais linguagens artísticas. Segundo Bakhtin, no cronotopo “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (Bakhtin, 1998, p. 211). A Encruzilhada pode ser compreendida não apenas como imagem arquetipal, mas também como cronotopo, base que orienta os processos criativos que integram este percurso doutoral.

Sobre o aspecto operacional, destaco quatro estratégias: 1) Experiências em campo: consideradas aqui vivências muito heterogêneas que tive, desde o ano de

---

<sup>11</sup> A palavra *matulão* (ou matula) é utilizada no texto como sinônimo de mala, bolsa ou alforje, onde são carregadas provisões, roupas e/ou utensílios durante uma viagem.

2004, junto ao universo da Mata Norte pernambucana, tanto no Cavalo Marinho, como no Maracatu de Baque Solto, assim como experiências cotidianas não necessariamente ligadas às expressões artísticas. Destaco minhas experiências junto aos grupos Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro e Cavalo Marinho Estrela de Ouro, ambos da cidade de Condado-PE<sup>12</sup>. 2) Laboratórios de criação de sala: rotinas de exercícios corpóreo-vocais desenvolvidos a partir de musicalidades e padrões de movimento do Cavalo Marinho e do Maracatu de Baque Solto. 3) Laboratórios de música: dedicados ao estudo da rabeca, conjunto de práticas que sempre abarcaram exercícios de canto e dança com o instrumento. 4) Períodos dedicados aos fluxos entre a escrita e os laboratórios de criação de sala.



Figura 02: Cidades que compõem a Zona da Mata Norte de Pernambuco<sup>13</sup>

Os procedimentos e estratégias que envolveram as práticas corpóreo-vocais criativas partiram das duas principais bases de minha formação artística: 1) minhas experiências com a metodologia de treinamento para atores desenvolvida pelo grupo Lume Teatro; 2) minhas vivências junto aos brincadores de Cavalo Marinho e de

<sup>12</sup> As observações que serviram de base para a elaboração da noção de epistemologia cabocla foram gestadas, sobretudo, na minha convivência com os grupos, Cavalo Marinho Estrela de Ouro e o Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro em Condado-PE, que compartilham entre si sede e integrantes. Minha relação com os referidos grupos iniciou-se no final de 2004, quando ainda cursava o bacharelado em Ciências Sociais na Unicamp, convivência que foi intensificada entre os anos de 2007 e 2013, quando fixei residência no estado de Pernambuco. Como caboclo de lança, integrei a caboclaría do Leão de Ouro nos carnavais em sete anos (2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2015 e 2020). Entre os anos de 2003 e 2020, participei de inúmeros ensaios e sambadas de ambos os grupos.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.sigas.pe.gov.br/pagina/curso-01--participao-por-regio--zona-da-mata>. Acesso em: 25 mai. 2023.



Maracatu de Baque Solto. O modo como percebo, organizo e crio em Artes Cênicas é fruto do entrelaçamento orgânico e não hierárquico dos conteúdos advindos dessas duas bases, sendo meu contato com o trabalho do Lume anterior às experiências junto às expressões artísticas da Zona da Mata Norte pernambucana.

O meu primeiro contato com a proposta de treinamento do Lume foi através de Daniel Braga Campos, no ano de 2003, no início da formação do Grupo Peleja<sup>14</sup>, do qual fui integrante desde sua fundação até 2015, quando o grupo encerrou suas atividades. Daniel havia trabalhado como colaborador na parte prática do percurso de mestrado de Raquel Scotti Hirson, atriz-pesquisadora do Lume, de modo que trouxe essas experiências para as rotinas de trabalho do Grupo Peleja. Foi só no início de 2004 que tive a minha primeira experiência didática com um integrante do Lume, quando participei do curso *Treinamento Energético para o Ator*, com Ricardo Puccetti. O curso, com duração de uma semana e carga horária diária de quatro horas, foi ministrado de madrugada. A intenção do curso envolvia um deslocamento do horário de vigília comum, na busca de uma exploração/ampliação de potencialidades psicológicas e energéticas por meio do trabalho corporal (psicológico e emocional) exaustivo. Essa experiência foi muito impactante em minha trajetória, ao me revelar possibilidades até então desconhecidas no campo do trabalho expressivo a partir da manipulação de energias. Nos anos seguintes, aprofundei minhas relações com a proposta do grupo Lume por meio de outros cursos como *Mimesis Corpórea*, com Raquel Scotti Hirson; *Corpo Multifacetado e Trabalho Técnico de Ator*, com Ana Cristina Colla; *Voz e Ação Vocal*, com Carlos Simioni, tendo também recebido orientações pontuais de Jesser de Souza. Os conhecimentos adquiridos eram aprofundados (e ressignificados) ao serem aplicados no contexto da rotina de trabalhos do Grupo Peleja.

Entre os anos de 2004 e 2006, juntamente com meus companheiros do Grupo Peleja, dediquei-me intensamente a uma rotina de trabalho corporal com grande carga horária semanal, que mesclava os conteúdos da metodologia do Lume com elementos da dança do Cavalo Marinho. Os frutos desse período de treinamentos foram a base para a criação do espetáculo *Gaiola de Moscas* (2007), dirigido por Ana Cristina Colla,

---

<sup>14</sup> Os treinamentos e exercícios que integravam a rotina de trabalhos do Grupo Peleja foram objeto de minha pesquisa de mestrado (Guaraldo, 2010).

atriz pesquisadora do Lume Teatro, que posteriormente também dirigiu meu espetáculo solo *Tu sois de onde?* (2013).

O meu contato com as expressões da Zona da Mata Norte deu-se ainda em Campinas-SP. Na época, o trabalho consistia basicamente no estudo de vídeos (material extremamente escasso naquele tempo) aliado a repetições dos padrões de movimento mesclados com elementos da metodologia do Lume. No ano de 2004, recebemos em Campinas o Mestre Aguinaldo Roberto da Silva<sup>15</sup> e o Mestre Inácio Lucindo<sup>16</sup>, uma espécie de trabalho de campo às avessas<sup>17</sup>. Neste meu primeiro encontro concreto com brincadores, fiquei impactado ao perceber que cada gesto, cada palavra, cada expressão desses Mestres, conectava-se com a poética da brincadeira de um modo muito orgânico. Naquele ponto ficou claro, para mim, que só por meio da vivência e da experiência é que seria possível entrar em contato com aspectos mais profundos do Cavalo Marinho. Só a partir da convivência, da criação de intimidade com os conteúdos materiais e imateriais da brincadeira é que haveria alguma possibilidade de trilhar uma investigação que se apresentasse relevante.

No final de 2004, realizei minha primeira viagem para a Zona da Mata Norte, experiência tão rica que me fez retornar nos anos de 2005 e 2006. Com o intuito de aprofundar as relações com as brincadeiras e com o imaginário da região, no final de 2007, fixei residência em Pernambuco, atuando como profissional das Artes Cênicas no estado até o ano de 2014. Ao longo dos anos que vivi em Pernambuco, aprofundei meus lanços com dois grupos: o Cavalo Marinho Estrela de Ouro e o Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro. Grupos que compartilham muitos brincadores entre si, além de ocuparem a mesma sede e os mesmos responsáveis. Grupos que têm como principal referência o Mestre Biu Alexandre<sup>18</sup>, falecido em 2022.

---

<sup>15</sup> Aguinaldo Roberto da Silva, filho de Mestre Biu Alexandre, nasceu em 1966, no Engenho Paraguaçu, no município de Aliança-PE, começou a brincar aos 12 anos com Mestre Inácio Lucindo, só com 16 anos passou a brincar no brinquedo de seu pai, o Cavalo Marinho de Estrela de Ouro, no qual atualmente é Mestre e figureiro.

<sup>16</sup> Mestre Inácio Lucindo, nasceu em 1933 no Engenho Paraná, município de Aliança-PE. Começou a brincar Cavalo Marinho aos 9 anos de idade. É dono do Cavalo Marinho Estrela do Oriente, sua sede transita entre as cidades de Ferreiros e Camutanga, ambas na Zona da Mata Norte de Pernambuco.

<sup>17</sup> Esse encontro só foi possível graças a parceria estabelecida na época com Alício Amaral e Juliana Pardo da Cia. Mundurodá. Embora, na época, fôssemos ainda iniciantes no estudo do Cavalo Marinho, Alício e Juliana foram extremamente generosos em nos incluir nas atividades da Mundurodá, que incluem a vinda de Mestres da Mata Norte pernambucana para a troca com artistas de São Paulo.

<sup>18</sup> Severino Alexandre da Silva foi Mestre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro e do Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro. Biu Alexandre foi fundamental para o desenvolvimento da tese, não apenas pelo acolhimento e pelas colaborações, mas sobretudo por ser a principal referência de figureiro quando se trata da figura do Caboclo d'Arubá.

Foram aspectos subjetivos, sobretudo, laços afetivos, que me levaram a esta “escolha” quase inconsciente em aprofundar os laços com esses grupos específicos. Embora eu tenha me relacionado com a maioria dos grupos de Cavalo Marinho em atividade no período<sup>19</sup>, foi Biu Alexandre e sua família que me acolheram, que compartilharam saberes de seus ofícios, que permitiram que eu brincasse no terreiro deles. Em diferentes momentos da tese, reforço o desenvolvimento de intimidade como um dos aspectos mais caros para a perspectiva defendida.

Dentre os projetos gestados na intensa relação com os brincadores do Estrela de Ouro e do Leão de Ouro, ressalto: 1) *Munganga de corpo: tradição e contemporaneidade nas Artes Cênicas do Brasil*<sup>20</sup>, que gerou o documentário *Munganga (2010)*<sup>21</sup>; 2) *Na trincheira do Leão: residência artística no Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro de Condado*<sup>22</sup>, onde iniciei o processo do espetáculo solo *Tu sois de onde?*; 3) *Do terreiro à cena: manutenção da pesquisa de um brincador*,<sup>23</sup> que culminou na criação de uma aula-espetáculo de Aguinaldo Roberto da Silva, que, por sua vez, serviu de base para a posterior criação de seu espetáculo solo *A flor da Cana*<sup>24</sup>; 4) *Scambio dell'Arte: Commedia dell'Arte e Cavalo Marinho*<sup>25</sup>, projeto que participei como convidado da *Cia. Buffa de Teatro*<sup>26</sup>, realizado em diálogo com brincadores de Cavalo Marinho, que teve como base o trabalho de intercâmbio entre as figuras do Cavalo Marinho e as máscaras da *Commedia dell'Arte*.

Ainda sobre o diálogo entre as figuras do cavalo marinho e elementos da *Commedia dell'Arte* é importante ressaltar o período de estágio sanduíche desenvolvido na Itália, sob a supervisão do Prof. Dr. Roberto Cuppone, quando tive a oportunidade de acompanhar as disciplinas de Antropologia Teatral e de Teatro Cômico na *Università Degli Studi di Genova – UniGe*. Durante o período, realizei

---

<sup>19</sup> Dentre os grupos que tive contato estão o Cavalo Marinho Boi Brasileiro, Cavalo Marinho Estrela Brilhante, Cavalo Marinho Estrela do Oriente, Cavalo Marinho Boi de Ouro, Cavalo Marinho Boi Matuto, Cavalo Marinho Mestre Batista, Cavalo Marinho Boi Teimoso e o Cavalo Marinho Boi Pintado.

<sup>20</sup> Projeto contemplado pela bolsa *Funarte de produção crítica sobre as interfaces dos conteúdos artísticos e culturas populares 2009*.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://youtu.be/QH8hrCO3j40?si=CnrQnVa-1zI4-XKn>.

<sup>22</sup> Projeto contemplado pelo edital Funcultura - Fundarpe/Secult PE, no ano de 2011.

<sup>23</sup> Projeto contemplado pelo edital Funcultura - Fundarpe/Secult PE, no ano de 2012.

<sup>24</sup> Espetáculo dirigido por Juliana Pardo e Alício Amaral, com co-direção de Alan Monteiro.

<sup>25</sup> Projeto contemplado pelo prêmio Funarte de teatro Myrian Muniz 2012. Idealizado e coordenado por Joice Aglaé Brondani.

<sup>26</sup> A Cia. Buffa de Teatro foi fundada por Joice Aglaé Brondani em 1998, na cidade de Santa Maria-RS. Em 2001, transferiu suas atividades para a cidade de Salvador-BA. Dentre as áreas de interesse da cia. estão o trabalho com máscaras (*Commedia dell'Arte*, Palhaçaria e Bufonaria) em diálogo com o teatro ritual e as expressões artísticas “tradicionais”.

importantes intercâmbios, entre eles destaco a conferência *Le figure del Cavallo Marinho* e a aula-espetáculo *La drammaturgia e la comicità del Cavallo Marinho*, ambas apresentadas para os alunos do curso de *Lettere Moderne*; o Workshop *I principi della danza del Cavallo Marinho*, ministrado para os integrantes do *Falcone – Teatro Universitario di Genova*<sup>27</sup>. As experiências de intercâmbio durante o período que estive na Itália foram fundamentais para que eu compreendesse a importância de afirmar um projeto poético pautado em saberes caboclos no campo das Artes Cênicas contemporâneas.

Esta tese encontra-se dividida em seis partes principais. Na primeira, denominada **Chegança**, tive por objetivo trazer as apresentações preliminares das principais reflexões que serão desenvolvidas, além de contextualizar para os leitores alguns aspectos relevantes de minha trajetória e a base conceitual com a qual trabalhei. Na segunda parte, **Caboclo**, trago reflexões de pesquisadores dedicados ao estudo da Jurema Sagrada e do Caboclo, como Sandro Salles, Jocélio Santos, Luiz Assunção, Reginaldo Prandi, Roberto Motta, Maria do Carmo Brandão. Apresento também nessa parte a ideia de imaginário da Mata Norte pernambucana, que integra a perspectiva adotada, e tem por base a noção de imagem como produtora de conhecimento de Gaston Bachelard, em diálogo com os desdobramentos da *sociologia compreensiva* de Michel Maffesoli, passando pelas *estruturas antropológicas do imaginário* de Gilbert Durand. A partir do cruzamento dos estudos de pesquisadores com aspectos de minha vivência, tratei de apresentar um amplo panorama da imagem do Caboclo, com a finalidade de ressaltar as singularidades das recorrências dessa presença no imaginário da região.

Na terceira parte, apresento a versão integral do **Texto dramaturgício** do espetáculo *Vozes do Cruzêro*. O intuito foi de trazê-lo para o centro da discussão da tese, uma vez que a dramaturgia escrita compõe, junto com a encenação e com a tese, o objeto da pesquisa. Produtos do ato criativo, expressões de meu fazer-pensar que compartilham dos mesmos *princípios* operacionais. Em **Rastros em chão riscado**, apresento e afirmo alguns dos procedimentos práticos e das estratégias utilizadas para a criação da encenação. Revelo e descrevo bastidores do percurso

---

<sup>27</sup> Plano de estudos “Diálogos entre as dramaturgias corporais da Commedia dell’Arte (Itália) e o Cavallo Marinho (PE/Brasil)” - Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, PDSE/CAPES 2017/2018, desenvolvido entre julho de 2018 e março de 2019 no *Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS)* da *UniGE - Università degli studi di Genova*. O relatório de atividades desenvolvidas durante o período se encontra nos anexos da tese.

criativo de *Vozes do Cruzêro*, com o intuito de trazer à luz os modos como os *princípios* foram operados na prática.

Na quinta parte, apresento os três **Princípios criativos** identificados ao longo do trajeto: *Encruzilhada*, *Botar Figura* e *Transmutar* – trato das suas bases conceituais, assim como desenvolvo seus mecanismos operacionais internos. A sexta parte, denominada **Despedida**, é reservada para a retomada dos pontos principais da tese num exercício de compreender as principais aquisições-incorporações que ocorreram ao longo do processo investigativo. A despedida é local profícuo também para apontar possíveis próximos passos do caminho. A tese também conta com Anexos e Apêndices, onde constam documentos e informações, tanto do espetáculo, como de aspectos relevantes de minha trajetória no campo das Artes Cênicas.

## 2. CABOCLO

*Deu meia noite, a lua faz o claro*  
*Eu assubo nos aro, vou brincar no vento leste*  
*A aranha tece, puxando o fio da teia*  
*A ciência da abeia, da aranha e a minha*  
*Muita gente desconhece*  
*Muita gente desconhece, olará, viu?*  
*Muita gente desconhece*  
*Muita gente desconhece, olará, tá?*  
*Muita gente desconhece*  
*(João do Vale e Luiz Vieira, Na asa do vento)*

Apresento, nesta parte, aspectos que fundamentam a presença do Caboclo no imaginário da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Para introduzir elementos da simbologia compreendida pela imagem do Caboclo nas brincadeiras abordadas, trato das relações estabelecidas com algumas das religiões praticadas na região: cultos africanos, afro-brasileiros e indígenas, como o candomblé, a umbanda, a jurema e o xangô, passando também por entrecruzamentos com o *toré*<sup>28</sup> e com a *pajelança*<sup>29</sup>. O encruzar de diversas perspectivas religiosas tem por objetivo compreender singularidades da presença do Caboclo da Mata Norte e sua concepção arquetípica de fonte de proteção e força espiritual.

Por meio de análise de bibliografia específica sobre o tema, sempre em diálogo com minha vivência, debato o Caboclo como símbolo de força espiritual ligado à terra. Considerarei, entretanto, não só as particularidades que o Caboclo apresenta na região de interesse desta pesquisa, mas também problemáticas de abrangência nacional, advindas de interpretações que relacionam o Caboclo a uma ideia homogeneizante (e equivocada) dos povos originários da porção de terra que é hoje chamada de Brasil.

Como o objetivo principal desta parte é introduzir leitores aos principais elementos das narrativas míticas que envolvem a presença do Caboclo no contexto da Mata Norte pernambucana, priorizei a apresentação de elementos simbólicos que fundamentam o culto religioso da Jurema sagrada e seus cruzamentos com aspectos da umbanda, catimbó, toré e pajelança.

Optei por dividir esta parte dedicada ao Caboclo em duas subpartes. Inicialmente, abordo seus elementos poéticos e, posteriormente, abordo

---

<sup>28</sup> O toré é um ritual compartilhado por várias etnias indígenas do Nordeste do Brasil, envolvendo danças e religiosidade.

<sup>29</sup> Pajelança é o termo utilizado para se referir ao conjunto de rituais e práticas de cura realizados por pajés de diferentes povos indígenas.

singularidades das narrativas míticas que nutrem as práticas artísticas da região. Na primeira subparte, “Caboclo da Mata, do juremá”, busquei realizar uma apresentação do complexo imagético-simbólico do culto da Jurema, trazendo, sobretudo, especificidades do modo como a presença do Caboclo é compreendida na região. Já na segunda, “Caboclo, algumas narrativas míticas”, abarco os principais elementos que compõem a figura do Caboclo nas brincadeiras da Mata Norte, em especial, suas recorrências no Cavalo Marinho e no Maracatu de Baque Solto. A partir da identificação de narrativas míticas e de suas diferentes recorrências no âmbito das tradições, busquei compreender os modos de operação do Caboclo enquanto figura, para que ele pudesse ser evocado como imagem motriz do espetáculo *Vozes do Cruzêro*.



Figura 03: Mestre Biu Alexandre botando o Caboclo d’Arubá no Cavalo Marinho Estrela de Ouro.  
Foto de Lineu Guaraldo, 30/07/2017, Condado-PE

Por fim, aproveito para alertar que, até o momento, não tive relevantes vivências com o culto da Jurema sagrada. As observações aqui presentes advêm do diálogo com autores que se dedicaram ao tema e são sempre atravessadas pela minha vivência junto aos brincadores de Cavalo Marinho e Maracatu de Baque Solto. Foram, sobretudo, as conversas informais com companheiros de maracatu, em meio à poeira, durante madrugadas de samba, que me fizeram compreender a importância do culto da Jurema sagrada para as brincadeiras. Somente no ano de 2004, em minha

primeira viagem à Mata Norte, é que vim tomar conhecimento da existência do culto da Jurema, já que se tratava, na ocasião, de uma prática muito pouco difundida em minha região natal, o Sudeste. Em Condado-PE, frequentei como convidado alguns rituais de Umbanda e de Xangô, onde a presença marcante e festejada dos Caboclos sempre despertou meu interesse.



Figura 04: Mestre Caboclo Aguinaldo Roberto recebe a caboclaría na sede do Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro. Foto de Lineu Guaraldo, 23/02/2020, Condado-PE



## 2.1. CABOCLO DA MATA, DO JUREMÁ

*Caboclo não tem caminho para caminhar  
Caboclo não tem caminho para caminhar  
Ele anda por cima da folha, por dentro da folha  
Por qualquer lugar  
Okê, Caboclo  
(Ponto tradicional de Jurema)*

Na Mata Norte pernambucana, o culto da Jurema também é conhecido como “catimbó”, embora, o emprego deste segundo termo seja atualmente menos expressivo. A palavra *catimbó* possui origem tupi, tendo por significado “planta venenosa”: *caá*, planta; *timbó*, venenosa. O termo “catimbozeiro” é também muitas vezes utilizado de modo pejorativo, um xingamento usado genericamente para fazer referência a pessoas que estariam envolvidas com forças ocultas. Ou seja, é empregado para indicar sujeitos que, supostamente, manipulam o sobrenatural com finalidades maléficas. Sobre o catimbó, Roger Bastide escreveu:

O catimbó e o espiritismo popular são um apelo aos espíritos místicos ou aos espíritos dos mortos para que venham ajudar os pobres vivos a elevarem-se espiritualmente e a encontrar uma solução para seus problemas cotidianos, inclusive os da saúde física. O catimbó era primitivamente, entre os índios selvagens, uma festa de colheita e da preparação da jurema, mas tornou-se pouco-a-pouco um culto destinado a fazer descer os espíritos das florestas, dos rios, das montanhas, os encantados nos corpos dos catimbozeiros, para que respondessem às consultas dos infelizes e dos doentes (Bastide, 1959, p. 154).

Os primeiros escritos dedicados aos estudos de conhecimentos ritualísticos do culto da Jurema são da década de 1930, tendo como precursores Cascudo (1978), Andrade (1963), Fernandes (1938), Bastide (1945) e Vandezande (1975). O primeiro a tratar sobre o catimbó foi Mário de Andrade, na década de 1930. Como modernista brasileiro, Andrade buscava elementos de uma identidade nacional. Em sua conferência *Música de feitiçaria no Brasil*, realizada no ano de 1933 e publicada postumamente como livro, Andrade aborda pela primeira vez o catimbó.

Como nos apresenta o etnomusicólogo Sandro Guimarães de Salles: “Em sua pesquisa, Andrade, irá enfatizar a influência indígena no culto, distinguindo-o, no entanto, da Pajelança. Sua obra é a primeira a mencionar a existência de uma mitologia no Catimbó, fundamentada no ‘Reino da Jurema’” (Salles, 2010, p. 23). Os estudos de Andrade já indicavam o Reino da Jurema como elemento estruturante da

cosmologia da Jurema sagrada, “uma das regiões maravilhosas dos ares” (Andrade, 1963, p. 11).

Na década de 1930, os estudos afro-brasileiros estavam muito mais voltados para o “afro” do que para o “brasileiro” e eram orientados pela busca insistente por uma tradição imemorial pura. Nesse contexto de busca incessante por africanismos, o catimbó foi pouco estudado, justamente por ser considerado uma forma impura de religião. O catimbó não é considerado por estudiosos uma tradição indígena pura, tampouco como culto africano, sendo, portanto, a mistura por excelência.

No campo dos estudos de religiões afro-brasileiras da década de 1930, as tradições Jejê-Nagô eram o ideal de uma dita autenticidade, deixando em segundo plano todos os ritos e mitos de povos bantu, assim como narrativas e práticas dos povos originários. A literatura dedicada aos estudos religiosos afro-brasileiros carrega, ainda na atualidade, traços dessa tendência que, tradicionalmente, prioriza como objeto de análise o Candomblé (em segundo plano, a Umbanda), deixando, na periferia, formas de expressão com características regionais e, sobretudo, aquelas que advêm de práticas de etnias indígenas.

De modo geral, no campo do estudo do sagrado no Brasil, as contribuições indígenas, embora decisivas na configuração das práticas religiosas afro-brasileiras, apareceram muito tardiamente e são ainda subvalorizadas em relação a todo o potencial de sua complexidade simbólica.

A pesquisa de Fernandes (1938) é um importante contraponto nesse contexto em que o catimbó era até então analisado apenas através de lentes purificadoras. Seu livro *O Folclore Mágico do Nordeste* (1938) é fundamental para esse campo de estudo, tendo orientado diversas investigações posteriores sobre o tema; entre eles, as de Roger Bastide (1945), levando-o a compreender e aceitar o catimbó como religião. Câmara Cascudo, por sua vez, trouxe uma importante contribuição, ao buscar por vestígios da magia europeia nesta tradição, tendo afirmado que o catimbó “é uma soma de influências e convergências, como todos os cultos. A feição mais decisiva é a da feitiçaria europeia” (Cascudo, 1978, p. 19). Luiz Assunção, em seu livro *O reino dos mestres: a tradição da jurema nordestina* (2010), após realizar análise da bibliografia existente sobre o culto da Jurema sagrada, nos oferece a seguinte definição:

A partir da literatura existente, podemos inicialmente dizer que o culto da jurema é um culto de possessão, de origem indígena e de caráter essencialmente mágico-curativo, baseado no culto dos “mestres”, entidades sobrenaturais que se manifestam como espíritos de antigos e prestigiados chefes do culto, como juremeiros e catimbozeiros. Tem por base um sistema mitológico no qual a jurema é considerada árvore sagrada e, em torno dela, dispõem-se o “reino dos encantados”, formado por cidades, que por sua vez são habitadas pelos “mestres” cuja função, quando incorporados, é curar doenças, receitar remédios e exorcizar as ‘coisas-feitas’ e os maus espíritos dos corpos das pessoas. O culto da jurema caracteriza-se, ainda, pela ingestão de uma bebida sagrada, feita com a casca da árvore e que tem por finalidade propiciar visões e sonhos, e pelo uso intensivo do fumo, utilizado na defumação feita com a fumaça dos cachimbos (Assunção, 2010, p. 19).

A palavra jurema vem do termo em língua tupi *yu-r-ema* (Cascardo, 1978) e faz referência, simultaneamente, ao culto, à árvore e à bebida produzida a partir de sua casca. É possível afirmar que a força espiritual atribuída à Jurema, sobretudo a crença em seus poderes de proteção e cura, é o principal aspecto que orienta suas relações com a presença do Caboclo nas práticas religiosas e festivas da Mata Norte pernambucana. É possível afirmar que a presença marcante do Caboclo nas brincadeiras está intimamente ligada aos rituais de proteção e de preparação que integram o culto da Jurema. René Vandezande comenta sua impressão ao estudar o catimbó na cidade de Alhandra-PB na década de 1970.

Observamos um desenvolvimento notório do uso do símbolo, da palavra “Jurema”, o “povo de Jurema”, para indicar uma força espiritual: “Jurema é forte, a Jurema nos protege, a Jurema me salvou”; seja que mencionamos a procura cada vez mais intensa da madeira da Jurema para se fazer imagens, crucifixos, cachimbos, a procura das sementes da Jurema para colocar nos maracás empregados nos ritos (Vandezande, 1975, p. 139).

Ainda no intuito de traçar reflexões a respeito do caráter transversal e associativo deste conjunto de crenças e ritos que conforma o universo religioso da Jurema, trago uma citação de Reginaldo Prandi, contida na apresentação do livro de Luiz Assunção. Prandi afirma que “Hoje, a Jurema pode ser encontrada em todo Nordeste como prática religiosa que se reproduz e se complexifica no interior de diferentes religiões afro-brasileiras, como o candomblé, o xangô e especialmente a umbanda” (Prandi *in* Assunção, 2010, p. 11). Este potencial de “adentramento” que a Jurema possui em relação a outros cultos religiosos da região reforça a influência indígena na configuração de um imaginário local.

Na obra *A sombra da Jurema encantada. Mestres Juremeiros na Umbanda de Alhandra* (2010), Salles escreve que “podemos definir a Jurema como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos Mestres, Caboclos e Reis, cuja origem

encontra-se nos povos indígenas nordestinos” (Salles, 2010, p. 17). O culto da Jurema tem sua gênese nas práticas de indígenas nordestinos do período colonial, em rituais que incluem o consumo do *vinho da jurema* – bebida de efeitos alucinógenos preparada da raiz da árvore de mesmo nome.

Outro pesquisador, Roberto Motta, em artigo dedicado ao estudo do culto religioso da Jurema no contexto urbano da cidade de Recife, define-a como religião indo-afro-brasileira:

A jurema do Recife deriva da religião de índios do Nordeste Oriental, convertidos nominalmente ao catolicismo, mas que conservaram alguns de seus ritos, sincretizados com elementos da religião popular ibérica e com muitos africanismos. Constituem seu panteão caboclos, mestres e ciganos, aos quais, mais recentemente, acrescentaram-se os exus de derivação afro-carioca (Motta, 2005, p. 279).

Uma das narrativas míticas que integram o culto da Jurema conta que a planta teria servido de esconderijo para o menino Jesus quando, durante a fuga para o Egito, os soldados de Herodes perseguiram a “sagrada família”. A partir deste momento, a árvore teria adquirido propriedades mágico-religiosas (Bastide, 1945). Essa narrativa, marcadamente cristã, é uma das mais difundidas histórias sobre a origem dos poderes dessa árvore que liga o mundo terreno com o plano espiritual. Embora as casas dedicadas ao culto de Jurema possuam significativas divergências entre si em relação às suas práticas e ritos, existem elementos que são comuns a todas elas. Sobre esses aspectos comuns à maioria dos cultos, a antropóloga Maria do Carmo Brandão e o antropólogo Luís Felipe Rios escrevem o seguinte:

Contudo, em meio às diferenças, existe um complexo de ritos e crenças que os juremeiros compartilharam e que permite distinguir o culto à jurema de outras formas concorrentes de religiosidade popular, em especial do xangô e da umbanda como praticadas no Recife. O que chamaremos aqui complexo-mágico-religioso da jurema envolve como padrão a ingestão da bebida feita com partes da jurema, o uso ritual do tabaco, o transe de possessão por seres encantados, além da crença de um mundo espiritual onde as entidades residem (Brandão; Rios, 2011, p. 162).

A ingestão da jurema integra também o ritual indígena do Toré, sendo que este opera movimentos de resistência em relação a outros cultos que utilizam o vinho da jurema. O antropólogo Ugo Maia Andrade, ao dissertar sobre as especificidades do ritual do Toré dos Tumbalás (povo que ocupa originalmente a região do rio São Francisco, na divisa entre Pernambuco e Bahia), afirma que “para um Mestre Tumbalalá, o maior insulto dirigido contra sua competência ritual é a incriminação de

que ele é um ‘xangozeiro’, ou adepto do *candomblé de caboclo*” (Andrade, 2005, p. 109). Apesar das aproximações, existem significativas diferenças entre os rituais do Toré e a Jurema, de modo que o Toré marca oposição aos cultos afro-brasileiros que utilizam jurema, produzindo fronteiras simbólicas em relação a eles. Porém, é importante ressaltar que, a despeito do discurso de radical oposição, mesmo no toré há forte presença de traços oriundos de matrizes exógenas, não só as de origem afro-brasileiras como as católicas.

A cidade de Alhandra-PB que, embora esteja situada no litoral paraibano (divisa entre os estados da Paraíba e de Pernambuco), integra o território simbólico-cultural-imagético das brincadeiras da Mata Norte pernambucana, é conhecida por muitos como berço de uma linhagem de importantes Mestres da Jurema, como Manoel Inácio e Maria do Acais (Vandezande, 1975). As árvores de jurema, por eles cultivadas em vida, são hoje consideradas cidades espirituais. Dentro da cosmologia da Jurema, por meio do encantamento, ou seja, sem passar pela experiência da morte, os Mestres passam diretamente para um mundo mítico, assim, como encantados, continuam a trabalhar com a cura e com a proteção no contexto da Jurema.

A cidade mais antiga de jurema, cujo pé de jurema teria sido plantado pelo Mestre Inácio, regente dos índios, é o arbusto velho e enorme que se encontra na atual propriedade “Estiva”. O arbusto é sempre venerado, e muitas vezes há velas ao anoitecer. O lugar é chamado pelos entendidos de “cidade do Major do Dias”. Mestre Inácio e Mestre Major do Dias foram proprietários de Estiva. O atual proprietário, o Mestre Adão, um dia tornar-se-á também “mestre” do além depois que seu espírito for levado (Vandezande, 1975, p. 129).

Para os juremeiros pernambucanos e paraibanos, o plano espiritual da Jurema é denominado *Juremá*, sendo formado por aldeias, cidades e reinados, onde residem os Encantados: Mestres e Caboclos. Sobre as particularidades da organização do *Juremá*, Câmara Cascudo escreveu:

Cada aldeia tem três “mestres”. Doze aldeias fazem um reino com 36 “mestres”. No reino há cidades, serras, florestas, rios. Quantos são os reinos? Sete, segundo uns: *Vajucá, Tigre, Candindé, Urubá, Juremal, Fundo do Mar* e *Josafá*. Ou cinco, ensinam outros: *Vajucá, Juremal, Tanema, Urubá* e *Josafá* (Cascudo, 1978, p. 43).

Na cosmovisão da Jurema sagrada, os Caboclos e Mestres são encantados, entidades espirituais que habitam o *Juremá*. Os Caboclos são identificados como entidades de origem indígena e trabalham com a cura por meio do conhecimento de plantas. Eles dão passes e realizam benzeduras com ervas. “São associados às

correntes espirituais mais elevadas que trabalham para o bem, mas também podem ser perigosas quando usados contra alguém” (Pinto, 1995, p. 53). No contexto de cultos de Jurema, que possuem relação com a linhagem desenvolvida em Alhandra, o panteão da Jurema é composto não só de Caboclos, Caboclas, Mestras e Mestres, mas também por Pretas e Pretos Velhos, Orixás e, até mesmo, por santos católicos.

Uma organização sutilmente diferente das entidades da Jurema é apresentada por Assunção (2011), ao afirmar que as entidades espirituais identificadas no campo religioso umbandista do interior do Nordeste seriam os *Caboclos*, os *Índios* e os *Mestres*. Segundo o autor:

No culto da jurema, o índio representa o primeiro habitante da terra brasileira, um morto ancestral. É uma imagem de um personagem distante e abstrato, identificado pela ideia do índio colonizado, envolvido com a sociedade branca, dominante e como o resultado do entrecruzamento de diferentes etnias. O caboclo pertence, então, a um universo de referência muito amplo, que inclui o Caboclo Índio Flecheiro, o Caboclo Feiticeiro e as índias tapuias (Assunção, 2011, p. 183).

As diferenciações entre as categorias de *Índio* e de *Caboclo* podem ser mais bem compreendidas por meio da discussão sobre o ideal romântico do que seria o “indígena brasileiro”. Em seus estudos sobre as religiões afro-brasileiras, Bastide (1989), ao tratar da Umbanda, incluiu na linha de Oxóssi todos os espíritos de indígenas. Segundo Bastide, a imagem do “índio selvagem” seria fruto da corrente literária indianista pós-independência, que tem por principais autores os poetas românticos José de Alencar e Gonçalves Dias. Sobre essa idealização do selvagem, Assunção comenta que “a corrente artístico-literária da época criou uma imagem romântica do nativo, idealizada pelo ‘indianismo’ literário, não tendo relação direta com o indígena real. Cria-se então um mito de índio livre, corajoso, guerreiro, aquele que preferia a morte à submissão” (Assunção, 2011, p. 184).

O etnólogo Edison Carneiro, por sua vez, identifica o Caboclo como resultante de dois movimentos justapostos do momento pós-independência, um de caráter político-social e outro artístico-literário. Cada um desses movimentos orientou seus esforços no sentido de uma nacionalização do que seriam os “hábitos ameríndios”. O ideal do “índio selvagem”, que habita floresta e possui relações de intimidade e parentesco com animais selvagens e plantas, passou a fazer parte do Imaginário de um Brasil enquanto Estado-nação. Segundo Carneiro, a imagem do Caboclo carrega características absolutamente peculiares:

portadores de qualidades de altivez, generosidade, fortaleza de ânimo, bondade e sabedoria, à sua fala misturam-se termos e expressões que se acreditam tupis e guaranis; quando devidamente paramentados têm cabelos pretos corredios e ostentam um traje a que não faltam enfeites de penas, cocares, tacapes, arcos e flechas; a sua dança, arrebatada e impiedosa, parece animar as gravuras deixadas pelos primeiros visitantes da costa brasileira. Senhores dos segredos de ervas e raízes, são estimados pelos seus poderes mágicos de cura e pelas suas proezas com fogo, pólvora, brasa e cacos de vidro. Estão sempre dispostos a fazer caridade, a trabalhar pela felicidade alheia, vem saravá, chegam para todo o mal levar, animam festas ordenando repinicá no gongá e falam em cruzar e encruzar, como santos católicos, os negros escravos e os orixás nagôs que comparecem nas macumbas (Carneiro, 1964, p. 143).

Jocélio Teles dos Santos, ao estudar a inserção do Caboclo no sistema religioso afro-baiano, sustenta a tese de que os elementos indígenas presentes no culto aos Caboclos são uma representação simbólica da cultura desses povos nos terreiros, não representando necessariamente uma fusão de práticas africanas e indígenas. Para o autor, “a construção simbólica do Caboclo no candomblé traduz uma referência àqueles que aqui estavam antes da chegada dos portugueses e dos próprios negros, ou seja, aos índios e o aprendizado que com eles fizeram” (Santos, 1995, p. 49).

O autor ressalta também a existência, no *Candomblé de caboclo*, de uma espécie de escala evolutiva dos Caboclos, que se aproxima a elementos encontrados na doutrina kardecista. Os Caboclos são classificados de acordo com seu astral e estágio, de modo que os termos “civilizados” e “selvagens” são empregados para designar Caboclos desenvolvidos e não-desenvolvidos. De um modo geral, é preciso compreender que a construção simbólica que ressalta o caráter heroico e autóctone do Caboclo acaba por reduzir a diversidade das etnias por ele representadas. Ou seja, no contexto do *Candomblé de caboclo* baiano, o Caboclo é compreendido numa relação de aproximação ao ideal do indígena defendido pela literatura romântica do Brasil pós-independência.

Dentre as particularidades do culto ao Caboclo, no contexto da Jurema e da Umbanda da Mata Norte pernambucana, encontra-se a forte presença da entidade Malunguinho, que muitas vezes é responsável por iniciar os trabalhos das reuniões. Ou seja, é Malunguinho quem abre os caminhos para as demais entidades espirituais. Malunguinho pertence à linha de Caboclos, mas também é referenciado como Rei e Mestre, sendo o encantado do líder do famoso quilombo de Catucá, um dos mais importantes focos de resistência negra e indígena do século XIX, localizado nas

proximidades de Goiana-PE, cidade da Mata Norte de Pernambuco, por volta de 1828 (Vicente, 2005, p. 30). Alguns historiadores consideram que o termo malunguinho poderia ser uma referência ao cargo de liderança quilombola de Catucá, tendo assim existido diversos malunguinhos. Estes três pontos cantados de Jurema revelam o caráter guerreiro atribuído à entidade:

*Eu sentei na minha jurema e balancei meu maracá  
Eu chamei por Malunguinho, pra ele me ajudar  
Malunguinho, Malunguinho, mensageiro de três mundos  
Lá nas Mata ele é caboclo  
Na jurema ele é bom mestre  
Na encruza é guardião  
pra ajudar os que merece*

\* \* \*

*Vou ver inimigo tremer  
quando eu soltar a fumaça  
chamando por Malunguinho  
na encruzilhada da mata*

*Sou juremeiro tihoso  
catimbozeiro afamado  
dentro da minha jurema  
tem Malunguinho assentado*

\* \* \*

*Na porta desse terreiro  
Malunguinho está de Ronda  
Malunguinho está de ronda  
com todo o seu batalhão  
pra entrar peça licença  
pra sair tem permissão  
Malunguinho está de ronda com a preaca na mão  
Malunguinho está de ronda com a preaca na mão*

O termo malunguinho é utilizado também no cotidiano dos brincadores como uma variação de Caboclo (entidade espiritual), porém sempre ligado à feitiçaria e à magia. A antropóloga e folclorista Katarina Real, ao estudar o Maracatu de Baque Solto, nas décadas de 1960 e 1990, faz a seguinte observação sobre o emprego da palavra malunguinho no contexto da Mata Norte:

Os malunguinhos, como se chamavam os quilombolas, atirando em razias sobre os povoados circunvizinhos, viviam em guerrilhas, e faziam guerras de emboscada, procurando sempre em suas sortidas atacar de surpresa, e atirando-se covardemente sobre os que consideravam seus inimigos. Mais ou menos armados e municados, e prevendo as repressões do governo, estavam alertas e preparados para enfrentar qualquer assalto... e amantes da independência, como diziam, faziam as guerras à *tyrania* e defendiam seu direito de liberdade (Real, 1990, pp. 188-189 *apud* Vicente, 2005, p. 30).



Para compreender o modo como a presença do Caboclo povoa o imaginário das brincadeiras da Mata Norte é preciso considerar a importância da religião dentre as outras dimensões da vida cotidiana dos brincadores. Deve-se levar em conta a multiplicidade de crenças e práticas que compõem a religiosidade, o modo como elas se encontram inseridas nos afazeres cotidianos e a maneira como estão interligadas com as outras dimensões que compõem a dinâmica social. É preciso entender a religião como um empreendimento humano pelo qual os sujeitos estabelecem relações com um cosmo sagrado do mundo imaginado. Ou seja, abarcar a religião por meio de sua função social de ordenação da experiência (Berger, 1985). Ou ainda, como uma construção cultural simbólica, dotada de significados e com um caráter legitimador da ordem social e legitimador do mundo.

Segundo o antropólogo Clifford Geertz, é justamente (e somente) no ritual religioso que se dá a junção do mundo vivido com o mundo imaginado modelando a consciência espiritual de um povo (Geertz, 1978, p. 129). A perspectiva oferecida por Geertz, onde o homem é visto como animal simbolizante, incapaz de sobreviver em um mundo que não possa entender, nos auxilia a perceber a forte presença da guerra, da peleja e do conflito no interior da dimensão religiosa dos cultos praticados na Mata Norte pernambucana. Lembremos que a região que estamos tratando é território de um processo histórico marcado pela violência, tendo sido palco de inúmeros conflitos desde a invasão europeia no século XVI.

Embora não seja o foco de nossa reflexão, é importante para o horizonte da pesquisa compreender a intensidade da presença de componentes como “luta”, “conflito”, “guerra”, “peleja” e “disputa” na base histórica e simbólica das práticas festivas e religiosas da região. Embora, no contexto atual dessas brincadeiras, o elemento da violência tenha cedido espaço para competições que envolvem beleza e exuberância, vale lembrar que *peleja*, *luta* e *guerra*, como potências simbólicas e imagéticas, são intensidades que integram a gênese dessas práticas.

Na próxima subparte, desenvolverei um pouco mais sobre o aspecto de disputa-peleja-conflito, que integra o clássico debate sobre a função da guerra na sociedade (Clastres, 2004; Fernandes, 2006; Viveiros de Castro, 2002); por ora, basta compreendermos a função que a presença do Caboclo ocupa no sistema simbólico e de comunicação das brincadeiras e práticas religiosas tradicionais da Mata Norte pernambucana. Interessa, aqui, a capacidade que o Caboclo possui, enquanto

imagem ligada à proteção, de articular uma dada estrutura simbólica e operar em sua reprodução por meio do ritual. Nesse ponto, a imagem do Caboclo dialoga diretamente com o modo de operar desde a noção de ritual de Turner, quando ele define os rituais como eventos concretos, como referentes periodicamente dramatizados com função de manutenção de uma determinada cosmovisão (Turner, 1974).

Essa breve apresentação sobre as particularidades de cultos à entidade, no contexto das práticas religiosas que estão presentes na Mata Norte pernambucana e áreas circunvizinhas, teve por finalidade revelar aspectos relevantes da imagem do Caboclo para auxiliar em uma melhor compreensão do lugar simbólico por ele ocupado dentro das brincadeiras tradicionais da região.

No que se refere aos objetivos desta tese, situados no campo das Artes Cênicas, foram abordadas algumas das narrativas míticas que envolvem o Caboclo para elucidar elementos estéticos, poéticos e éticos que emanam da entidade. A próxima subparte é dedicada à discussão sobre as diferentes recorrências do Caboclo nas brincadeiras, ou seja, as singularidades da presença do Caboclo no Cavalo Marinho, no Maracatu de Baque Solto e no Caboclinho.

Concluo essa subparte com uma importante consideração sobre o lugar de onde falo, de onde eu observo e onde construo o meu fazer-pensar. Embora eu dialogue, neste texto, com diversas brincadeiras e práticas da Mata Norte de Pernambuco, onde a figura do Caboclo se faz presente, vale ressaltar que minha vivência se limita à convivência com brincadores de Cavalo Marinho e de Maracatu de Baque Solto, expressões artísticas que me formam enquanto profissional das Artes Cênicas. Assim, a presença do Caboclo em meus processos criativos aqui abordados, embora seja atravessada e dialogue com outras expressões artísticas e religiosas da Mata Norte, restringe-se substancialmente às suas ocorrências no Cavalo Marinho e ao Maracatu de Baque Solto. Repito, para que ecoe e não haja confusão: a presença do Caboclo que move meus processos criativos é aquela que dialoga com suas ocorrências nas duas expressões artísticas que atravessam profundamente meu fazer-pensar artístico: o Cavalo Marinho e o Maracatu de Baque Solto.

## 2.2 Narrativas míticas do Caboclo

*Eu imito a carrapeta  
 D'um caboclo em corrupio  
 Imito Mané Baêta  
 Com seu balançar macio  
 E assim meu verso arremeda  
 A chegada, o pulo, a queda  
 Do Mateus guerreador  
 Que na amanhescência do dia  
 Dança imitando a poesia  
 Do poeta sambador  
 (Siba, Poeta Sambador)*

Quando identificamos os movimentos de repetição e de diversificação relacionados à presença do Caboclo, evidencia-se a relevância ocupada no imaginário dos sujeitos envolvidos direta e indiretamente nas práticas artísticas e religiosas da Mata Norte. O Caboclo, em suas diferentes recorrências, acaba por nos revelar traços de um *Imaginário Comum* da região, ou ainda, aspectos de um *Fundo Comum dos Sonhos* (Bachelard, 1990).

Dentro da perspectiva teórica elaborada por Gaston Bachelard, a imagem é compreendida como “produto direto da imaginação”; como “superação de todos os dados da sensibilidade”; ou ainda, como “potência maior da natureza humana” (Bachelard, 1989). Ao empreender aproximações entre o Caboclo e a noção de Imagem, tal qual nos propõe Bachelard, podemos compreender o Caboclo por meio de seu potencial de produção de conhecimento. Caboclo como símbolo que representa a si mesmo, sem intermediações. Fonte e origem de novas ideias e imagens.

A compreensão da imagem do Caboclo como “*símbolo motor*” (Bachelard, 1990) nos remete a noção de “*esquema*” de Gilbert Durand: “esquema como generalização dinâmica e afetiva da imagem”, sendo que são justamente esses esquemas que formam “o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação” (Durand, 2012, p. 60). Em diálogo com as noções de *esquema*, *sistema*, *narrativa* e *mito*, propostas por Durand, em articulação à noção de *imagem motor* de Bachelard, podemos compreender as diferentes recorrências do Caboclo como gestos diferenciados de um mesmo esquema, que, por sua vez, integram sistemas dinâmicos que compõem narrativas. Gestos que se agrupam em esquemas, que se agrupam em sistemas, que se agrupam em narrativas. Percorrendo o caminho contrário, podemos

ir do mito ao gesto recorrente. A imagem do Caboclo como gesto recorrente, presente em diferentes narrativas. Narrativas essas associadas a mitos que fundam complexos festivos e religiosos como a Jurema e o Maracatu de Baque Solto. O mito compreendido como sistema que se compõe a partir de narrativas. Nas palavras de Durand:

No prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos, podemos considerar o mito. Não tomaremos este termo na concepção restrita que lhe dão os etnólogos, que fazem dele apenas o reverso representativo de um ato ritual. Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa (Durand, 2012, pp. 62-63).

Nesta concepção, a organização interna do sistema mítico é definida por seu caráter dinâmico, *constelações de imagens*, que, embora dotadas de relativa estabilidade, operam através de protocolos vivos e mutáveis. A imagem do Caboclo proposta aqui encontra-se, portanto, alinhada à noção de *estrutura* defendida por Durand, sendo essa orientada por seu caráter dinâmico e transformador.

Enfim, este isomorfismo dos esquemas, arquétipos e símbolos no seio dos sistemas míticos ou de constelações estáticas levar-nos-á a verificar a existência de certos protocolos normativos das representações imaginadas, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno dos esquemas originais e a chamaremos de estruturas [...] A forma define-se como uma certa parada, uma certa fidelidade, um certo estatismo. A estrutura implica pelo contrário um certo dinamismo transformador (Durand, 2012, p. 63).

Tendo como base e amparo as noções elaboradas por Durand, podemos arriscar conceber o Caboclo como imagem fundante de determinadas práticas da Mata Norte, uma vez que dele estruturam-se narrativas míticas e esquemas que, por sua vez, organizam protocolos e práticas rituais. Num exercício arqueológico de imaginação sobre quem viria primeiro: 1) a imagem do Caboclo ou 2) as práticas religiosas e artísticas nas quais ele comparece – como a Jurema, o Caboclinho ou o Maracatu de Baque Solto – é fácil compreender que o Caboclo é anterior a elas. O que nos leva a uma valiosa compreensão, na qual as diferentes expressões artísticas e práticas religiosas da Zona da Mata Norte de Pernambuco compartilham, em algum grau, de uma mesma imagem motriz, que é a figura arquetipal do Caboclo. Daí a importância ocupada por ele no imaginário local.

Ressalto que, embora sejam fecundos os entrecruzamentos com fragmentos do pensamento de Gilbert Durand, o diálogo articulado com as densas proposições de suas *estruturas antropológicas do imaginário* (2012) não integra o elemento central

de nossa discussão, uma vez que o intuito aqui é engendrar conhecimento dentro do campo das Artes Cênicas. Quando convido o autor para dialogar conosco, faço-o na intenção de ampliar a abordagem de nosso objeto por meio do rico instrumental das Teorias do Imaginário; para que possamos avançar na compreensão do Caboclo como desencadeador de narrativas míticas; para que se torne visível o emaranhado estrutural que está na base do protagonismo que o Caboclo ocupa no Imaginário que povoa a Mata Norte.

Neste ponto, retorno a uma das premissas que me trouxeram até aqui: o Caboclo operando como imagem motriz de criação cênica na contemporaneidade. Dentre as perguntas-passaporte que impulsionaram o percurso, revisito esta:

*Pode-se “botar figura” a partir do Caboclo, sendo ele o principal operador de uma criação cênica contemporânea?*

Na época em que eu formulei essa pergunta, considerava que a imagem arquetipal do Caboclo operava como princípio criador de meu percurso de doutoramento. Porém, ao compreender melhor os fluxos e as estratégias do pensamento criador que geraram tese, dramaturgia e encenação, foi possível perceber que a Imagem do Caboclo, embora central, constelava não como princípio, e sim como decorrência de um princípio. Mais especificamente, como consequência do princípio da Encruzilhada. Assim, pude entender a imagem do Caboclo como uma das expressões gestadas pelo *princípio da Encruzilhada*<sup>30</sup>.

A organização de relações de hierarquia entre os elementos que integram o pensamento criador foi fundamental para que a compreensão do próprio processo criativo se fizesse possível e compartilhável. Embora seja notável que essas relações são dinâmicas (e não fixas) e que operam, entre si, por meio de movimentos de entrecruzamento, sobreposição, justaposição, por vezes, foi necessário realçar as relações de dominância entre elas. Portanto, o fato é que a Encruzilhada, como princípio organizador do percurso criativo, trouxe para o cerne da dramaturgia a figura arquetipal do Caboclo – imagem-palavra que (assim como a Encruzilhada) nasce da intersecção, do cruzamento, da peleja, do embate entre diferentes. Como já

---

<sup>30</sup> As reflexões sobre as relações que se estabeleceram no meu trajeto poético entre a figura do Caboclo e o princípio criativo da Encruzilhada também serão abordadas na parte 5 da tese.

apresentei anteriormente, o Caboclo é, por si só, uma imagem nascida da encruzilhada.

A partir do momento em que foi possível entender melhor o comportamento de meu trajeto criador, as funções e estratégias dos elementos que o constituem assumiram contornos mais nítidos, mais palpáveis. Desse modo, pode-se afirmar que o princípio da Encruzilhada opera também como conjunto. São Encruzilhadas que formam redes, teias, emaranhados de intersecções. Durante a escrita, após ter percorrido boa parte do percurso criativo, foi possível olhar para trás e perceber um verdadeiro emaranhado de encruzilhadas. Uma teia de nós composta por uma diversidade de caminhos que, escolha após escolha, formaram e formam o percurso agora traçado.

A imagem arquetipal da encruzilhada, como território de encontros e possibilidades, atravessa toda a pesquisa, sendo que duas grandes encruzilhadas recebem tratamentos diferenciados. A primeira delas é a própria imagem do Caboclo enquanto resultante, aglutinador e expressão de processos históricos, sociais e culturais conflituosos. Um lugar simbólico de encontros, choques, lutas, batalhas, embates étnicos entre colonizadores europeus, pessoas de diferentes povos do continente africano trazidos ao Brasil como escravizados e as diferentes etnias que compunham os povos originários que aqui habitavam.

Nos caminhos da compreensão das singularidades que compõem a identidade sociopolítica e cultural da região canavieira da Mata Norte, deparei-me inevitavelmente com a tese das três raças que formaram a identidade do chamado povo brasileiro. Embora essa discussão não ocupe papel central em nossa reflexão, ressalto que busquei uma abordagem que compreendesse os dinamismos que atravessam os sujeitos ao longo de processos históricos. Abordagem na qual negros, indígenas e europeus são sujeitos históricos inseridos em negociações e estratégias de poder que pressionam reformulações e transformações de identidade. Busquei evitar, desse modo, a tendência de situar brancos europeus, indígenas da América do Sul e negros africanos escravizados em categorias monolíticas e antagônicas.

Importante ressaltar que, como categoria simbólica, o Caboclo também expressa o nascimento de uma nova identidade, diferenciando-se das outras que lhe deram origem. Diferenciação que, conseqüentemente, gera desconforto, estranheza e mal-estar. Não é por acaso que, na maioria das vezes em seu uso cotidiano, o termo “caboclo” é associado à ideia de impureza, de desvio – é usado como referência

daquilo que é errado. Daquilo que destoa da normatividade a qual orienta o que é correto e previsível.

Uma segunda grande encruzilhada identificada ao longo do trajeto da pesquisa diz respeito às possibilidades de diálogo entre os conjuntos de práticas e de saberes gerados dentro do contexto das expressões artísticas e religiosas compreendidas como tradições populares e os procedimentos operacionais do campo das (outras) Artes Cênicas contemporâneas. As manifestações artísticas e religiosas tradicionais da Mata Norte são compreendidas aqui como expressões contemporâneas e dinâmicas (não poderia ser diferente, uma vez que estão inseridas na contemporaneidade e travam intensas negociações com gestão pública, pesquisadores, produtores, artistas, entre outros). Sendo assim, é importante ressaltar que o conhecimento gerado a partir de tais práticas, suas metodologias e suas técnicas específicas, são abordadas de modo não hierarquizado em relação aos conteúdos vindos de outros campos de conhecimento. Única abordagem possível, uma vez que todos eles travam diálogos na grande encruzilhada da contemporaneidade.

Outro pensamento-inquietação que orientou o percurso da tese foi a busca por identificação e compreensão de particularidades que compõem os modos de produção de conhecimento operados no contexto simbólico-imagético da Zona da Mata Norte pernambucana. A partir da observação das singularidades dos modos de produção de conhecimento agenciados durante a realização das brincadeiras – Cavalinho Marinho e Maracatu de Baque Solto – pretendi entrar em contato com as epistemologias que as engendravam. A observação das estratégias que os brincadores lançam mão ao realizarem (e atualizarem) suas práticas artísticas, levaram-me à proposição do que denominei *epistemologia cabocla*. Noção que nasce dos modos singulares como os brincadores organizam seus saberes e práticas e que aponta para as potencialidades as quais podem ser gestadas por meio do diálogo horizontal dentro do campo epistemológico das Artes Cênicas contemporâneas.

Boaventura de Sousa Santos, em seu livro *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política* (2006), ao falar das dicotomias encontradas entre Ocidente e Sul, enfatiza que os processos históricos sociais e políticos vivenciados no Sul fizeram perdurar uma ideologia capitalista e colonialista herdada desde a modernidade. O Sul (basicamente tudo o que não é Europa ou América do Norte) seria, portanto, “uma metáfora do sofrimento humano causado pelo capitalismo” (Santos, 2006, p. 27).

Assim, dentre os objetivos da pesquisa, esteve também o desejo de criar estratégias de desconstrução de paradigmas colonialistas tão arraigados no nosso pensamento latino-americano. Um desejo de dissolver e extrapolar as tendências de subordinação que movimentam os subterrâneos das relações estabelecidas com os saberes advindos de outros lugares. Uma necessidade de combater a desvalorização endêmica das expressões artísticas produzidas em nosso território, sobretudo, aquelas agenciadas por sujeitos com reduzido acesso aos recursos materiais.

Ao revisitar caminhos já traçados de meu percurso investigativo, recorro que meus primeiros encontros com as brincadeiras da Mata Norte foram impulsionados pela inquietação gerada pela predominância, no campo formativo-pedagógico da dança e das artes cênicas, de técnicas europeias e norte-americanas. Embora seja imprescindível o diálogo com os conhecimentos oriundos desses lugares, é preciso compreender a nocividade da herança colonialista ao invisibilizar particularidades de modos de conhecimento gerados a partir de práticas artísticas como as que compõem o corpo (*corpus*) da presente tese.

O antropólogo Clifford Geertz afirma que é justamente a simpatia que nos move em direção ao outro, ao seu conhecimento. A visão etnocêntrica, por sua vez, opera através do distanciamento, gerando mal-entendidos históricos. A visão relativista, sensível às diferenças, promove o envolvimento. De acordo com Geertz, “não se trata de que devamos amar uns aos outros ou morrer, mas que devemos conhecer uns aos outros e viver com esse conhecimento” (Geertz, 2001, p. 65).

Maffesoli, ao dissertar sobre os princípios de sua *sociologia compreensiva*, embasada no conhecimento comum, chama a atenção para o fato de que, no paradigma científico clássico das ciências humanas, sobretudo no que concerne aos desdobramentos do pensamento weberiano, a definição dos fenômenos a serem estudados é orientada pelo seu potencial de “cristalização”, ou seja, por sua capacidade de estabelecer regularidades e padrões. A sociologia compreensiva é proposta também a partir da crítica ao dualismo esquemático, que opõe razão e imaginação. Dualismo esse que produz simplificações que pouco contribuem para a construção de um pensamento libertário. Assim, o autor defende um método que pretende abarcar as multiplicidades dos fenômenos de maneira polifônica, articulando-os em *constelações de imagens*:



Pretende-se proceder por via de aproximações concêntricas, por sedimentações sucessivas – maneiras essas que manifestam uma atitude de respeito ante imperfeições e lacunas, que, por um lado, são empiricamente observáveis e por outro, são estruturalmente necessárias à existência como a experienciamos, pois, como se sabe, a perfeição é a morte (Maffesoli, 2007, p. 39).

Para adentrar em outros meandros das brincadeiras da Mata Norte pernambucana, proponho agora considerarmos elementos como *peleja*, *disputa*, *luta* e *competição*. Muitas das danças e cânticos que fundamentam essas brincadeiras tiveram sua gênese impulsionada por eventos de conflito e de enfrentamento. Antigas histórias do Caboclinho e do Maracatu de Baque Solto, contadas por brincadores mais velhos<sup>31</sup>, são repletas de enfrentamentos e relatos de conflitos entre grupos e agremiações rivais.

A própria terminologia nativa relacionada à dança e à movimentação dessas brincadeiras traz palavras como *trincheira*<sup>32</sup>, *batalhão*<sup>33</sup>, *baque*, *guerra*<sup>34</sup>, entre outras. Algumas movimentações coletivas e danças que integram essas brincadeiras fazem alusão direta aos movimentos de ataque e defesa. Os brincadores utilizam objetos como lanças, machadinhas, arcos e flechas, cacetes e espadas. São danças em que o rival, o oponente, o inimigo imaginário, desempenham uma função primordial.

A função da peleja, do conflito como um dos articuladores dos elementos dessas expressões artísticas está relacionada à própria função social do conflito. Como afirma Pierre Clastres em seu livro *Arqueologia da violência* (2004), a guerra tem por função social a manutenção da independência política de uma determinada comunidade (Clastres, 2004). Na mesma obra, o autor chega a afirmar que “quando não existem inimigos é necessário inventá-los” (Clastres, 2004, p. 204), já que um dos efeitos que o conflito traz para a comunidade é justamente o reforço de elementos identitários compartilhados, promovendo maior coesão entre os membros da

---

<sup>31</sup> Relatos de conflitos entre diferentes grupos e agremiações são abundantes entre os brincadores, sobretudo, entre os mais antigos. Embora, atualmente, essas disputas se encontram mais presente no âmbito das competições carnavalescas promovidas pelos órgãos públicos e associações, as antigas lutas movimentam o imaginário das brincadeiras. Sobre as relações entre Dança e Guerra na região, recomendo a leitura do livro *Avançar Caboclo: a dança contra o Estado dos caboclinhos de Pernambuco*, de Maria Acselrad (2022).

<sup>32</sup> No cortejo do Maracatu de Baque Solto, o conjunto formado pelo Mestre caboclo e os quatro puxadores de cordão – responsáveis por guiar os cordões (filas) de baianas e de caboclos – é chamado de “*boca de trincheira*”.

<sup>33</sup> O Mestre de apito (também chamado de poeta) do Maracatu de Baque Solto, responsável pelos versos cantados, muitas vezes, ao improvisar versos, utiliza o termo “*batalhão*” para se referir ao coletivo de integrantes.

<sup>34</sup> Um dos ritmos que compõem o Caboclinho é denominado “*guerra*”. Trata-se de um ritmo com andamento rápido, dançado de modo intenso.

comunidade, ao mesmo tempo que, por oposição e contraste, aprofundam-se sentimentos de diferenciação em relação aos grupos externos. Nesse sentido, a peleja e o conflito são fatores presentes em movimentos de adesão de indivíduos a determinado coletivo, pois, em uma situação que evoque uma ameaça externa, um rival ou inimigo comum (mesmo que imaginário), as tensões internas da comunidade são abrandadas ou até momentaneamente suprimidas. Se considerarmos o contexto social de opressão na qual boa parte dos brincadores encontra-se inserido, é relevante considerar a importância do aspecto libertador que a arte opera ao possibilitar danças formadas por ataques e golpes em imaginários inimigos.

Como o foco de minha investigação se situa na abordagem artístico-criativa atravessada pelas expressões artísticas e religiosas da Mata Norte pernambucana, não é minha intenção desenvolver profundas reflexões ressaltando o histórico violento que integra a base da formação social da região. Em contraponto, as reflexões aqui contidas vão ao encontro do enaltecimento da resiliência, lucidez e ludicidade dos brincadores que, mesmo em um contexto que se apresenta muitas vezes hostil, mostram-se mestres de *transver*<sup>35</sup> o mundo em ato poético-criativo.

A permanência simbólica de elementos como conflito e disputa no bojo das expressões artísticas da região são importantes para refletirmos sobre o elemento da competição, uma das atitudes elementares do jogo (Caillois, 1990).

Mas é nos domínios do próprio jogo, que é uma função da vida e que não é passível de uma definição satisfatória em termos lógicos, biológicos ou estéticos, que o homem cria, sendo o jogo anterior a própria cultura. Um componente de irracionalidade, de ilogicidade ou de gratuidade faz com que, por mais que se traduza em noções, o jogo escape pela sua natureza e pelo seu complexo significado. É o que nos descreve, no seu belíssimo *Homo Ludens*, Johan Huizinga que teve o mérito inaugural na originalidade das suas ideias sobre o jogo.

[...] Segundo este autor, em sua evolução, o jogo se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que o jogo se desenvolve, porém, é de arrebatamento e entusiasmo e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. No jogo, a ação é acompanhada por um sentimento de

---

<sup>35</sup> Referência ao poeta Manoel de Barros, “companheiro” indispensável nos bastidores de todo o meu trajeto criativo: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo” (Barros, 2015, p. 102).

exaltação e tensão e seguida por um estado de alegria e distensão (Rangel, 2015, pp. 44-45)<sup>36</sup>.

A reflexão sobre a dimensão invisível da guerra como princípio poético estruturante relaciona-se com outro princípio comum observado em sistemas artísticos: o de ocultar e de revelar. O visível, o imaginado, o invisível, o encantado, o risco, a festa são elementos que dialogam, pressionam, potencializam e movimentam o tempo-espaço do brincar. O “território da rua”, compreendido pelas terminologias nativas: *praça de guerra*<sup>37</sup>, *campo de batalha*<sup>38</sup>, é espaço do imprevisto, da possibilidade de conflito. Território atravessado e orientado por uma noção de tempo que se apresenta permeada por ancestralidades potencialmente beligerantes, por um tempo mítico; tempo de justaposições e sobreposições de camadas densas, formadas de processos históricos de luta e resistência.

A tríade jogo-festa-ritual de Huizinga também traz em seu bojo o elemento “competição”, que dialoga diretamente com a ideia de guerra como evento organizador da vida social.

[...] na vida dos gregos, ou a competição em qualquer outra parte do mundo possui todas as características formais do jogo e, quanto à sua função, pertence quase inteiramente ao domínio da festa, isto é, ao domínio lúdico. É totalmente impossível separar a competição como função cultural, do complexo “jogo-festa-ritual” (Huizinga, 2001, p. 36).

---

<sup>36</sup> A opção de trazer para o texto a referência de Huizinga por meio de uma citação de Rangel se justifica pelo fato de que o pensamento do jogo é relevante para nossa discussão, quando compreendido em diálogo com processos criativos.

<sup>37</sup> Praça de guerra, ou apenas “praça”, é o termo utilizado no Maracatu de Baque Solto para se referir ao local onde acontecem as apresentações dos grupos. São locais amplos, onde um palco/palanque com sistema de som é montado para receber o terno e o mestre de apito; enquanto o grupo faz as evoluções e manobras, o público fica ao redor, mantendo certa distância, uma vez que as lanças dos caboclos podem causar ferimentos.

<sup>38</sup> “Cheguei na praça de guerra / estou no campo de batalha / e a minha boca metralha / versos de rima na terra”. Versos da letra da música *Pisando em praça de guerra*, de Sérgio Roberto de Oliveira Veloso (Siba), presente no álbum *Toda a Vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*, de Siba e a Fuloresta, 2007. Siba, além de compositor é Mestre (poeta) de Maracatu de Baque Solto. Como profundo conhecedor da poesia da Mata Norte, toda sua obra é atravessada pelo imaginário e pelo léxico da região.



Figura 05: Leão de Ouro entrando na praça. Foto de Joice Aglaé Brondani, 16/02/2015, Condado-PE

No exercício de buscar compreender as correlações entre a presença do Caboclo na Jurema, na Umbanda e no Xangô, deparei-me com uma curiosa informação: dentro do sistema de crenças da Jurema, um dos sete reinos cultuados recebe o nome de *Orubá*, sendo uma de suas entidades o *Caboclo de Orubá*. Aqui, é necessário levar em conta a possibilidade de considerar o *Caboclo d'Arubá* do Cavalo Marinho como uma variação do nome da entidade da Jurema. Lembremos que as tradições da Zona da Mata Norte são marcadamente orais. Quando somamos a isso a complexidade dos conteúdos e de seus modos de transmissão, percebemos que é extremamente comum o surgimento de corruptelas e pequenas variações de palavras.

Segundo o relato de alguns brincadores, dentre eles Mestre Biu Alexandre, a presença do *Caboclo d'Arubá* no Cavalo Marinho é relativamente recente, uma vez que sua inserção na brincadeira teria acontecido entre as décadas de 1950 e 1960<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Como expressão artística contemporânea, dotada de caráter dinâmico e inventivo, não é raro que novas figuras sejam criadas pelos brincadores. No dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Cavalo Marinho, encontramos a seguinte afirmação “Os relatos orais confirmam que o falecido Mestre Duda Bilau (Itambé [PE]) foi um dos primeiros figureiros a botar o Caboclo de Arubá” (IPHAN/FUNDARPE: 2014, 109). Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DOSSIE\\_CVMARINHO.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DOSSIE_CVMARINHO.pdf). Acesso em: 6 jun. 2023.

Fato esse que, além de reforçar o caráter dinâmico da brincadeira, remete-nos a um momento histórico de profundas transformações nas relações sociais da região, quando mudanças políticas desencadearam o fim do sistema de morada<sup>40</sup>. Foi um momento de intenso fluxo populacional de trabalhadores do engenho para os centros urbanos que começavam a se organizar na região, tendo por consequência o contato com elementos culturais que não integravam o contexto dos engenhos.

No âmbito de uma brincadeira de Cavalinho também são atribuídos poderes mágicos-sobrenaturais à figura do *Caboclo d'Arubá*. Trata-se de uma figura que, por meio de dança e de versos improvisados, evoca a entidade do Caboclo. Sua apresentação na brincadeira pode ser dividida em três etapas: a primeira, quando ainda identificamos o figureiro; a segunda, quando ele entra em uma espécie de transe, pisando, dançando e esfregando-se sobre cacos de vidro; e, por fim, a terceira, na qual o figureiro retoma sua consciência. A performance do *Caboclo d'Arubá* sobre os vidros é marcada por uma música forte e vigorosa, momento em que é possível sentir um adensamento na relação entre o figureiro e o público. Adensamento que é fruto de uma tensão que se instaura, tanto pelo risco de ferimento, como pela atribuição de poderes sobrenaturais ao figureiro.

O povo indígena Xucuru, do sertão pernambucano, conhecido pela beleza e força de seu Toré, tem como principais entidades cultuadas, no contexto da Jurema sagrada, os Reis de Orubá. Um dos cânticos entoados em seu culto reafirma a beleza e força de sua pisada:

*É bonita a pisada do Rei de Orubá  
do Rei de Orubá, do Rei de Orubá  
É bonita a falange do Rei de Orubá  
do Rei de Orubá, do Rei de Orubá  
É bonita a fumaça do Rei de Orubá  
do Rei de Orubá, do Rei de Orubá  
É bonita a flechada do Rei de Orubá  
do Rei de Orubá, do Rei de Orubá  
Guerreiro de ororubá  
tem um reinado encantado  
Pisa pisa, quero ver pisá  
tribo dos índios de ororubá  
Pisa forte, quero ver pisá  
tribo dos índios de ororubá*

---

<sup>40</sup> “O sistema de morada representou o padrão de relação social da Zona da Mata Norte pernambucana da abolição da escravidão até a década de 1950, a força de trabalho utilizada nos engenhos produtores de cana-de-açúcar, sendo escrava ou assalariada, era constituída por trabalhadores residentes naqueles engenhos” (Acseirad, 2013, p. 16).

Assim como acontece com o *Caboclo d'Arubá* no Cavalo Marinho, a chegada da entidade denominada *Caboclo de Orubá* em rituais da Umbanda que envolvem a Jurema é marcada pela intensificação na música (tanto no ritmo, quanto no volume). Outra relação que podemos fazer entre essas duas tradições é o fato de que tanto em uma como em outra as figuras/entidades adentram no terreiro acompanhadas de uma toada própria – existe uma toada própria para cada figura do Cavalo Marinho, assim como para cada entidade cultuada na Umbanda e na Jurema – e vão embora também ao toque de uma toada de despedida. O *Caboclo d'Arubá* utiliza uma *preaca*, instrumento percussivo de marcação, que imita um pequeno arco-e-flecha. Instrumento característico de outra manifestação tradicional da região, o Caboclinho.

O *Caboclo d'Arubá*, durante sua apresentação na brincadeira, faz referência direta à Malunguinho, como demonstra o seguinte verso:

*Malunguinho é rei da mata  
Rei da mata é Malunguinho  
Com minha flecha na mão  
eu atiro nos passarinho  
Reiá, reiá,  
Reiá caboclo, arreiamá  
Reiá caboclo, Arreiamá*

No Maracatu de Baque Solto existe a figura do *Caboclo de Pena*, também chamado de *Arreiamá*, que expressa de modo mais evidente a herança indígena, adornando-se com penas, cocar e empunhando uma machadinha. No que se refere à dança e corporeidade, a movimentação do *Caboclo de Pena* se aproxima esteticamente dos brincadores de Caboclinho. Por ter uma vestimenta mais leve em relação aos Caboclos de lança, observa-se que a dança do *Caboclo de Pena* é mais ágil, leve e com mais saltos, evoluções, giros e passos executados no nível baixo. As pesquisas da antropóloga Katarina Real<sup>41</sup> e de Olímpio Bonald Neto<sup>42</sup> indicam que, até os anos 1990, as pessoas que brincavam como *Caboclo de Pena* geralmente possuíam relevantes ligações com casas de Xangô, Umbanda ou Jurema.

---

<sup>41</sup> A antropóloga Americana Katarina Real pesquisou as manifestações populares de Pernambuco durante a década de 1960, tendo retornado para a região em 1990. As informações aqui apresentadas encontram-se no livro *Maracatu Rural: o espetáculo como espaço social*, de Valéria Vicente (Vicente, 2005) e foram originalmente retirados da obra *O Folclore no Carnaval de Recife*, de Katarina Real.

<sup>42</sup> O pesquisador Olímpio Bonald Neto, em seu texto *Os caboclos de lança. Azougados Guerreiros de Ogum*, teceu relações entre os Caboclos-de-lança e os filhos de Ogum, que no sincretismo religioso é São Jorge (nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul). No título de seu artigo, o autor faz referência ao Azogue, mistura de cachaça e pólvora, bebida alucinógena que, segundo antigos brincadores, era ingerida pelos Caboclos-de-lança, dando-lhes força e coragem (Vicente, 2005).

Sobre as relações entre o Maracatu de Baque Solto e as práticas religiosas afro-brasileiras com influência indígena, vale evidenciar que os brincadores de Maracatu realizam rituais de proteção, que incluem banhos de ervas, alfazema, abstinência sexual e o uso do cravo branco – flor que tanto os *caboclos de lança* como os *caboclos de pena* carregam consigo, segurando entre os dentes durante as apresentações do período de carnaval.

Em todo grupo de Maracatu de Baque Solto existe uma *Calunga*, boneca de pano negra, carregada pela *Dama do Passo* e que possui função de proteção espiritual do grupo. A *Calunga* se situa sempre no centro/miolo do cortejo, protegida pelos cordões de *caboclos de lança*. Entre os maracatuzeiros, é comum a afirmação de que a *Calunga* é portadora do *Segredo* do grupo. Ou seja, a ela é atribuída toda a força espiritual do grupo. Geralmente, a *Calunga* não é nunca substituída, troca-se a roupa, são feitos reparos, mas a boneca permanece a mesma.



Figura 06: Boneca *Calunga* na parede da Sede do Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro.  
Foto de Lineu Guaraldo, 15/02/2015, Condado-PE

Dentre as práticas culturais que integram as tradições artístico-religiosas-festivas da Mata Norte pernambucana, o Caboclinho é aquela que apresenta relação mais íntima com o culto popular religioso da Jurema e com o culto aos Caboclos.

Sobre o Caboclinho, a pesquisadora Maria Acselrad (2017), nos oferece a seguinte definição:

Os caboclinhos são agremiações carnavalescas formadas por homens, mulheres e crianças, vestidos de índios e munidos de arco e flecha, que saem pelas ruas da Região Metropolitana do Recife e da Mata Norte, em Pernambuco, dançando e tocando. Seus dançarinos são índios guerreiros, organizados em *cordões* – disposição espacial em que duas fileiras paralelas desenvolvem movimentos simétricos. Os líderes desses cordões são os *puxantes*, que articulam em sua movimentação a preparação para luta e onde encontram-se em jogo muitas habilidades, como: vigor físico e espiritual, impulso, resistência, agilidade, precisão, coordenação, ritmo. Suas danças, chamadas *manobras*, evocam movimentos de guerra, envolvendo avanços, recuos, saltos, agachamentos, trançados e rodopios (Acselrad, 2017, p. 148).

Acselrad também apresenta a guerra como força motriz dessa manifestação, chamando atenção para o fato de que nem sempre a guerra teve em sua base a destruição e o horror. As guerras ameríndias foram consideradas fenômenos humanos capazes de responder às demandas vitais, de caça e território, além das necessidades mágico-religiosas (Fernades, 2006 *apud* Acselrad, 2016, p. 279). No Caboclinho, a luta possui função simbólica estruturante, que deve ser compreendida não como uma força que envolve destruição e exploração, mas sim um fenômeno, o qual gera vínculos, alimentando relações de colaboração e movimentando esforços para um objetivo comum.

Sobre a relação das agremiações de Caboclinho com o culto afro-brasileiro da Jurema, é preciso ressaltar que a maioria dos grupos costuma cultuar um Caboclo específico. Assim, a maioria dos Caboclinhos encontra-se ligada diretamente a um terreiro de Jurema, ou seja, cada grupo cultua uma entidade espiritual que dá nome ao grupo: *Canindé*, *Sete Flechas*, *Tupinambá*, *Carijós*, *Tapuia Canindé*, *Pena Branca*, *Caetés*, entre outros.

Dentre os ritos praticados pelos grupos de Caboclinho, existe um em especial chamado de *caçada do bode*, abaixo descrito em uma breve etnografia:

Na madrugada do sábado para o domingo de carnaval, ou seja, apenas uma vez por ano e somente em Goiana, os caboclinhos saem pelas ruas da cidade, desenvolvendo percursos variados. Em silêncio, seus integrantes caminham juntos, conduzindo dois, três ou mais bodes, vestidos de caboclo – isto é, de cocar, atacas e saiote, feitos de penas – até uma encruzilhada ou mata distante do centro da cidade. Neste ponto, o caboclo cultuado pelo grupo incorpora nas suas lideranças espirituais, trazendo recados e indicando os caminhos a seguir. Fogos de artifício estouram no ar, a batucada começa a tocar e os cordões a dançar. As *manobras* têm início. Neste dia, os ritmos característicos do caboclinho – guerra, baião, perré e macumba – cedem lugar à *sambada* ou *pisada*, ritmo frenético, tocado ao



som da caixa de guerra, em substituição ao bombo, e cuja velocidade instiga um tipo de dança, tipicamente local, em que mal se consegue ver os pés tocando o chão. Ao som da *pisada*, tocada às vezes nos ensaios, os caboclos incorporam em integrantes dos grupos.

Entre quatro horas da madrugada e oito horas da manhã, as ruas da cidade são tomadas pelos caboclinhos, que por onde passam acordam a população, que vem às janelas apreciar o cortejo ou sai às ruas para acompanhá-los. Este ritual, chamado *caçada do bode*, acontece como forma de preparação para os desafios trazidos pelo carnaval, dentre eles brigas, acidentes, encontros indesejados e outros possíveis infortúnios. Sete dias depois, em média, os bodes serão comidos, numa grande festa de agradecimento pela superação das dificuldades enfrentadas neste período (Acselrad, 2017, pp. 152-153).

A caçada do bode tem por principal função promover a proteção espiritual do grupo e de seus integrantes. Devemos chamar atenção para três termos nativos que integram um sistema definido por feitiçaria e contra-feitiçaria, termos que fazem parte da simbologia do Caboclinho e do Maracatu de Baque Solto (brinquedos de carnaval), são eles: a *demanda*, a *armadilha* e o *calçamento*. As *demandas* são feitiços enviados por integrantes de grupos rivais e podem se materializar por meio de pó, vidro, fumaça encontrada na sede ou na rua onde são realizados os ensaios. Podem também assumir a forma de fatores meteorológicos, como chuva e tempestade, ou fragilidades físicas e emocionais de integrantes do grupo, antes ou depois de uma apresentação. Os Caboclos costumam ser cultuados pelo seu poder de proteção, no período que precede o carnaval ou no enfrentamento das lutas e dificuldades cotidianas vividas pelos integrantes de Caboclinho, durante todo o ano. As *armadilhas* são objetos simbólicos pendurados, geralmente, em frente à sede de um grupo de modo a enviar recados a um grupo rival. Podem assumir a forma de fantasias velhas ou bonecos de pano, que fazem alusão a um integrante do grupo (Acselrad, 2017). O *calçamento*, ou *calço*, no contexto dos terreiros de Pernambuco e da Paraíba, são realizados para proteger uma pessoa ou objeto. No contexto, tanto do Maracatu de Baque Solto como no Caboclinho, calçam-se os instrumentos musicais, as mãos dos instrumentistas e o próprio grupo durante o carnaval (Salles, 2010).



Figura 07: Dama do passo segurando a Calunga no centro do Leão de Ouro.  
Foto de Joice Aglaé Brondani, 16/02/2015, Condado-PE

Como podemos observar nessa breve reflexão sobre a imagem do Caboclo e suas diferentes recorrências nas manifestações artístico-religiosas da Mata Norte pernambucana, trata-se de um objeto fértil, dotado de grande riqueza simbólica. A imagem do Caboclo (tanto como entidade quanto como figura) revela aspectos de um *Imaginário Comum* da Mata Norte. Uma imagem fecundada nos choques, encontros, conflitos, embates e negociações protagonizados por sujeitos advindos de diferentes culturas e que extrapola a rigidez da tríade europeu-africano-indígena. De articulações intensas operadas por meio de fricções entre contraditórios, das transgressões de limites simbólicos, emanam suas estruturas de contornos borrados e movediços.

Retornamos para as relações que a imagem do Caboclo estabelece com a noção de estrutura de Durand: “uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens” (Durand, 2012, p. 64). Estrutura que possui aspectos estáticos, que permitem a apreensão de protocolos normativos das representações imaginárias; e dinâmicos que supõem transformações no campo do imaginário. Noção de estrutura transformável que só pode ser entendida a partir da noção de *trajeto antropológico* (também elaborada por Durand), definida “pela incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e

assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (Durand, 2012, p. 41). O Trajeto é, então, um vetor dinâmico que percorre caminhos e comporta esses protocolos normativos das representações imaginárias, que são, em última instância, *constelações* que agem por meio da convergência-agrupamento de imagens semelhantes.

Na parte que se segue, apresento a dramaturgia do espetáculo *Vozes do Cruzêro*, construída a partir da imagem arquetípica do Caboclo. É ele quem comanda a estrutura dramática, enquanto dança soberano por memórias vividas e imaginadas.

### 3. TEXTO DRAMATÚRGICO

#### 3.1. NOTAS SOBRE A DRAMATURGIA

O espetáculo *Vozes do Cruzêro*, reiterando o que afirmei na parte introdutória, constitui e configura ao mesmo tempo o pensamento, o objeto, os objetivos e a meta desta pesquisa cênica. Estreou no dia 22 de novembro de 2019, quando foi realizada uma temporada de doze apresentações na Casa Preta Espaço de Cultura, em Salvador-BA. No dia 14 de dezembro de 2019, realizei uma apresentação única em Condado-PE, na sede que abriga tanto o Cavalo Marinho Estrela de Ouro como o Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro. Esse compartilhamento junto à comunidade de Condado-PE, onde habitam importantes brincadores que representam a base, tanto do espetáculo como de minha trajetória artística, é um procedimento que integra meu projeto poético<sup>43</sup>, sendo uma importante estratégia para a geração de conhecimento e diálogo artístico.

As fotos que acompanham o texto dramatúrgico são registros expressão dessas duas ocasiões. Em Salvador-BA, as fotos foram realizadas por Adeloyá Ojú Bará, experiente fotógrafa e profunda conhecedora do Candomblé; já em Condado-PE, as fotos foram realizadas por Cláudia Dalla Nora, fotógrafa que desenvolve relevante trabalho junto às mestras e mestres das tradições da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

No texto dramatúrgico apresentado a seguir, busquei abarcar as complexidades e nuances do texto cênico por meio de rubricas detalhadas das ações, danças, silêncios e gestualidades. Um dos elementos fundantes da encenação é o diálogo corporal e verbal estabelecido entre o ator-encenador e a materialidade dos objetos convocados à cena. Desse modo, precisei lançar mão do uso de rubricas que descrevem de modo minucioso as cenas nas quais os objetos são manipulados e, muitas vezes, transformados em novos objetos, desdobrando-se em diversos usos, imagens e funções.

Vale a pena ressaltar que, mesmo sendo um documento de grande importância, o texto dramatúrgico não substitui a encenação. Assim como a

---

<sup>43</sup> Em 2012, apresentei no mesmo local o meu primeiro espetáculo solo *Tu sois de onde?* e em 2008 apresentei, junto aos meus companheiros do Grupo Peleja, o espetáculo *Gaiola de Moscas*, na programação do Festival Conexão Cavalo Marinho, idealizado por Helder Vasconcelos e Laura Tamiana. Também realizamos, em 2015, uma apresentação da aula espetáculo *Do terreiro à cena*, do Mestre Aguinaldo Silva, sob minha orientação.

apreciação do registro audiovisual do espetáculo não substitui a experiência sensível-afetiva de sua fruição presencial. No caso específico da pesquisa aqui tratada, ambos os registros (em texto dramático, em imagens de fotos e filmagens) intermediaram leituras e subsidiaram a própria criação cênica em seus processos. Esses registros foram indispensáveis para o transitar entre o texto cênico e sua forma de texto dramático, em idas e vindas, realizadas pelo autor da tese e da encenação, exercendo no percurso as funções de pesquisador, ator, dramaturgo e encenador, antes mesmo de atingir o formato escrito agora apresentado.

A encenação foi criada a partir de uma imagem motriz: um caboclo de lança que atravessa o espaço-tempo da encruzilhada. O espetáculo desenvolve-se conforme essa encruzilhada é preenchida pelas histórias, memórias, afetos e objetos do personagem caboclo. São narrativas que emergem de seu imaginário, de seu corpo-voz e de sua matula. O caboclo, ao passar, deixa rastros não apenas na encruzilhada, como também naqueles que testemunham sua passagem, seja através da fruição da encenação, seja por meio da escrita que se segue.

### 3.2. VOZES DO CRUZÊRO

#### I – CHEGANÇA



Figura 08: Espaço-tempo Encruzilhada. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

*[o espaço é composto por um círculo de franjas<sup>44</sup> de lã vermelha dispostas no chão. Outras franjas em linhas retas desenham quatro cantos dentro do círculo. Quatro cantos simetricamente distribuídos, formando uma encruzilhada, um encontro de dois caminhos. No chão, centralizado ao fundo do palco, encontra-se um surrão<sup>45</sup>, coberto por um couro de boi ainda com pelos. Uma guiada<sup>46</sup> está apoiada no surrão. Em frente ao surrão, encontra-se um chapéu de caboclo<sup>47</sup>. O espaço é atravessado pelo som de outros caboclos que caminham de um lado para outro com seus surrões]*

<sup>44</sup> Na vestimenta dos caboclos de lança, as franjas de lã coloridas são costuradas bordas tanto nas *fofas* (bermudas brilhantes e coloridas que os caboclos de lança vestem no carnaval) como nas *golas*.

<sup>45</sup> Surrão é o nome dado a uma espécie de mochila que os caboclos de lança carregam nas costas, onde ficam presos os chocalhos. Trata-se de uma estrutura de madeira e forrada com pelúcia, na região das costas existem partes de espuma ou isopor.

<sup>46</sup> Guiada é o nome dado para a lança coberta de fitas utilizada pelos Caboclos de lança.

<sup>47</sup> O chapéu de caboclo, ou cabeleira, é construído a partir de uma estrutura em formato de abóboda, costurada em um chapéu de palha com aba larga. Esta estrutura é coberta por papel onde são colados os chicotes, pedaços compridos e finos de papel laminado colorido.



Figura 09: Brinquedos de enganar a morte. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

*[após o blecaute, a silhueta do ator surge ao fundo, de pé, por detrás do surrão com as mãos apoiadas no mesmo e olhando para baixo em direção ao chapéu. O ator-caboclo dá a volta e posiciona-se em frente ao surrão. Agacha-se, apoia a guiada no chão, coloca um cravo branco<sup>48</sup> na boca e começa a amarrar o surrão no peito. Depois de amarrar o surrão, veste o couro de boi que está amarrado no surrão, veste e amarra a cabeleira, pega a guiada, fica de pé]*

---

<sup>48</sup> O cravo branco é utilizado pelos caboclos de lança como instrumento de proteção ao longo do período de carnaval. É comum que os caboclos levem seus cravos para serem benzidos/trabalhados em terreiros de Umbanda ou Jurema antes das apresentações de carnaval iniciarem .



Figura 10: Entrando em praça de guerra. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

*[logo após, o som de rojões estourando preenche o espaço e imediatamente começa a tocar uma marcha<sup>49</sup> de maracatu rural. O ator-caboclo começa a sambar, cruzando o terreiro (atravessa o espaço cênico em linhas retas nas quatro direções sugeridas pelo desenho das franjas de lã) sempre fazendo um corrupio<sup>50</sup> (movimento de giro do corpo) no centro do espaço antes de mudar a direção. Depois de cruzar o terreiro nas quatro direções, simula uma peleja<sup>51</sup> com outros caboclos e faz a descaída<sup>52</sup> (uma queda brusca) na boca de cena, ao pé do público, no limite do espaço cênico delimitado pelas franjas de lã. A música continua]*

<sup>49</sup> Marcha é uma das métricas possíveis dentro da riqueza de possibilidades das poesias versadas improvisadas pelos Mestres de apito. A marcha é mais lenta em relação aos sambas e ao galope. É composta de quatro linhas, métrica popularmente conhecida como quadra, presente em muitos brinquedos cantados pelo Brasil.

<sup>50</sup> Um *currupio* (ou corrupio) é um movimento em espiral, uma sequência de giros. Podem ser giros tendo como eixo o próprio corpo ou um giro em grupo ao redor de um eixo em comum. O termo *currupio* será abordado na parte 5 desta tese, no tópico sobre o princípio criativo denominado “*Transmutação*”.

<sup>51</sup> Peleja é o nome dado a uma disputa corporal ou verbal. Pode ser utilizada para situações que envolvem a ludicidade, mas também para eventos permeados por violências e agressividades.

<sup>52</sup> Descaída é o termo utilizado no Maracatu de Baque Solto para se referir a uma espécie de queda organizada e abrupta, quando o caboclo de lança, em um único e rápido movimento, ajoelha-se (ou encontra outra posição junto ao chão) no momento em que o terno para de tocar. Os Caboclos de Lança permanecem na posição enquanto o Mestre do apito faz seus versos, somente quando o mestre termina seus versos e o terno volta a tocar é que os caboclos voltam a sambar.





Figura 11: Ninguém samba sozinho. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

*[deixa a guiada no chão, tira a cabeleira, posicionando-a em cima das fitas da guiada, levanta-se e vai para o canto direito do espectador ao fundo. Arreia<sup>53</sup> o surrão, desamarra a peça de couro da frente do surrão, deita o surrão, enrola a outra peça de couro, desloca-se até a guiada. Agacha-se, desembaraça com cuidado as fitas da guiada, segura a cabeleira e, com ela na mão, desloca-se até o centro do espaço agachando-se novamente. Ajeita com as mãos as fitas do chapéu enquanto a luz e a música diminuem. Depois que a música sai em fade-out, com as duas mãos desveste o lenço da cabeça, deixando-o amarrado ao redor do pescoço. Olha para o público, sem pressa, e começa a falar]*

<sup>53</sup> “Arreia”: se trata de uma variação local da conjugação do verbo arriar. A conjugação vernácula seria “ele arria”. Arriar é sinônimo de pousar no chão ou em uma superfície, de fazer descer.

## II – SONHO CABOCLO



Figura 12: Um sonho que se repete. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

### **Ator-caboclo:**

Eu ando tendo um sonho mei'estranho.

Faz uns dias já.

É aquela qualidade de sonho que se repete tanto,  
que tem horas que a gente não sabe se sonhou, ou se viveu mesmo.

Por mais que eu tente, eu só consigo lembrar uma parte.

Eu tô lá... tranquilo, no mei dos'amigo.

Conversando, inventando história, contando mentira, quando...

lá de longe, eu começo a ouvir um surrão batendo.

Aquele som vai chegando cada vez mais perto...

...tem também uma rabeca que arranha umas notas soltas, enquanto eu escuto esse caboclo que passa de um lado pro outro na escuridão.

Eu não vejo ele não.

Só escuto a zuada<sup>54</sup> e sinto que ele tá ali... arrudiando<sup>55</sup>.

Aos poucos eu começo a escutar o terno<sup>56</sup>:

Primeiro a póica<sup>57</sup>...

Logo em cima já vem o gonguê<sup>58</sup>, a caixa<sup>59</sup>, o bombinho<sup>60</sup>, o mineiro<sup>61</sup>...

E depois que um rojão estronda no céu

*[levantando-se lentamente, segurando o chapéu pelo topo com a mão direita. Com um movimento brusco da mão, o chapéu desdobra-se em dois objetos: a cobertura de fitas, segurada pela mão direita; e a base do chapéu, que permanece no chão revelando a estrutura de um banquinho]*

O terno começa a bater com força.

Quente... seguro mesmo.

Lá do miolo<sup>62</sup>, o poeta<sup>63</sup> apita.

A caboclaria<sup>64</sup>... manobrando em volta.

O mestre caboclo puxa o brinquedo cá embaixo,

*[desloca-se dançando docemente para o fundo da cena]*

volta pro meio, faz o currupio e vai... cruzando o terreiro.

---

<sup>54</sup> Variação de zoadada, sinônimo de barulho.

<sup>55</sup> Variação de Arrodear, ou rodear, dar a volta, girar ao redor de algo.

<sup>56</sup> Terno é o conjunto de tocadores dos instrumentos e percussão utilizados no Maracatu de Baque Solto. São eles: Póica, Gonguê, Caixa, Bombo e mineiro (ver figura 49).

<sup>57</sup> A Póica é um instrumento da família da cuíca, trata-se de um cilindro com um pedaço de couro cobrindo um dos lados. No centro desse couro é amarrado uma vareta de madeira. O som é produzido quando o músico fricciona a vareta com uma esponja molhada. Em relação ao som da cuíca, o som da póica é mais grave.

<sup>58</sup> O Gonguê é uma espécie de agogô grande, é um instrumento com duas campanas, uma mais grave e a outra mais aguda, é tocado com duas baquetas.

<sup>59</sup> Caixa: instrumento de percussão amplamente utilizado no mundo todo, possui duas peles sintéticas, na pele inferior existe uma esteira de metal que confere o som característico do instrumento.

<sup>60</sup> Bombinho, ou bombo, é um tipo de tambor característico da região; normalmente, feito de um corpo cilíndrico de metal e com duas peles sintéticas, tocado com uma baqueta e uma vareta, também chamada de bacalhau.

<sup>61</sup> Mineiro, ou ganzá, é uma espécie de chocalho de metal cilíndrico com sementes em seu interior.

<sup>62</sup> Miolo é o termo utilizado para as figuras que ocupam o centro do Maracatu de Baque Solto. É ao redor do miolo que os cordões de caboclos e de baianas fazem suas manobras.

<sup>63</sup> É denominado poeta, Mestre do apito, ou apenas Mestre, o brincador responsável por improvisar os versos cantados. É ele quem pode parar o terno (e, conseqüentemente, todo o grupo) por meio da utilização do apito, o chamado "corte de apito".

<sup>64</sup> Coletivo de caboclos.

*[deixa a cobertura do chapéu no chão do canto esquerdo da frente e volta para o centro da cena]*

Quando eu percebo, eu tô ali... sozinho.

De pé, no meio do povo...

Cada qual me olhando com um par de olho grande.

...sem nenhum motivo, eu tiro um batom vermelho do bolso e começo a melá o rosto<sup>65</sup>.

Dizem que quando o terno bate... o corpo ferve por dentro.

Dizem que os nervos se agitam...

Uma melodia toma conta da minha cabeça.

E não tem mais certo, nem tem errado.

Não tem passado, nem tem futuro.

Eu não tô mais só.

Porque ninguém samba sozinho...

Ninguém samba sozinho.

Eu, caboclo, me misturo na caboclaria... e, junto, vamo sambando até onde o Mestre levar.

Até a próxima cidade...

a próxima praça...

até o próximo cruzêro<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Melar o rosto, colorir, pintar o rosto. Normalmente, os materiais utilizados para melar o rosto são carvão, farinha, batom, urucum e, mais recentemente, *pancake*.

<sup>66</sup> A noção de *cruzêro* (ou *cruzeiro*) será aprofundada na parte 5 – Princípios criativos. Em uma explanação preliminar, o *cruzêro* pode ser compreendido como um cruzamento, um encontro entre dois ou mais caminhos, assim, nessa interpretação é sinônimo de encruzilhada. Pode ser também utilizado como sinônimo de cemitério e de cruz. Para a Umbanda, o *cruzeiro* é um ponto de energia e de comunicação entre o plano material e o plano astral, uma passagem.

### III - CRUZÊRO

*[senta-se no chapéu-banquinho que está no chão, no centro da cena. De frente para o público]*



Figura 13: *Cruzêro* é uma passagem. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

#### **Ator-caboclo:**

Cruzêro é quando dois caminhos que se cruzam.

Não é um lugar muito bom pra se demorar não.

É uma passagem!

No máximo um descanso, pra pegar fôlego antes de escolher um caminho, e abandonar todos os outros.

É lugar de suspensão, de embate.

É território de conflito, de guerra, entre tudo aquilo que não pode continuar existindo ao mesmo tempo.

Pra adentrar no cruzêro é preciso estar protegido.

#### IV – SANTINHO



Figura 14: Um santinho. Foto de Adelayá Ojú Bará, 17/11/2019, Salvador-BA

#### **Ator-caboclo:**

*[apontando para o surrão no fundo do palco]*

Nesse meu matulão aqui eu carrego os meus brinquedos de enganar a morte.

*[vai até a mala-surrão, abre-a, e, oculto pela tampa aberta, retira da mala o suporte da rabeça e um chapéu, posiciona o chapéu sobre o suporte. Deslocando-se para o centro da cena e em seguida posicionando o suporte com o chapéu para o canto esquerdo frente]*

O chapéu é uma ferramenta importante de proteção.

Ele cobre a cabeça e fecha o corpo.

*[coloca o chapéu na cabeça]*

Quando eu era pequenininho me disseram que, pra enganar a morte, eu precisava aprender duas coisas: a pedir proteção e a agradecer.

*[pega na mala um terço e um oratório, guarda o terço no bolso, desloca-se para o centro da cena]*

*[Abrindo o oratório]* Me contaram histórias sobre Deus, sobre os Santos... me ensinaram banhos e rezas.

Eu achava divertido os adultos me incentivando a cultivar relações com aqueles meus amigos imaginários.

*[no canto esquerdo fundo monta um altar: no chão, o lenço que estava no pescoço; sobre o lenço, o oratório em pé, apoiados no oratório, o terço e o cravo]*



Figura 15: Amigos encantados. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

Mais engraçado ainda era saber que alguns desses meus amigos invisíveis estavam sempre ocupados em não me deixar cair em tentação.

Naquele tempo, “tentação” era algo como “comer doce demais”.

*[vai pra mala pegar outros elementos para compor o altar: batom, cachimbo, fósforo, caixa com fumo e uma pomba<sup>67</sup>. Direciona-se novamente para o altar]*

*[enquanto posiciona os novos elementos no altar]*

Com o tempo eu aumentei meu círculo de amizades.

Chegaram Pretas e Pretos Velhos, Caboclos, Mestres e Guias.

Meus amigos encantados não brigavam entre si, todos eles queriam o meu bem e eu fui aprendendo a respeitar cada qual ao seu modo.

*[desloca-se até uma pessoa no público e pergunta]*

Tá vendo ali? *[apontando para o altar]*

Tem gente que vê um santinho.

Eu vejo meu povo.

Converso com meu povo. Escuto. Peço conselho...

O tempo foi passando e eu descobri um outro brinquedo de enganar a morte.

*[agacha-se atrás da mala, oculto do público pela tampa da mala e, vagarosamente, retira de dentro da mala uma rabeca. A rabeca é segurada pelas duas mãos, na horizontal, e aparece antes do ator]*

### **Ator-caboclo:**

A música parece que pega cá dentro, bem fundo. E consegue chegar lá longe.

É um tipo de oração, só que mais divertido, mais bonito.

*[Começa a entoar versos de uma das canções do Boi que integra a brincadeira do cavalo marinho, executando melodia uníssona na rabeca. Cada um dos quatro versos é cantado em um dos quatro caminhos da encruzilhada. Entre cada verso, quando a música acelera (parte do “Ê Boi, tantantantam...”), o ator dá voltas em sentido anti-horário ao redor do banquinho, que continua disposto no chão, ao centro do espaço]*

---

<sup>67</sup> Pomba é uma ferramenta da Umbanda, um giz em formato cônico utilizado para realizar pontos riscados. É um elemento utilizado para criar aberturas entre o mundo visível e o mundo invisível.





Figura 16: Música é um tipo de oração. Foto de Adelojá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

Nas horas de Deus,  
 da virgem Maria.  
 Senhora Santana, ô sá dona.  
 Venha em nossa guia.  
 Ê Boi, tantantantam...

Sá dona da casa,  
 varra seu terreiro.  
 Pra meu boi brinca, ô sá dona.  
 Mais o meu vaqueiro  
 Ê Boi, tantantantam...

Olha a cobra verde  
 Dentro do capim  
 Se meu boi morrer, ô sá dona  
 Que será de mim  
 Ê Boi, tantantantam...

Quem tiver me dê  
 Um vintém ou dois  
 Pr'eu comprar de fita, ô sá dona  
 E enfeitar meu boi  
 Ê Boi, tantantantam...

*[guarda a rabeca no suporte e desloca-se para o fundo da cena, fazendo o pantinho<sup>68</sup> do Boi enquanto canta. Imitando um boi que percorre o terreiro em alusão ao final da cena do boi do cavalo marinho, quando o boi tenta atacar com os chifres o público. Enquanto faz a mimese do Boi, entoa:]*

Palemá, palemá, palemá,  
sai do caminho deixa o boi vadiá



Figura 17: Sai do caminho, deixa o boi vadiá.  
Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

---

<sup>68</sup> *Pantinho* é um gracejo feito com o corpo a fim de provocar o riso. Pode ser utilizado como sinônimo de Munganga.

## V -TEMPO GUARDA ROUPAS

### **Ator-caboclo:**

Pra enganar a morte é preciso também fazer as pazes com o tempo.

*[pega o metrônomo na mala e, caminhando, dirige-se para a boca de cena]*

Aceitar seu caminhar... compreender seu ritmo... aprender a caminhar ao seu lado.

Quem sabe até a montar em suas costas? Pegar carona no seu espinhaço?

*[deposita o metrônomo no chão, na boca de cena, liga-o e vai dançando até sentar-se no banquinho no centro da cena]*



Figura 18: No espinhaço do Tempo. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

Na sala, o relógio de parede dava o ritmo da casa.

No quarto, a cama, a cadeira de balanço e o criado-mudo dividiam espaço com um armário inteiro só de roupas brancas.

Elas exalavam um perfume suave, uma colônia, de alfazema ou lavanda.

O som mudo do tempo passeava entre as frestas, entre móveis, entre velas acesas e pequenas imagens de santos.

*[tirando o paletó]*

O menino nunca estava sozinho, pretos velhos, santos e caboclos eram sua companhia.

Todo ano, tinha aquela noite de festa, quando ele ia feliz brincar com os seus amigos idosos.

Naquela noite mágica, os corpos, já cansados e curvados, esqueciam o peso do tempo e brincavam no chão.

Nas lajotas do terreiro.

Eram cambalhotas, canções, risadas... e muitos doces.

Cachaça, fumo, dança, reza, cantoria... e mais doces.

Naquele salão barulhento e esfumaçado o menino e os seus brincavam.

Era uma Festa sagrada?

Uma Liturgia festiva?

Tudo isso encruzado?

*[desloca-se até a tampa da mala e na tampa pendura o paletó]*

Cosme, Damião, Caboclos e menino farreavam juntos naquela alegre comunhão.

Não havia fronteiras.

O menino Jesus brincava faceiro sobre o manto de mamãe Yemanjá.

O outro menino... era acolhido.

Caboclos e guias adoravam brincar com aquele serzinho desbotado.

*[vai até o suporte com a rabeca, pega a rabeca e o arco]*

Era assim, uma amizade simples e tranquila. Nascida do encontro.

Como elegância de roupa velha, limpa e bem passada.

Como aconchego de cozinha cheirando bolo quente e café passado na hora.

*[pega a cabeleira com a mão direita, a rabeca e arco na mão esquerda]*

O menino, protegido por seu não saber, brincava, dançava e cantava naquela festa sagrada junto de seus amigos encantados.



Figura 19: Cobre a cabeça, fecha o corpo. Foto de Adelayá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

*[dança junto com a cabeleira ao som do metrônomo. Dá uma volta completa no banquinho até parar de pé atrás do mesmo e veste a cabeleira na cabeça]*



Figura 20: Preparação do espaço-tempo toré. Foto de Adelayá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

## VI – ENCRUZILHADA TORÉ



Figura 21: Caçada. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

*[com a cabeleira na cabeça, sobre o chapéu de palha, empunhando a rabeca e o arco como um arco-e-flecha, circula o banco dançando e simulando uma caçada. Sutilmente, ajusta a posição da rabeca e do arco para tocar e executa uma melodia tradicional do povo Xucuru da serra do Ororubá<sup>69</sup>. Ao final da música, desliga o metrônomo, guarda a rabeca no suporte, posiciona o banquinho logo atrás do altar]*



Figura 22: Encantado. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

<sup>69</sup> Melodia tradicional do povo Xucuru com a seguinte letra: *Guerreiro do Ororubá, tem um reinado encantado/ pisa forte, quero ver pisar /tribo dos índios do Ororubá.*

## VII - PASSAGEM ILUSÃO

### **Ator-caboclo:**

*[ritmo rápido na fala, ações e gestos. Indaga o público]*

Já parou pra pensar se tudo isso aqui que a gente vê é uma ilusão?

*[em ritmo acelerado, em silêncio abrupto, guarda metrônomo no canto direito – frente]*

Já parou pra pensar que talvez as coisas de verdade estão escondidas dentro das coisas que não são de verdade?

*[tira a vara (madeira) da guiada, deixando no chão apenas as fitas]*

E se o mundo de verdade tá aqui debaixo da gente?

*[cutuca o chão com a vara no meio do cruzêro]*

*[enquanto desmonta a vara em três partes]*

Dentro da terra! Das plantas! Das pedras! Das águas.

...nos bichos?

*[abrindo e ajeitando no chão em sua frente o pedaço de couro com pelos que estava enrolado ao lado da mala]*

Você acha que... quando um bicho te vê... ele olha e vê uma pessoa, ou vê outro bicho?

*[em gestos e movimentos rápidos vai até a mala e retira um segundo paletó de dentro. Ajeita-o no chão, no centro da cena, em frente ao couro de boi]*

E se o bicho que era uma onça vira numa cobra, depois num jacaré e, depois ainda, numa pessoa?

*[retira da mala uma máscara de couro e um chapéu de palha. Posiciona a máscara dentro da copa do chapéu em frente ao paletó, de modo que o público não veja a máscara]*

Já parou pra pensar que o que a gente vê e toca é só um comecinho de algo maior?

*[tira o chapéu que estava na cabeça, colocando-o apoiado na quina da tampa da mala. Ajoelhado, coloca o couro nos ombros, para que o couro fique apoiado nas costas, como se estivesse vestindo-o]*

Você não acha que no mundo tem muito mais coisa do que o que a gente dá conta de explicar?



Figura 23: Pessoa-bicho. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE



## VIII – INOCÊNCIA E TEIMOSIA



Figura 24: Em vida foi Teimosia. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

*[como bicho, em quatro apoios, com o couro de boi nas costas, coloca a máscara no topo da cabeça. A máscara encarando o público. Voz alterada, mais grave, mais rasgada]*

**Ator-bicho:**

*[deslocando-se no espaço em quatro apoios, a máscara, no topo da cabeça, sempre encarando o público]*

Em vida foi Teimosia, uns que lhe gritavam: *gaiato*.

Antes de começar a ser pedaço, foi inteiro.

No topo de suas quatro patas, errava pelos pastos do mundo.

Nasceu. Cresceu. Amou e morreu.

Morreu de uma morte matada, pra fome dos outros matar.

O couro, sem o dono, mas ainda teimoso, continuou perambulando por aí.

Passou de mão a outra até que chegou às de Inocência.

*[desmonta o bicho, joelhos apoiados no chão, revelando o rosto, ainda com a máscara no topo da cabeça. Altera a voz para o registro anterior]*

Um camarada dado às invencionices, sobretudo as de pouca, ou de nenhuma utilidade.

*[guarda o couro ao lado da mala, depositando-o cuidadosamente]*

Enxergando longe, transvendo... Inocêncio manejou suas ferramentas do imaginar. Ele cortou. Dobrou. Pregou. Remendou. Costurou. Colou... transformou.

*[montando uma estrutura em cruz com dois dos pedaços de madeira que compunham a vara da guiada]*



Figura 25: Ferramentas do imaginar. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

O pedaço de criatura pariu nova criação.  
 Uma vida moldada no barro, no couro e na mão.  
 Do pedaço, fez-se um novo todo.  
 Agora... Mascára<sup>70</sup>.  
 Toda mascára já nasce preinha.

*[retira a máscara da cabeça e posiciona-a sobre o chapéu de palha que está no chão, para que a máscara fique de frente ao público. Começa a vestir o paletó na estrutura em cruz]*

Era Mascára sem corpo.  
 Corpo sem Mascára.  
 Mascára sem cara, mas de temperamento teimoso.  
 Buscava pé, perna, mão, braço, cintura, espinhaço, lombo... peito.  
 Buscava sustento.  
 Buscava um amparo.  
 Buscava um suporte.

*[termina de vestir a estrutura de cruz com o paletó]*

E eis que acha um camarada de pouca sorte... pois a danada é exigente.  
 Morde mesmo sem ter dente.  
 ...a mascára tem vontades.  
 Bota o cabra pra dançá, pra riscá chão, pra iluminá.  
 Pois ali... nos traços daquele couro, já mora um tipo,  
 um traquejo, um mote torto, um pantinho, uma munganga<sup>71</sup>...  
 Uma Figura!

<sup>70</sup> Na escrita da dramaturgia, utilizei o termo “mascára” como variação de “máscara”, esse deslocamento do acento gráfico tal qual é utilizado por parte dos brincadores chama atenção ao aproximar foneticamente os termos máscara e cara, este último utilizado muito mais recorrente do que os termos “rosto” ou “face”.

<sup>71</sup> Munganga é um trejeito, um gracejo, feito com o corpo, ou com apenas o rosto (careta). Pode ser utilizado como sinônimo de “pantinho”.



Figura 26: Antes de ser encontro, é choque e é confronto.  
Foto de Adelayá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

*[veste a máscara e o chapéu na estrutura da cruz, terminando de compor a figura]*

A Máscara e o Corpo, antes de ser encontro, é choque e é confronto.

*[começa a tocar a música "Inocência e teimosia". Ator encara demoradamente a figura e começa a dançar com a estrutura]*

## IX – DANÇA DE INOCÊNCIO



Figura 27: Inocência. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

*[em um primeiro momento, o ator posiciona-se atrás da figura, agachado. Começa a levantá-la lentamente até a figura ficar na frente do tronco do ator. A figura começa a ganhar vida e forma com as pernas emprestadas do ator. Uma primeira tentativa de dança, bamba, desequilibrada. Ator e figura encaram-se novamente, com o braço do paletó apoiado no ombro do ator, dançam os dois, lado-a-lado. Giram juntos e voltam a se misturar em um corpo só. Agora, uma dança mais vigorosa e conectada. Por fim, o ator vai lentamente voltando à dança de pernas bambas. Vagarosamente, desce a figura novamente ao chão, mas de pé e, oculto por detrás da figura, caminha agachado para o canto do altar. Fade-out na luz até B.O. No escuro, ajeita a estrutura da figura de modo que ela fique “em pé” na estrutura do banquinho, encarando o público]*



Figura 28: Inocência Dança. Foto de Adelayá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

## X - O CACHIMBO E AS HISTÓRIAS QUE POVOAM A FUMAÇA

### **Ator-caboclo:**

Já parou pra pensar que a gente tem um poder de emprestar vida pras coisas?

Um poder de encantar?

É como se um pouquinho da gente fosse habitando as coisas que carregamos com mais carinho.

*[ainda ajoelhado ao lado do altar, pega o cravo branco na mão]*

Esse cravo aqui, por exemplo, já passou sete carnavais inteirinhos comigo.

Tem uma história antiga de maracatu que conta que, antes de brincar o carnaval, o caboclo vai no terreiro pedir proteção, fazer o calço<sup>72</sup>.

A mestra vai até o quintal, tira um cravo branco do pé e coloca na boca do caboclo.

<sup>72</sup> Fazer o calço (ou calco), calçar. O calço é uma proteção que alguns caboclos fazem no terreiro de Umbanda ou de Jurema para que nada de mal aconteça durante o período de carnaval. O calço pode ser individual, coletivo ou em um objeto. O calço pode ser material ou não. Normalmente, os Caboclos levam para o terreiro alguma peça que faz parte de sua roupa ou arrumação (ver nota 86), o mais comum é fazer o calço do cravo branco ou de alguma fita da guiada.

A flor fica o carnaval inteiro lá.

Ela, protegendo ele. Ele, alimentando ela.

Na quarta-feira de cinzas, o caboclo volta e devolve a flor para a planta.

E ela ficava lá... bem bonita!

A mais bonita do pé!

*[devolve o cravo branco ao oratório e pega a pemba branca]*



Figura 29: A pemba do avô. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

Já essa pemba veio de herança do meu avô. Dele eu também herdei o gosto pelo cachimbo.

*[devolve a pemba no altar]*

Todo dia, depois do almoço, ele se sentava num tamborete bem baixinho na entrada da casa.

*[vai em direção ao centro da cena e senta-se de pernas cruzadas com o cachimbo, a caixa de fósforos e a caixa de fumo. A caixa de fumo possui uma divisão interna, separando o fumo de uma mistura de ervas, na qual prevalece o alecrim]*

*[preparando o cachimbo]*

Com cuidado e sem pressa ele preparava seu cachimbo.

Era um ritual lento, tranquilo...

Ele colocava um pouco de fumo e um pouco de erva.... um pouco mais de erva... e mais erva. Ele botava bem muita erva.

*[acende o cachimbo e fuma, preenchendo o espaço com fumaça]*



Figura 30: Escutando a fumaça. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA



Acendia o cachimbo e ficava lá em silêncio, fumaçando.

Escutando com atenção o que a fumaça dizia.

Veze em quando eu também escuto a zuada da caboclaria que vem montada na fumaçada.

## XI - FUMAÇADA



Figura 31: A fumaçada. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

*[começa a tocar a música “fumaçada”, o ator vai até o altar para deixar o fósforo e a caixa com fumo, coloca a cabeleira na cabeça, e, com o cachimbo invertido (a boca no forninho) sopra a fumaça no altar, incensando-o. Percorre o espaço da cena num círculo no sentido horário, passando pelos quatro cantos da cena, sempre soprando fumaça nos objetos: rabeca, fitas da guiada, metrônomo e matulão. Ao final, gira no centro da cena soprando fumaça para o alto, sempre parcialmente oculto pela cabeleira. Vai novamente até o altar, deixa o cachimbo, a cabeleira, coloca a pomba no bolso direito da calça, vai até a mala, tira o chapéu e a camisa, depositando-as na tampa da mala. Pega dentro da mala um segundo lenço, vestindo-o na cabeça. Vai até a rabeca e posiciona-a no chão, próximo ao centro da cena. Vai até as fitas da guiada que estavam na boca de cena, pega as fitas, desloca-se até o fundo da cena e veste as fitas como uma saia]*

## XII - ARREIA

*[vai até o centro da cena, ajoelha-se. Quando se ajoelha, a música “fumaçada” sai em fade-out. No silêncio, pega no bolso a pomba branca e, riscando o chão, desenha uma estrela de cinco pontas; acima da estrela, desenha um ofá de odé, um símbolo de arco e flecha. Recita os versos da toada do Caboclo d’Arubá enquanto risca o desenho no chão. Para cada traço riscado, uma linha da toada]*

Estrela amazona  
Fulô manjerona  
Chuva chovia  
Truvão trujejava  
No alto da serra  
As estrela encruzava  
Caboclo arreia  
Pra me ajudar  
Caboclo da mata  
Lá do juremá



Figura 32: Ponto riscado no chão. Foto de Adelojá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

*[começa a tocar a música do caboclo, apenas os instrumentos de percussão do banco do cavalo marinho: pandeiro, bage<sup>73</sup> e mineiro. Ator pega a rabeca com as duas mãos, passeando-a por cima das extremidades da estrela. Empunha a rabeca e o arco para tocar e começa a tocar, sobre a base percussiva, a melodia da toada do Caboclo d'Arubá]*



Figura 33: Estrela Amazona, Fulô Manjerona. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

*[sempre tocando, levanta-se, dá três voltas em sentido anti-horário no desenho da estrela, recua até o fundo da cena, caminha até ficar de frente para a estrela. Para de pé, em frente à estrela e, em passos miúdos no ritmo da música, adentra o espaço da estrela desenhada, dançando sobre ela. Depois de sambar sobre a estrela, dá alguns passos para trás, até chegar novamente ao centro da cena e, tocando a rabeca, começa a girar sobre o próprio eixo em sentido anti-horário. Começa com um giro lento que fica cada vez mais rápido, sempre tocando na rabeca a melodia da toada do Caboclo d'Arubá. Depois de um certo tempo girando, cruza a cena, saudando os quatro caminhos da encruzilhada, sempre tocando. Ajoelha-se em frente ao suporte da rabeca. Guarda a rabeca no suporte e começa a sambar ao som da base*

<sup>73</sup> A bage é um instrumento percussivo, uma espécie de reco-reco construído a partir de um pedaço de taboca (bambu), no qual são escavadas pequenas ranhuras paralelas no sentido perpendicular da fibra.

*percussiva. Dá três voltas no desenho da estrela e, ainda sambando, segue em linha reta de frente para o altar, recua na mesma linha, avança novamente para o altar, fazendo uma descaída de joelhos (queda) diante do altar. Blackout]*



Figura 34: Arreia Caboclo. Foto de Adelayá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

### XIII – DEVANEIOS DA FIGURA

*[a luz em fade-in lento ilumina o ator e o altar. Ator desveste saia, ajeitando-a ao redor do altar. Guarda a pomba no altar. Continua com o lenço na cabeça]*



Figura 35: A máscara encara o corpo. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

#### **Ator-caboclo:**

A Mascára encara o corpo.

O corpo olha pra mascára.

O corpo entra, meio que sem jeito, nessa peleja já perdida.

Sabe bem que o ganhar é pouco e que, quando vem, é só ferida.

É assim, nessa pisada, que o corpo aceita a sina e se converte em morada.

O sujeito aquieta o pensamento, o juízo.

A agitação é decantada em silêncio.

De longe, estronda um baque mudo

A mascára cria vida e apaga o coitado

Não tem querência, nem querer.

Quando entra pela boca da noite, o dois se dobra em um.

O sereno, a chã<sup>74</sup>, o terreiro, a pêra<sup>75</sup>...  
 vão formando o figureiro.  
 O corpo empresta a face.  
 Mascára e corpo fazem um enlace  
 um nó de cipó que ninguém desfaz.



Figura 36: Mascára e corpo fazem um enlace. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

#### XIV – DANÇA DAS FIGURAS

*[começa a tocar a música “cavalo marinho”, um pot-pourri de diferentes melodias do cavalo marinho executadas na rabeça. Retira o paletó da figura montada sobre a estrutura, que estava por trás do altar, veste o paletó]*

<sup>74</sup> Chã é uma porção de chão. É utilizado também para denominar distritos da região, como Chã do Esconso ou Chã de Camará, que fazem parte do município de Aliança-PE.

<sup>75</sup> Pêra, corruptela de poeira, utilizado para também designar uma rua sem calçamento.



Figura 37: Ambrósio Eu. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

*[pega a máscara e o chapéu, vai até o centro da cena, com eles nas mãos, exibindo-os para o público. Vai ao fundo da cena, de costas para o público, veste máscara e chapéu. Vira de frente. Encara demoradamente o público. Executa a dança das figuras – pequenos trechos de gestualidades e ações físicas e vocais de algumas figuras do cavalo marinho: Seu Ambrósio, Soldado da Gurita, Catita, Mané Taião, Véia do Bambu, Ema, Babau, Boi, Dança dos Arcos. Executando o gestual da dança dos arcos, desloca-se para o fundo da cena, fazendo gestos cada vez menores, como um fade-out gestual. Deixa o chapéu de palha no chão, vai até o altar e deposita a máscara dentro da cabeleira, para que ela fique de frente para o público, pega um batom que estava diante do altar, coloca-o no bolso. Senta-se no centro da cena. Música do “cavalo marinho” sai em fade-out]*



Figura 38: Dança das Figuras – Boi. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

## XV – UMA DESPEDIDA

### Ator-caboclo:

Eu ando tendo um sonho meio estranho!

Faz uns dias já.

É aquela qualidade de sonho que se repete tanto que tem horas que a gente não sabe se sonhou, ou se viveu mesmo.

Por mais que eu me esforce, só consigo lembrar uma parte dele.

Eu tô lá... tranquilo, no meio dos meus amigos, conversando, inventando história, contando mentira [*começa a tocar ao fundo a mesma música da cena inicial*], quando... lá de longe, eu começo a escutar um surrão batendo.

Aquele som vai chegando cada vez mais perto... tem também uma rabeca que arranha umas notas enquanto eu escuto esse caboclo que passa de um lado pro outro na escuridão.

Eu não vejo ele não.

Só escuto a zuada e sinto que ele tá ali... rondando.

Aos poucos eu começo a escutar o terno:



Primeiro a póica

Em cima já vem o gonguê, a caixa, o bombinho, o mineiro...

E depois que um rojão estronda no céu, *[se levanta]* o terno começa a bater com força.

Quente... seguro.

Lá, do meio do miolo, o poeta apita. A caboclaría vai manobrando em volta.

O mestre caboclo puxa cá embaixo, volta pro meio, faz o currupio e vai cruzando o terreiro.

Quando eu percebo, eu tô ali sozinho. De pé, no meio do povo... cada qual me olhando com um par de olho grande.

Sem nenhum motivo eu tiro um batom vermelho do bolso e começo a melar o rosto.

*[passando o batom vermelho no rosto, depois espalhando com as duas mãos por todo o rosto]*



Figura 39: Melando a cara. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

Dizem que quando o terno bate o corpo ferve por dentro. Dizem que os nervos se agitam.

Uma melodia toma conta da minha cabeça.

Não tem mais certo, nem tem errado.

Não tem passado, nem tem futuro.

Eu não tô mais só.

Porque ninguém samba sozinho! Ninguém samba sozinho.

...eu caboclo, me misturo na caboclaria... e, juntos, vamos sambando até onde o Mestre levar.

Até a próxima cidade... a próxima praça... Até o próximo cruzêro.

*[Vai até o fundo da cena, pega o porrete que estava ao lado da mala (um dos pedaços da vara da guiada), coloca o chapéu e começa a sambar maracatu rural pelo espaço, simulando luta com outros caboclos. Faz descaídas e, fazendo o gestual de manobrar o brinquedo, como mestre caboclo, sai sambando pelo fundo da cena]*



Figura 40: Uma despedida. Foto de Cláudia Dalla Nora, 14/12/2019, Condado-PE

**FIM**

\* \* \*

Como se pode ler no texto dramático, a encruzilhada, compreendida como cronotopo base, como princípio que orientou os processos criativos, integrou este percurso, tanto nas ações cênicas e sua escrita dramatúrgica, bem como repercutiu na forma de escrita da tese. Na próxima parte, **Rastros em chão riscado**, apresento documentos de processo, pistas e vestígios, além da discussão de argumentos que embasaram algumas das tomadas de decisão que levaram à materialização do espetáculo. Dentre as inúmeras possibilidades que se apresentaram ao longo do percurso, essa é a dramaturgia possível, que contempla e afirma minha proposta poética, fruto de diálogos e embates travados com o que denominei como *epistemologia cabocla*.

#### 4. RASTROS EM CHÃO RISCADO

*Era um caminho  
quase sem pegadas  
onde tantas madrugadas  
folhas serenaram.*

*Era uma estrada  
muitas curvas tortas  
quantas passagens e portas  
ali se ocultaram?*

*Era uma linha  
sem começo e fim  
e as flores desse jardim  
meus avós plantaram.  
(Siba, Vale do Jucá)*

O cruzamento de estradas é o *cronotopo* de *Vozes do Cruzêro*. Ou seja, a intersecção de caminhos é o tempo e o espaço das histórias e memórias narradas pelo ator-caboclo. O cronotopo, termo advindo das ciências matemáticas, mais especificamente da teoria da relatividade de Einstein, foi empregado por Mikhail Bakhtin (1895-1975) no campo da literatura com a intenção de ressaltar o caráter de interligação e de indissociabilidade entre o espaço e o tempo na fruição artística. Nas palavras do próprio Bakhtin (1998):

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 1998, p. 211).

O cronotopo artístico-literário dialoga com o cronotopo real e histórico, sendo este último o processo de assimilação do tempo e do espaço pelo indivíduo histórico. O cronotopo é simultaneamente uma categoria da forma e do conteúdo, na qual o tempo é o princípio condutor. O *cronotopo da estrada*, amplamente utilizado na literatura, define o lugar onde acontecem as principais ações dramáticas, onde desenvolvem-se os acontecimentos. Segundo a pesquisadora Marília de Amorim,

[...] o cronotopo da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história. A cada vez é preciso voltar a ela para que o tempo avance (Amorim *in* Brait, 2006, p. 102).

É a partir da imagem do encontro de caminhos que apresento a seguir os rastros possíveis do processo criativo que resultaram no espetáculo vinculado a esta tese. Como os rastros só podem ser observados depois do chão ter sido riscado, foi somente *a posteriori* que pude de fato me apropriar do investigado para tornar visível e comunicável na tese os aspectos materiais como traços imateriais de meu pensamento criador. Em seu artigo intitulado “A fabricação do teatro: questões e paradoxos”, a pesquisadora Josette Féral traz a seguinte reflexão sobre a palavra “traço”, aplicada ao contexto da genética teatral:

A palavra *traço*, e o conceito que ela cobre, me parecem mais de acordo com os modos de trabalho atuais. Ela é múltipla, polissêmica, exprime bem a diversidade de natureza e de origem dos traços possíveis. Eles podem ser, por exemplo, tanto sonoros quanto gráficos, tanto escritos quanto mnésicos, tanto virtuais quanto tangíveis, refletindo a multiplicidade dos dados que podem ser reunidos em torno da criação de um espetáculo. O aspecto mais importante dessa classificação é a possibilidade de se ter traços virtuais ou invisíveis ou, ainda, ausentes. Com efeito, esse é um dos pontos fundamentais, me parece, que diferencia a genética literária da genética teatral (Féral, 2013, p. 570).

Motivado por elementos dessa arqueologia da criação, que intenciona dialogar com certa estabilidade do trajeto criativo, trago aqui também observações advindas da crítica genética, proposta por Cecília Salles, que, ao versar sobre rastros, faz a seguinte observação:

Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer (Salles, 2004, p. 19).

O meu intuito não se limita, entretanto, a simplesmente “deixar aflorar” reflexões sobre o fazer; meu desejo é trazer à tona, de forma ativa, algumas das singularidades dessas sequências de gestos que estão na gênese dos meus rastros. Trago, portanto, a partir da observação de documentos de processo (materiais e imateriais), aspectos que revelam o funcionamento de meu fazer-pensar artístico. Alerto, contudo, que não é minha intenção justificar ou explicar nuances de meu trajeto criativo; mais do que isso, o que pretendo aqui é afirmar as escolhas que agenciei dentro do projeto poético que desenvolvo enquanto está a se/me construir. Conforme explica Cecília Salles, os movimentos de criação são compostos por processos inferenciais.

[...] na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar

a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando os nexos são estabelecidos (Salles, 2004, p. 88).

É extremamente desafiador o exercício de identificar padrões e princípios dos processos criativos a partir da perspectiva interna, entretanto, é apenas sob a ótica do sujeito criador imerso no processo criativo que a identificação se torna possível. Nesse esforço, quando observo o trajeto já percorrido, não encontro contornos definidos de um percurso trilhado; ao invés disso, percebo um caminho que mais se assemelha ao curso de um fio d'água. Percebo as marcas de um fluxo que, na ânsia de não estancar, seguiu pelas rotas possíveis de uma geografia acidentada. Uma sequência de tentativas, errâncias, mudanças de direção, curvas, voltas... vazios. Vejo rastros do fluxo que persistiu até encontrar um curso possível, um leito que acomodasse as águas das pulsões criativas.

Aproveitando ainda essa pedagogia de rio que traz a potente imagem do olho d'água que aflora na superfície – imagem das águas subterrâneas transbordadas na cabeceira que almejam desembocar na foz –, percebo também os fluxos de sujeitos colaboradores, afluentes que juntaram águas e correram o leito desta criação sem que ela deixasse de ser expressão de meu fazer-pensar artístico. Colaborações que somaram forças, respeitando a condução singular de meus princípios criativos.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (Salles, 2004, p. 37).

Nesta parte, concentrei a descrição e a discussão de aspectos visuais e sonoros-musicais do espetáculo *Vozes do Cruzêro*. Em outras palavras, trato de processos e de bastidores que revelam movimentos de materialização de elementos como a trilha sonora, o figurino, os objetos de cena e o cenário. Busquei em certo grau trazer a narrativa de elementos que, embora tenham sido imprescindíveis ao longo do processo, não integram a obra, ao menos naquilo que se intenciona perceptível e explícito ao público.

Se a obra é de fato “o efeito de suas metamorfoses”, ela não contém, no entanto, toda a memória da sua própria gênese, já que o espetáculo se faz, é claro, por caminhos explícitos e facilmente registráveis na obra terminada (gestual, cenografia, interpretação, figurinos, esboços), mas ele se faz, também, e, sobretudo, por eliminação, por supressão e atenuação (desaparecimento) dos traços (Féral, 2013, p. 571).

Discuto também as estratégias utilizadas ao longo do processo de criação do texto dramático em seus trânsitos de idas e vindas com a encenação em si. Estratégias que se encontram diretamente ligadas àquelas aplicadas na escrita criativa da tese. Trago, portanto, aspectos dos bastidores do processo de criação e do modo como operei fluxos e refluxos entre trabalho de cena, escrita dramática e escrita reflexiva. Sobre a relação entre o fazer, o sentir e o pensar dentro da perspectiva de *composição* em Artes Cênicas, o pesquisador Matteo Bonfitto (2002) escreve:

O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante, é nessa espiral que se move o ator compositor. A composição no trabalho do ator, assim como em outras formas de arte, coloca em evidência os aspectos palpáveis de seu ofício. Porém, ela não deve ser o resultado de uma operação somente intelectual. A verdadeira composição é aquela que imprime inexoravelmente uma experiência, mas não expõe as razões de suas escolhas. Deixa somente rastros... (Bonfitto, 2002, pp. 142-143).



#### 4.1. O “MIOLO DO BOI”

*Palemá, palemá,  
palemá, palemá.  
Sai do caminho,  
deixa o boi vadiá.  
(toada de Cavalo Marinho)*

Dentro do contexto da brincadeira do Cavalo Marinho, o termo “miolo do Boi” é utilizado para se referir a pessoa que brinca debaixo (ou dentro) da estrutura do Boi. O miolo é que dá vida, movimento e temperamento ao boi. No Cavalo Marinho, a figura do Boi é botada no final da brincadeira, tradicionalmente, depois que é *quebrada a barra do dia*<sup>76</sup>, no amanhecer. Quando o Boi brinca no terreiro, ele desestrutura (e/ou reestrutura) o/a espaço-temporalidade. Ele promove um certo nível de caos, dado que a sua participação no folguedo envolve correr atrás do público e derrubar tudo e todos que atravessarem o caminho de seus chifres. A figura do Boi opera, portanto, uma ruptura rítmica e espacial na brincadeira, um despertar, um renascer.

Depois de muitas horas de samba, o público, e parte dos brincadores, sobretudo as crianças, encontram-se enfadados, com fome e com sono. Por anunciar o fim da noite de festa, a chegada do Boi dinamiza o espaço-tempo da brincadeira. Os brincadores animam-se com o eminente final da longa jornada e empregam o restante de suas energias para que a noite tenha um bom desfecho.

É parte da tradição e desejo de todos do grupo que o brinquedo seja bem guardado. Uma brincadeira de Cavalo Marinho costuma terminar com a energia em alta, uma espécie de ápice, de clímax. Os *sambas de despedida*, que sucedem a figura do Boi, são cantados, tocados e dançados de modo intenso e alegre, celebrando o sucesso de mais uma noite de festa e de um trabalho bem realizado. O miolo do Boi é, portanto, responsável por movimentar e acordar energias potenciais adormecidas no intuito de garantir um bom desfecho.

Depois dessa breve explanação a respeito do termo *miolo do Boi*, apresento o que considero o “miolo” do espetáculo *Vozes do Cruzêro*, o elemento que deu vida, ritmo e temperamento para a dramaturgia; o elemento que animou a estrutura dramaturgica e possibilitou o surgimento da primeira fagulha de vida da encenação.

---

<sup>76</sup> A expressão popular *barra do dia* pode ser compreendida como sinônimo de aurora, quando surgem os primeiros raios de sol da manhã, existindo também a derivação em voz ativa: *quebrar a barra do dia*.

Quando me aventurei nos primeiros esboços escritos do que veio a se tornar a dramaturgia de *Vozes do Cruzêro*, evitei radicalmente trazer para o texto elementos autobiográficos, já que em 2012, quando estreei meu primeiro solo, *Tu sois de onde?*, considerei ter suprimido a necessidade de levar para o palco uma obra construída a partir de atravessamentos subjetivos. Inicialmente, desejava que este novo espetáculo contemplasse questões externas a minha história, de modo que defini como ponto de partida algo que, no campo das ideias, parecia um ótimo caminho. Tratava-se de uma releitura da história mítica cristã dos três reis magos protagonizada pela figura do Caboclo e ambientada no Imaginário da Zona da Mata Norte.

Vale ressaltar que, na época em que escrevia essa primeira tentativa, eu morava em Gênova, na Itália, acompanhava as aulas do Prof. Dr. Roberto Cuppone, meu tutor durante o estágio no exterior, e estava fascinado com as minhas novas descobertas envolvendo as relações entre a religião católica e a história do teatro como é lecionada na Itália.

Depois de um razoável período de insistência infrutífera, dei-me conta de que aquele caminho não contemplava minha trajetória. De mesmo modo, notei que eu não conseguia encontrar maneiras de integrar, satisfatoriamente, a figura do Caboclo na narrativa bíblica. Percebi também que o Caboclo que me interessava, que eu conhecia e do qual eu poderia discorrer, era aquele que povoa o imaginário da Zona da Mata Norte pernambucana. Um Caboclo que dialoga intensivamente com minhas memórias afetivas, com lembranças de quando eu, ainda criança, visitava as festas de São Cosme e Damião do terreiro onde meu avô trabalhava como diretor e *cambono*<sup>77</sup>.

Meu intuito com esse espetáculo foi, desde o início, trabalhar com as singularidades da imagem do Caboclo ligada às manifestações artísticas e religiosas da Mata Norte. Nunca me interessaram linhas de pensamento que buscassem desenhar uma imagem homogênea e generalizante do Caboclo como síntese e expressão de tentativas de forjar uma identidade nacional.

Assim, alterei a rota do processo criativo, mirando direções muito mais internas. Ao invés de navegar a superfície, foi necessário submergir. Mergulhar para o fundo e para dentro. Em busca de memórias pessoais que me ligavam ao Caboclo, recorri a novas perguntas-passaporte:

---

<sup>77</sup> Cambono na Umbanda é um médium preparado que possui a função de dar assistência aos mentores e guias durante a sessão.

- *Quando começou esta ligação entre Lineu e Caboclo?*

- *Por que o Caboclo da Mata Norte pernambucana me afeta com tanta intensidade?*

Perguntas que me levaram a acontecimentos relevantes de minha infância, memórias que me atravessam até hoje e que moldaram meu modo de perceber e de interagir com o mundo. Quando eu era pequeno, o meu avô, Aldo Guaraldo, era diretor e *cambono* em um centro espírita umbandista, o *União Espírita Alvorada de Cristo*<sup>78</sup>, em Campinas-SP. Embora a grande maioria das sessões fossem no formato de mesa branca<sup>79</sup>, com os médiuns trabalhando sentados ao redor de uma mesa e separados da “assistência” (público), todo ano, no mês de setembro, era realizada uma festa dedicada a São Cosme e São Damião. Para mim, uma criança de aproximadamente sete anos de idade, a festa era aguardada, não só pelos doces que eram oferecidos para toda a comunidade, mas sobretudo por conta das incorporações que aconteciam. Ver as médiuns e os médiuns da casa, idosas e idosos, dando cambalhotas no chão, brincando, rindo, comendo, dançando, bebendo, cantando, fumando, foi algo que me encantou e me marcou para sempre. A sensação de brincar com aqueles amigos encantados é muito viva em mim até hoje. A minha vivência junto à Umbanda durante a infância foi determinante para que eu pudesse compreender a existência e a pertinência de práticas ligadas à espiritualidade e à religiosidade que extrapolam em muito o formato da missa católica, que era predominante no meu contexto social na época<sup>80</sup>.

A essa memória, sempre acompanhada da imaginação, eu atribuo o nascimento de minha predileção pessoal por festas, danças e celebrações que

---

<sup>78</sup> Em 1995, o edifício onde funcionava o Alvorada de Cristo foi doado ao Centro Espírita Allan Kardek, sendo atualmente o Núcleo Kardecista Alvorada de Cristo.

<sup>79</sup> Mesa Branca é um tipo de sessão onde os médiuns trabalham sentados ao redor de uma mesa e em conformidade aos ensinamentos de Jesus Cristo.

<sup>80</sup> Para ampliar a compreensão a respeito das presenças plurais da religiosidade na minha infância, trago a informação de que, assim como faziam a maioria das crianças do meu bairro, fiz minha formação na catequese. Também costumava acompanhar minha mãe aos domingos na Igreja católica de nosso bairro, quando ela auxiliava os músicos tocando teclado. Minha mãe prestava esse serviço voluntário para a comunidade, mesmo sendo ela a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Aparecida Guaraldo, docente da Unicamp, com pós-doutorados na França, Inglaterra e Alemanha, realizados ainda na década de 1980, algo extremamente raro para a época. A importância da religião na sua formação era tamanha que, mesmo com a agenda lotada das disciplinas que ministrava na Biologia, Medicina, Farmácia e Odontologia, mesmo com as demandas da docência e dos cargos administrativos acumulados, ela cedia o precioso tempo das manhãs de domingo para auxiliar na homilia.

abarcem o conceito Cantar-Dançar-Batucar apreendido de Fu-Kiau<sup>81</sup>. É justamente essa memória que, consciente e inconscientemente, identifiquei como a primeira fagulha de encantamento que impulsiona minha busca em direção à figura do Caboclo. Figura que, por meio de dança, de canto e festa, trabalha com cura e proteção. Caboclo interconectado às práticas religiosas e/ou festivas, nas quais o corpo e a dança são elementos centrais.

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afro, como candomblé e umbanda (Ligiéro, 2011, p. 131).

Só depois de ultrapassar certos bloqueios, incoerências e limitações no percurso criativo do novo espetáculo, é que consegui trazer para a materialidade o texto que operou como o marco zero da dramaturgia de *Vozes do Cruzêro*. Refiro-me ao primeiro poema que criei para o espetáculo e que teve função de impulso que movimentou e dinamizou todos os processos criativos aqui envolvidos. Na dramaturgia que apresentei anteriormente, o poema inicial foi dividido e aproveitado em duas cenas distintas, são elas: “*Inocência e Teimosia*” (ver página 79) e “*Devaneios da Figura*” (ver página 91).

Apresento, abaixo, a versão integral do referido poema, material genético de suma importância para a compreensão dos operadores criativos em questão. A leitura, agora sob a luz das explicações apresentadas acima e sem a interrupção provocada pelas rubricas, representará não um movimento cíclico de repetição, mas sim um deslocamento em espiral, um aprofundamento em direção à compreensão dos princípios criativos, que serão tema da parte 5 desta tese.

#### ***Inocência e Teimosia***

*Em vida foi Teimosia, uns que lhe gritavam: Gaiato.  
Antes de começar a ser pedaço, foi inteiro.  
No topo de suas quatro patas, errava pelos pastos do mundo.  
Nasceu. Cresceu. Amou...e morreu!  
Morreu de uma morte matada, para a fome dos outros matar.*

---

<sup>81</sup> “No caso de elementos performativos, destacamos o conjunto de técnicas aplicadas simultaneamente com o cantar-dançar-batucar – expressão usada por Fu-kiau para indicar o denominador comum das performances africanas negras. Bunkesi K. Fu-Kiau, filósofo do Congo” (Ligiéro, 2011, p. 108).

O couro, sem o dono, mas ainda teimoso, continuou perambulando por aí.  
 Passou de mão a outra, até que chegou às de Inocência.  
 Um camarada dado às invencionices,  
 sobretudo as de pouca, ou de nenhuma utilidade.  
 Enxergando longe, transvendo...  
 Inocência manejou suas ferramentas do imaginar.  
 Ele cortou, dobrou, pregou, remendou, costurou, colocou... transformou.  
 O pedaço de criatura pariu nova criação.  
 Uma vida moldada do barro, do couro e da mão.  
 Do pedaço, fez-se um novo todo. Agora, Mascára.  
 Toda mascára já nasce prenha.  
 Era Mascára sem corpo.  
 Corpo sem Mascára.  
 Mascára sem cara, mas de temperamento teimoso.  
 Buscava pé, perna, mão, braço, cintura, espinhaço, lombo, peito...  
 Buscava sustento.  
 Buscava um amparo.  
 Buscava um suporte.  
 E eis que acha um camarada de pouca sorte  
 (pois a danada é exigente)  
 Morde mesmo sem ter dente.  
 A mascára tem vontades.  
 Bota o cabra pra dança. Pra riscá chão. Pra lumiá.  
 Pois ali, nos traços daquele couro,  
 já mora um tipo, um traquejo,  
 um mote torto, um pantinho,  
 uma munganga, uma Figura.  
 A Mascára e o Corpo,  
 antes de ser encontro,  
 é choque e é confronto.  
 A Mascára encara o corpo. O corpo olha pra mascára.  
 O corpo entra, meio que sem jeito, nessa peleja já perdida.  
 Sabe bem que o ganhar é pouco e que, quando vem, é só ferida.  
 É assim, nessa pisada, que o corpo aceita a sina e se converte em morada.  
 O sujeito aquieta o pensamento, o juízo.  
 A agitação é decantada em silêncio.  
 De longe estronda um baque mudo  
 A mascára cria vida e apaga o coitado  
 Não tem querência, nem querer.  
 Quando entra pela boca da noite, o “dois” se dobra em um.  
 O sereno, a chã, o terreiro, a pêra, vão formando o figureiro.  
 O corpo empresta a face.  
 Mascára e corpo, fazem um enlace...  
 um nó de cipó que ninguém desfaz.

Escrevi este poema tendo por base o tradicional mote da morte e ressurreição do Boi, porém, aqui atravessado pela temática da máscara e do ato de *botar figura*. Em um breve resumo, o texto traz a saga de um boi que, como outros tantos, é abatido para virar alimento, sendo uma porção de seu couro transformada em máscara de utilização cênica. Um bicho-boi que, depois de morrer, renasce em forma de objeto máscara. Objeto, fragmento de bicho, pedaço portador de genes ancestrais. Máscara que, ao ser *botada*, faz emergir uma nova vida. Figura que não é nem boi, nem figureiro.

A noção de máscara (ou *mascára*) engendrou o tema da morte por meio de uma das principais e mais antigas matérias-primas utilizadas em sua confecção: o couro<sup>82</sup>. O couro, por sua vez, remete ao animal, no caso, o Boi: figura tão cara à simbologia das expressões artísticas tradicionais criadas pelos povos que habitam a terra chamada Brasil. A noção-imagem da Máscara nutriu todo o percurso da dramaturgia, ao relacionar temas como morte, sacrifício, transmutação e renascimento.

Embora se possa considerar já um renascimento a transmutação do couro em objeto-máscara, é importante ressaltar que a presente investigação se situa no campo das Artes Cênicas, mais especificamente, na linha de processos de encenação, portanto, a ressurreição mítica-simbólica que me interessa é aquela que ocorre no momento em que o objeto máscara é vestido, quando ele é habitado, animado. Considerando as noções nativas emprestadas da brincadeira do Cavalo Marinho: a *mascára* só cria vida no momento em que o figureiro *bota a figura*.

A partir da criação desse primeiro texto-poema utilizado como dramaturgia, foi possível construir um exercício cênico de cerca de dez minutos. Um embrião do espetáculo, no e com o qual pude iniciar diálogos mais concretos com o público, uma primeira organização do material gestado no trabalho de sala<sup>83</sup>. Foi o texto-chave que possibilitou as primeiras tentativas práticas de alinhar os materiais corpóreo-vocais que eu já havia levantado por meio de laboratórios. Nessa cena, concentrei algumas das noções e dos temas considerados fundamentais ao processo criativo, tanto da tese como do espetáculo. Noções e temas ligados entre si e em constante movimento de retroalimentação criativa.

---

<sup>82</sup> O tema do couro e da construção da máscara tem relação direta com uma de minhas experiências vividas durante o período de doutorado sanduíche, quando fiz aulas com Mestre Mascheraio Renzo Sindoca, em Mira-Mirano, Veneza, Artesão que me ensinou novas formas de compreender a máscara e seus processos criativos-ritualísticos em diálogo com o sagrado, ao atentar para o caráter vivo e singular da matéria-prima couro.

<sup>83</sup> Destaco aqui a apresentação realizada no Festival Chama Violeta, em novembro de 2019 no sertão do Pajeú, cidade de Ingazeira-PE, para um público bastante heterogêneo do ponto de vista da faixa etária.



Figura 41: “Cipoada”, cena embrionária do espetáculo - Festival Chama Violeta.  
Foto de Cláudia Dalla Nora, 02/11/2019, Ingazeira-PE

## 4.2 ASPECTOS VISUAIS DA CENA:

*Os traços mostram claramente as etapas de um processo e atraem outros traços. Eles registram um percurso artístico, destacando uma etapa da criação da obra (Féral, 2013, p. 570).*

Matéria, segundo Cecília Salles seria “tudo aquilo que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula, transforma. Matéria seria, portanto, tudo aquilo de que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra” (Salles, 2004, p. 66). No presente tópico, abordo os aspectos visuais da cena, sobretudo, aquilo que diz respeito à materialidade: objetos de cena, cenário, figurino e o modo como esses elementos, ao longo do processo criativo do espetáculo, compuseram a cena com o ator. Essas materialidades dos objetos dialogam diretamente com a experiência quando operam o jogo cênico, uma vez que mobilizam simultaneamente artista e público. São materialidades que movimentam imaginários, expressam significados, despertam memórias, disparam enunciados e (re)criam afetos.

Em *Vozes do Cruzêro*, todos os objetos que foram convocados a fazer parte da cena dialogaram diretamente com as gestualidades e ações cênicas desenvolvidas. Do mesmo modo o figurino foi concebido, não só a partir das necessidades de comunicação e movimentação das cenas, mas também a partir do intenso jogo que se dá entre ator e as materialidades. Vestimentas transformam-se em cenário, elementos de cena são vestidos, objetos surgem, outros são ocultados. Muitos objetos desdobram-se em outros, assumindo diferentes funções em diferentes cenas. Durante o desenvolvimento dos laboratórios práticos de criação, os objetos eram trabalhados/manipulados sempre em jogo com o corpo do ator, na busca de caminhos expressivos orgânicos. O peso, a dimensão, o formato de cada objeto passou por intensos e íntimos diálogos com as ações que estavam sendo experimentadas.

A principal referência para a criação dos objetos, cenário e figurinos do espetáculo foi o universo visual tanto do Cavalo Marinho como do Maracatu de Baque Solto. A concepção visual do espetáculo partiu do desejo de trabalhar com a transmutação<sup>84</sup> dos objetos utilizados nessas brincadeiras. Tanto o Maracatu como o

---

<sup>84</sup> A transmutação como princípio criativo será abordada na parte 5 da tese, dedicada aos princípios criativos.



Cavalo Marinho são extremamente visuais, o conceito de “boniteza”, como dizem os brincadores, é essencial. Ter um brinquedo vistoso denota cuidado e zelo por parte de todos aqueles que brincam. Ambas as brincadeiras são realizadas na rua, o que demanda um tipo específico de eficiência de sua visualidade, apontando para o oposto daquilo que me interessa levar para meus processos criativos autorais.

Sobre o cuidado e o zelo dentro do contexto da brincadeira do Cavalo Marinho, Maria Acselrad nos oferece uma interessante reflexão sobre a oposição entre as noções de *consonância* e de *desmantelo*:

A brincadeira é uma prática que implica cuidado. O cuidado é orientado por dois juízos de valor considerados referenciais nesta região: o desmantelo e a consonância. Qualidade negativa que expressa falta de cuidado, respeito e amor, o desmantelo é sinônimo de desafinação, degradação, descontrole. Pode abalar o desenvolvimento de uma brincadeira, assim como a própria vida. Crises de alcoolismo, brigas ou demonstrações de impaciência, agressividade e intolerância, assim como o pagamento desigual ou considerado injusto e o descuido com o material de cena numa brincadeira, são sintomas de uma relação desmantelada (Acselrad, 2013, p. 49).

Tendo por inspiração a excepcional dedicação dos brincadores na confecção das roupas, elementos e adereços, busquei adequar materiais e técnicas para os propósitos da encenação. Ao trazer estes elementos visuais para meu processo criativo, tive como guia dois critérios principais: 1) trabalhar a partir das estruturas dos objetos, revelando partes que normalmente ficam ocultas para o público – foi o que denominei *desnudamento dos objetos*; 2) transformar os elementos, advindos dessas brincadeiras de rua, em elementos eficazes dentro de um contexto mais intimista, reduzindo tamanhos, alterando cores e materiais. O *desnudamento* dos objetos pode ser notado de modo mais exemplar no chapéu de caboclo que utilizo em cena.

Um chapéu de caboclo tradicional feito para as apresentações de carnaval é confeccionado da seguinte maneira: em um chapéu de palha com a aba grande é costurada uma estrutura em forma de cúpula, feita de bambu, cipó e/ou arame (os materiais variam um pouco de artesão para artesão). Depois de costurada, essa estrutura é coberta utilizando cola e um papel resistente, normalmente são utilizados restos de sacos de cimento, que são feitos de papel de alta gramatura. Sobre essa estrutura coberta são aplicados, com cola de contato, os “chicotes”, tiras estreitas e compridas de papel laminado colorido. Alguns maracatuzeiros colam pedaços de espuma na parte interior da copa do chapéu para evitar (ou ao menos diminuir) os machucados no couro cabeludo, que são comuns, sobretudo, por conta do peso da

cabeleira. O chapéu é preso na cabeça por uma faixa amarrada abaixo do queixo, que também costuma causar ferimentos por conta da fricção. Durante as apresentações de carnaval, quando dançamos, fazemos movimentos intensos com a cabeça em todas as direções e em diferentes cadências, no intuito de dar movimento às fitas do chapéu.



Figura 42: Figurinista Luiz Buranga finalizando a cobertura do chapéu.  
Foto de Lineu Guaraldo, 13/11/2019, Salvador-BA

Para o espetáculo, o material da estrutura interna do chapéu foi substituída por alumínio, um resultado mais leve e mais resistente, adequado para facilitar a manipulação e o transporte. Comparada com a estrutura tradicional, o tamanho foi reduzido para o que seria um chapéu de criança da Zona da Mata Norte em seus primeiros carnavais como caboclo de lança. O topo dessa estrutura foi trançado com tecido para que servisse de banco. Sobre ela, foi construída uma cobertura removível, em arame e tecido. Em substituição aos chicotes de papel laminado, amarramos tiras de malha e fitas de tecido para garantir movimento, mas sem o brilho do chapéu tradicional. Essa cobertura removível, além de funcionar como cabeleira, foi utilizada

como adereço de cabeça nas cenas “*Encruzilhada Toré*” (figuras 21 e 22) e “*Fumaçada*” (figura 31), bem como cenário, compondo o *altar-congá*<sup>85</sup>.

[outra pausa reflexiva]

O processo de escrita sobre as materialidades despertou em mim a necessidade de revisitar os objetos e as roupas do espetáculo. Enquanto escrevia, percebi que já havia passado muito tempo sem apresentar o espetáculo, a estreia deu-se no final do ano de 2019, logo em seguida a minha concepção de mundo foi intensamente abalada pela pandemia de Covid-19, sendo que o espetáculo ficou guardado, adormecido. Quem possui trabalhos solo sabe bem os riscos envolvidos nos prolongamentos dessas pausas: muitas são as obras que acabam encontrando uma espécie de “aposentadoria precoce”.

Faço uma pausa na escrita e vou até onde os objetos repousam. Sinto a energia do espetáculo nos objetos. Em certo grau, eles exalam a mesma energia latente que habita os corpos envelhecidos daqueles que muito sambaram. Uma espécie de memória muscular contida nas fibras de tecido, nos veios da madeira, nas palhas e nos couros. Seguindo o devaneio, continuo a vasculhar os interiores de meu matulão e me deparo com o perfume azedo do cachimbo. Recordo que a última vez que o usei foi na sede do Leão de Ouro, lá em Condado-PE. Sento-me na base do chapéu, pego nas mãos as fitas da guiada. São as fitas que estavam em minha própria guiada de caboclo de lança. As mesmas que me acompanharam nos sete carnavais que brinquei com o Leão de Ouro, entre 2009 e 2020. O toque me traz a lembrança de quando comprei a minha *arrumação completa*<sup>86</sup> de um caboclo experiente. Pergunto em voz alta: “*por quantas praças devem ter passado essas fitas?*”

Sem grandes planejamentos, vou para a sala de trabalho e danço com os objetos pelo espaço, (re)vivencio no corpo de agora as memórias dos laboratórios práticos de anos atrás (parecem décadas). Com os objetos e corpo (re)oxigenados, volto a escrever sobre o espetáculo, agora com sua memória vibrando na

---

<sup>85</sup> Congá, na Umbanda, é o local onde ficam dispostas as imagens de santos católicos, pretos velhos e outros símbolos utilizados por essa religião. Trata-se de um ponto de energia e de comunicação com as entidades, mestres e guias.

<sup>86</sup> “*Arrumação*” ou “*arrumação completa*” é o termo utilizado entre os maracatuzeiros para falar do conjunto formado por surrão, gola, guiada e chapéu de caboclo. A palavra “*fantasia*” também é utilizada com o mesmo significado, porém com menos frequência.

musculatura. Olho para os quatro chocalhos de meu surrão e lembro quando, no final do ano de 2011, Aguinaldo me levou na casa de um artesão em Nazaré da Mata-PE para encomendá-los. Infelizmente, não recordo seu nome, mas era famoso por fazer os melhores chocalhos da região. Das mãos e ferramentas daquele senhor saíam chocalhos para dezenas, provavelmente, centenas de caboclos. Uma nova pergunta me atravessa: “*Quanta ciência é necessária para fazer a maquinada<sup>87</sup> cantar afinada?*”

Neste reencontro com os objetos, percebo também que boa parte dos materiais que compõem a materialidade do espetáculo já estavam comigo antes mesmo de iniciar o processo criativo em si. São materialidades que denunciam a amplitude desta minha trajetória poética acaboclada que risca chão, corpo e palavras.

[fim da pausa reflexiva]

Voltando para a descrição das materialidades e suas funções no espetáculo, trato agora de aspectos relativos ao objeto *guiada*. No contexto da brincadeira, a *guiada* é construída a partir de uma lança de “madeira de lei” (madeiras encontradas na região como o kiri<sup>88</sup> e o cocão<sup>89</sup> são muito utilizados), dotada de ponta cônica ou cônica-sextavada, coberta por fitas de tecido coloridas. Uma guiada comprida e pesada costuma ser símbolo de status dentre os brincadores (sobretudo, os mais jovens). As guiadas são utilizadas ao longo das manobras, sendo jogadas para cima e sacodidas no ar. Para o espetáculo foi criada uma cobertura de fitas removível, para que eu pudesse utilizar a madeira da guiada, que foi dividida em três partes, para compor a estrutura a qual sustenta o boneco Inocência; e também para que a cobertura da *guiada*, capa que veste a madeira e onde são fixadas as fitas, fosse *transmutada* em saia do Caboclo na cena “*Arreia*”.

---

<sup>87</sup> O Conjunto de chocalhos de um surrão é também chamado de maquinada. O termo “maquinada” também pode ser utilizado como sinônimo de surrão.

<sup>88</sup> Nome científico: *Paulownia tomentosa*.

<sup>89</sup> Nome científico: *Erythroxylum sp.*

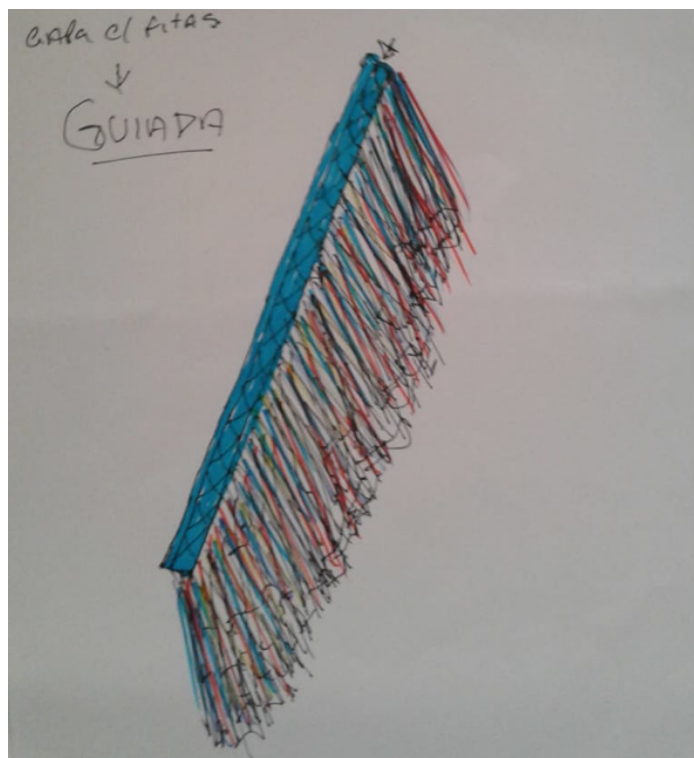


Figura 43: Croqui da cobertura da Guiada/Saia do caboclo. Desenho de Luiz Buranga

O objeto *saia do caboclo* é um bom exemplo para trazer à discussão os diálogos operados entre materialidade e imaterialidade. É exemplar, sobretudo, no que diz respeito aos trânsitos constantes entre causalidade e efeito, envolvendo os processos de concepção das materialidades do espetáculo e a própria dramaturgia. Momentos em que o trabalho com objetos desencadeou o desenvolvimento de novas cenas e vice-e-versa. A definição da visualidade da “minha versão” da Figura do *Caboclo d’Arubá* foi um ponto chave para chegar à identidade visual do próprio espetáculo.

Antes de o texto dramático criar corpo e ritmo eu já havia quase descartado a possibilidade de levar o *Caboclo d’Arubá* para o centro da cena, quando, num laboratório criativo, ficou nítida, para mim, a necessidade dessa centralidade na dramaturgia. Quanto mais avançava no desenvolvimento do esboço da cena que posteriormente foi denominada “*Arreia*”<sup>90</sup>, mais ela revelava seu potencial clímax, de ápice energético, dentro da estrutura dramática. O espetáculo tem suas próprias necessidades e esta constatação tão concreta me obrigou a transpor o dilema que há muito tempo me rondava: como levar para a cena uma referência tão direta à figura

<sup>90</sup> A gênese desta cena específica será abordada com mais detalhes na próxima subparte - 4.3 Aspectos sonoros e musicais da cena.

do *Caboclo d'Arubá* do Cavalo Marinho sem parecer caricatural? Como criar o meu caboclo dentro desta dramaturgia específica?

Até o processo desembocar nessa necessidade, eu havia evitado ao máximo trazer essa figura para o centro da cena, pois, mesmo no contexto do Cavalo Marinho, essa é uma figura botada por pouquíssimos figureiros<sup>91</sup>, além de traquejo, malícia, ela exige experiência e um certo grau de conhecimento dos ritos da Jurema. Assistir Mestre Biu Alexandre botando o *Caboclo d'Arubá* sempre me inspirou respeito, reverência, sobretudo, pelo modo como ele instaurava um tipo específico de densidade na cena, uma espécie de magnetismo que alterava toda a percepção de tempo-espço ao seu redor. De mesmo modo, ao longo de minha experiência como público de brincadeiras de Cavalo Marinho, também já presenciei situações desastrosas e até constrangedoras envolvendo figureiros que, na minha percepção, banalizaram o aspecto espiritual e ritualístico que rege a Figura.

Voltando à discussão que envolve os elementos de cena que foram transmutados do contexto do Maracatu de Baque Solto para a cena, temos também a gola do caboclo de lança. Tradicionalmente, ela possui dois formatos possíveis: *godê* e *rolo inteiro*. No tipo *godê* existe um corte nas costas, ela é aberta e menor. O tipo *rolo inteiro* é maior do que a *godê*, tendo apenas um furo para a cabeça, sendo a parte da frente maior do que a do fundo. Essas golas são feitas de um tecido de veludo escuro, normalmente preto, onde são bordados os mais variados desenhos com lantejoulas coloridas e miçangas, nas bordas são costuradas franjas de lã coloridas. São golas vistosas, coloridas e cheias de brilho, motivo de orgulho, tanto para aqueles que bordaram como para quem as veste. Para o espetáculo, optei por substituir a gola tradicional de caboclo de lança por dois pedaços inteiros de couro de boi com pelos, um na minha frente e outro atrás, cobrindo o surrão-matulão. Como utilizo um dos pedaços do couro na cena "*Inocência e teimosia*", optei por uma amarração simples entre eles, fácil de ser desfeita em cena.

---

<sup>91</sup> Na figura do *Caboclo d'Arubá*, além de Mestre Biu Alexandre, eu tive a oportunidade de assistir Mestre Inácio Lucindo, Totó, neto de Mestre Antônio Teles e Pedro Salustiano.



Figura 44: Golas de Lineu, Aguinaldo e Jamerson<sup>92</sup>.  
Foto de Joice Aglaé Brondani, 15/02/2015, Condado-PE

A sensação de dançar com “gola” de couro do espetáculo é muito diferente da experiência de sambar maracatu com a gola tradicional do caboclo de lança. O couro não tem movimento, é duro, com pouca flexibilidade, escondendo contornos. Optei por não aplicar na gola de couro as tradicionais franjas de lã que conferem sensação de leveza para o movimento. A ideia da gola de couro surgiu atrelada ao processo da construção da máscara (objeto) e revelou-se muito oportuna, sobretudo pelo lugar que ocupa, ligada à imagem dos viajantes das pequenas estradas dos interiores – dos comerciantes de couro tão comuns nas pequenas feiras da Mata Norte pernambucana.

---

<sup>92</sup> Jamerson Roberto da Silva é filho de Mestre Aguinaldo, atualmente, é puxador de cordão do Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro. As três golas da foto foram desenhadas e bordadas por Aguinaldo.

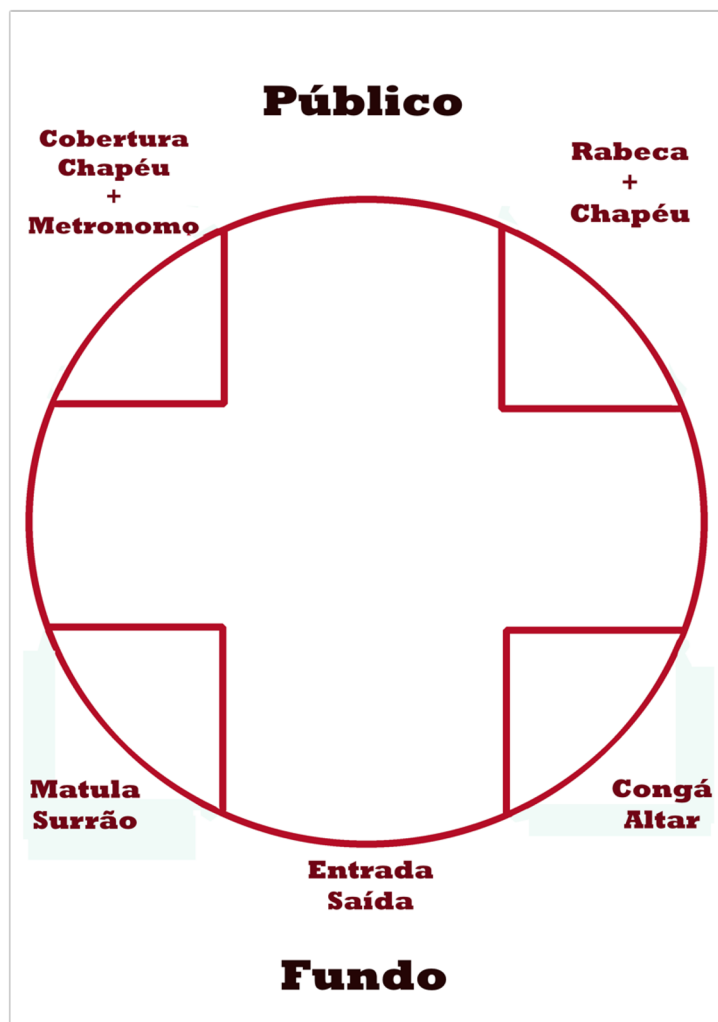


Figura 45: Planta baixa do cenário de *Vozes do Cruzêro*

No que diz respeito ao cenário, o espaço cênico é delimitado por um círculo formado por franjas de lã vermelhas amarradas em uma barra de crochê, estrutura idêntica a utilizada nas “franjas” das bordas das golas dos caboclos de lança. No interior do círculo são delimitados quatro cantos, também de franjas, formando uma cruz, um encontro entre dois caminhos. A imagem do caboclo que chega em uma encruzilhada vazia carregando toda sua bagagem e vai, ao longo do espetáculo, “povoando” os espaços com os objetos que trouxe consigo foi uma das ideias inaugurais do processo. Para materializar essa imagem do caboclo que anda pelo mundo carregando suas bagagens, foi construída uma grande mala<sup>93</sup>, apelidada de *surrão-matulão*. Internamente, ele é forrado de pelúcia e possui diversos compartimentos independentes, para poder carregar em segurança a rabeca e outros objetos delicados, por fora é revestido de couro. Na parte inferior, fixei quatro

<sup>93</sup> Construída por Fábio Soares da Silva, Fabinho, neto de Mestre Biu Alexandre.



chocalhos de maracatu, fabricados sob encomenda em Nazaré da Mata-PE, os mesmos que utilizo na brincadeira desde 2012.

Em uma concepção inicial, essa encruzilhada seria preenchida e depois esvaziada, de modo que todos os objetos seriam recolhidos antes do final do espetáculo para que o espaço se apresentasse visualmente semelhante, tanto no início quanto no fim, sem nenhum elemento, rastros ou sinais visíveis da passagem do Caboclo. Uma imagem ligada ao princípio criativo denominado *Transmutar*, que será abordado na parte 5 da tese, quando trabalho com as noções de repetição e de diferença.

Ao longo do processo, essa ideia se mostrou não apenas inviável do ponto de vista prático, dada a dificuldade técnica de retornar alguns dos objetos para o matulão, como a ideia de deixar os rastros da passagem do Caboclo pela cena se mostrou muito mais interessante. Remetendo, inclusive, ao que acontece quando o Maracatu se apresenta nas praças das cidades do interior, quando os diretores do folguedo recolhem os objetos que ficaram pelo caminho durante as manobras, por exemplo, os adereços das baianas menos experientes ou objetos que compõem as roupas dos caboclos mirins.

Uma vez que decidi por não retornar os objetos para o matulão, comecei a distribuí-los no espaço cênico conforme utilizava-os durante os laboratórios criativos. Essa manipulação me levou ao que denominei *altar-congá* do caboclo, que é montado gradualmente ao longo do espetáculo em um dos cantos da encruzilhada que compõe o espaço cênico. Na Umbanda, a palavra *congá* é utilizada para denominar o altar onde ficam as imagens de santos católicos, pretas e pretos velhos, caboclos, guias e outros objetos e elementos. Apesar de existir essa materialidade de signos na Umbanda, é importante ressaltar que o congá é, sobretudo, um ponto de energia poderoso, um ponto de comunicação com outros planos. Em *Vozes do Cruzêro*, os objetos que compõem este *altar-congá* são: um cachimbo de angico, uma caixa com fumo e ervas, um terço, um lenço, meu cravo branco de caboclo de lança, uma pomba e um oratório com a imagem de São Sebastião.

A pomba é utilizada para riscar um ponto no chão, elemento visual que representa um dos dois portais de passagem (ou canais de comunicação) entre visível e invisível, que são construídos durante a apresentação do espetáculo; sendo o outro, o cruzeiro erguido junto ao altar em um dos cantos da encruzilhada (quando retiro o paletó, o chapéu e a máscara do boneco Inocência, o que resta é a estrutura em

formato de cruz). No livro *Umbanda pé no chão: um guia de estudos da Umbanda*, encontramos a seguinte definição para pontos riscados: “campos de força magnéticos de atração, retenção e dispersão, usados junto com os pontos cantados” (Peixoto, 2008, p. 58). Cruzeiros, por sua vez, são para Umbanda pontos de passagem, de conexão, por meio dos quais é possível estabelecer comunicação com as entidades e espíritos desencarnados, além de ser um local de oferenda. A palavra Cruzeiro pode ainda ser utilizada como sinônimo de cemitério, também chamado de calunga pequena (sendo o mar a calunga grande). Existe ainda, na calunga pequena, o *Cruzeiro das Almas*, ponto de força energético que funciona como farol, encaminhando as almas necessitadas para serem cuidadas por espíritos de luz.

No âmbito do teatro, a relação entre o visível e o invisível é extremamente importante, tanto para a comunicação como para a ressignificação. Encontramos nas contribuições do diretor britânico Peter Brook, as seguintes palavras, ao articular as noções de teatro e de sagrado:

No tocante a um “teatro sagrado”, o essencial é admitir a existência de um mundo invisível que é preciso tornar visível. [...] O invisível pode aparecer nos objetos mais banais. A garrafa de plástico ou o pedaço de pano que mencionei antes, podem transformar-se e impregnar-se do invisível, desde que o ator esteja em estado de receptividade e seu talento seja igualmente apurado. Um grande dançarino pode tornar sagrado o mais profano dos objetos (Brook, 2018, pp. 49-50).

Essa transmutação da qualidade dos objetos, presente nas palavras de Brook, por meio da qual é possível “elevar” o status de uma materialidade a partir da relação que estabelecemos com isso frente ao público, dialoga profundamente com o modo como os objetos foram convidados a atuar junto em *Vozes do Cruzêro*. A visualidade presente na encenação também opera por meio deste diálogo entre visível e invisível, ultrapassando limites talvez mais “frios” da manipulação técnica, sobretudo, porque vários dos objetos utilizados me acompanham há muito tempo, visto que, estabeleci com eles relações de intimidade atravessadas por lembranças e afetos – efeitos da intimidade da matéria ligado ao ato de habitar o espaço, do qual trata Gaston Bachelard em sua *Poética do espaço* (1989). Entre os objetos que me habitam e me acompanham em meu trajeto poético caboclo, destaco o cravo branco que utilizei em todos os sete anos nos quais brinquei como caboclo de lança do Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro de Condado-PE; as fitas da guiada do espetáculo, que foram retiradas da minha própria guiada; os já mencionados chocalhos de meu surrão; a

pemba utilizada nas primeiras apresentações do espetáculo, que pertenceu ao meu avô; e o oratório de São Sebastião, que me acompanha desde 2010, quando abri as portas do Casarão Peleja<sup>94</sup> em Olinda-PE.



Figura 46: Feitura da máscara – preparação da estrutura interna.  
Foto de Lineu Guaraldo, 17/10/2019, Salvador-BA<sup>95</sup>

A máscara utilizada no espetáculo foi construída por Joice Aglaé Brondani, mesclando a técnica de construção das máscaras de couro da *Commedia dell'Arte* com elementos e técnicas das máscaras do Cavalo Marinho. A máscara foi construída a partir de um pedaço de couro com pelos retirado da mesma peça que utilizo sobre o corpo na cena “*Inocência e teimosia*”. As expressões da máscara foram obtidas a partir do molde do meu rosto em gesso, desse modo, o couro foi trabalhado para que

<sup>94</sup> O Casarão Peleja foi a sede das atividades do grupo em Olinda entre os anos de 2010 e 2012. Nesse período, recebemos atividades de artistas como Yael Karavan (Inglaterra), Adelvane Néia (Humatriz Teatro) e Carlos Simioni (Lume). Além de abrigar as atividades de pesquisa e criação do grupo; no Casarão, foram realizados também intercâmbios e oficinas envolvendo grupos como Matula Teatro (SP), A outra Cia de Teatro (BA), Coletivo Motim (RJ).

<sup>95</sup> Em outubro de 2019, Mestre Aguinaldo veio para Salvador para colaborar com o processo criativo de *Vozes do Cruzêro*. Na ocasião, teve a oportunidade de acompanhar a feitura da máscara e aprender novas técnicas.

internamente a máscara vestisse perfeitamente. Os traços expressivos da máscara são, portanto, resultado externo da utilização de couro de boi com pelos sobre o formato do meu próprio rosto. A máscara conta com tratamento interno e borda de arame para que o formato seja mantido ao longo dos anos. A concepção da máscara surgiu em diálogo com o poema “Inocência de Teimosia”, pois a intenção foi trabalhar a ideia de uma forma híbrida entre homem e bicho, humano e anímico. Um resultado estético que contemplasse a narrativa do bicho que é transformado em máscara e do homem que é transformado em figura-bicho.



Figura 47: Feitura da máscara – corte. Foto de Lineu Guaraldo, 19/10/2019, Salvador-BA

A noções mestras que orientaram a concepção do figurino foram a elegância, a simplicidade e a eficiência. Como inspiração, trouxe duas principais fontes, de um lado, a elegância no vestir, que observo em mestres e alguns sambadores de

Maracatu de Baque Solto; do outro, a memória de meu avô quando saía para trabalhar no centro espírita – a roupa branca, apesar de simples, muito bem lavada e passada. Todas as peças eram brancas, inclusive os sapatos e o cinto. O figurino confeccionado para o espetáculo é composto de três peças: uma calça de linho cru, uma camisa branca com detalhes bordados na gola e um paletó marrom claro com costuras em linha vermelha. A partir dessas três peças são compostas diferentes possibilidades, tanto por meio de acessórios como chapéu e lenço, como ao tirar as peças. A escolha por tons mais neutros e sóbrios foi pensada a partir do contraste em relação às estampas coloridas utilizadas por brincadores de Cavalo Marinho e Maracatu. O branco também foi pensado a partir de sua utilização no contexto da Umbanda.

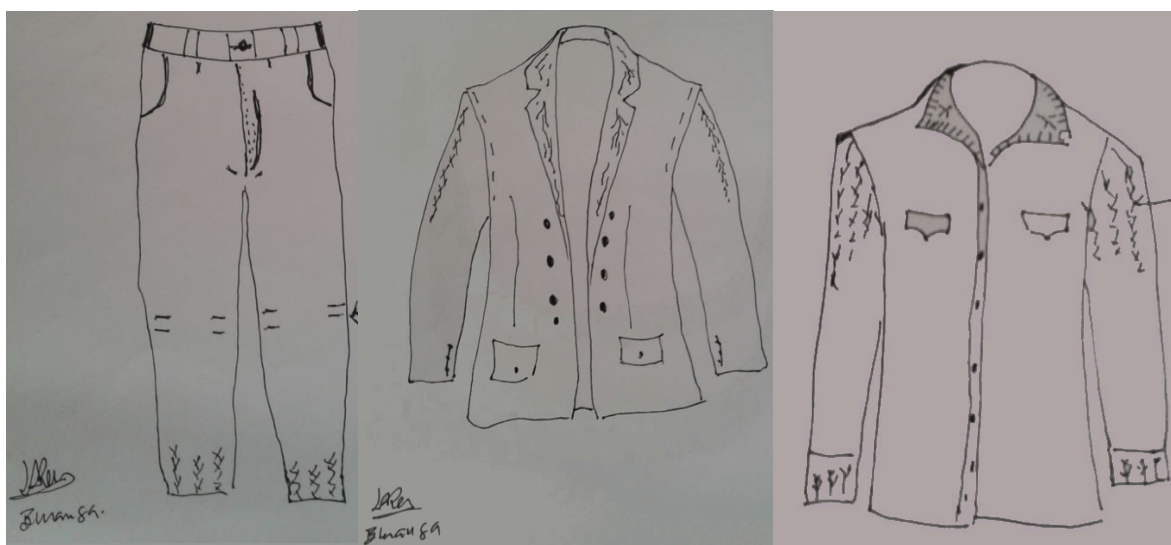


Figura 48: Croquis de figurino, calça, paletó e camisa. Desenhos de Luiz Buranga

O modo como a composição visual do figurino altera-se ao longo do espetáculo foi pensado também sob o viés da transformação e do desnudamento, em consonância ao princípio criativo da *Transmutação*. No início, na cena “*Chegança*”, o ator-caboclo aparece com sua *arrumação completa*, com surrão, guiada e chapéu de caboclo. Logo depois, na cena “*Sonho Caboclo*”, o figurino é composto apenas de calça, camisa e paletó, sendo este último desvestido em “*Tempo Guarda-Roupas*”. Ao final da cena “*Fumaçada*”, retira-se a camisa, para logo em seguida vestir a saia de fitas do caboclo para a cena “*Arreia*”. Em “*Devaneios da Figura*,” veste-se o segundo paletó, que estava no boneco-figura Inocência, montado anteriormente. O ato de trocas rápidas de elementos de cena e de figurinos, sem a preocupação de fazê-lo de modo oculto ao público, é comum ao universo do Cavalo Marinho. Os brincadores,

quando vão *botar figuras*, costumam utilizar, além das máscaras, paletós, vestidos, chapéus e outros acessórios sobrepostos a própria roupa da sambada.

Vale lembrar que toda a concepção do espetáculo, incluindo, portanto, a visualidade, foi orientada pelos três princípios criativos identificados ao longo do processo, que serão tema da parte 5 desta tese: 1) *Encruzilhada*; 2) *Botar Figura*; 3) *Transmutar*.

### 4.3 ASPECTOS SONOROS E MUSICAIS DA CENA

Uma das imagens da infância que mais me recordo é a de meu avô, sentado na cadeira de balanço, escutando música com grandes fones de ouvido. Era parte de seu ritual particular, depois de buscar os netos na escola com sua Brasília branca, fazia uma pausa nas tarefas da casa e escutava música, enquanto nós preparávamos a mesa do almoço. A ação era esta e somente esta: escutar música, imóvel, como quem lê atentamente um livro, só que de olhos fechados. Sentava-se, fechava os olhos e degustava cada nota. Momentos antes de nos sentarmos à mesa para almoçar, ele retirava o plugue do fone de ouvido do aparelho e a música soava pelos autofalantes. Lembro até hoje da sensação da expectativa pelo que viria. Havia basicamente duas possibilidades de estilo, música clássica ou jazz (sobretudo, *Glenn Miller Orchestra*). Essa memória, em partes imaginada, me acompanha até hoje e teve uma influência determinante no modo como me relaciono com a música. Foi assim que aprendi a escutar música, a separar cada instrumento, cada frequência, cada timbre, a acompanhar apenas um instrumento separando melodia e harmonia.

Outra memória ligada à formação de minha escuta musical está relacionada aos episódios de interrupção do fornecimento de luz em nosso bairro. Como eles eram frequentes, tínhamos à mão um grande lampião e algumas velas. A falta de energia elétrica era um convite para minha mãe se sentar ao piano e tocar seu repertório de pianista diletante. Sem dúvida, a *Valse de l'Adieu*, de Frédéric Chopin, era a minha preferida, ganhando por pouco de *Tico-tico no fubá*, de Zequinha de Abreu. Essa minha memória é extremamente forte e viva, pois mescla o som do piano (com os barulhos de suas teclas), luz de velas, cheiro de querosene do lampião, chuva, relâmpagos, trovões e raios (a principal causa das quedas de energia).

Compartilhar essas memórias é importante para que eu possa trazer nuances de como construí minha relação com a música e o modo como ela integra meus processos criativos. Minha trajetória como artista das Artes Cênicas sempre esteve atrelada à música. Os primeiros convites que recebi para participar como ator em espetáculos estavam diretamente ligados à minha habilidade de tocar algum instrumento musical ou cantar. O primeiro espetáculo do Grupo Peleja, *Gaiola de Moscas*, contava com trilha sonora executada totalmente ao vivo. Os músicos fizeram parte, inclusive do processo criativo, participando de ensaios e da criação de cenas.

Nesse espetáculo específico, cena e música eram construídos simultaneamente. Hoje, dou-me conta do quão luxuosa foi essa parceria<sup>96</sup>.

O espetáculo *Gaiola de Moscas* pode ser compreendido como resultado poético da investigação coletiva do Grupo Peleja; dentro do qual, deu-se relevante parte de minha formação artística. As investigações do grupo já foram relatadas em detalhes em trabalhos acadêmicos escritos, tanto por mim como pelos demais integrantes<sup>97</sup>. Ressalto o fato de que uma das principais bases de nosso trabalho investigativo foi uma adaptação do *treinamento energético* desenvolvido pelo grupo Lume Teatro (Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp) associado às danças, aos padrões de movimentos e às gestualidades do Cavalo Marinho. O trabalho com o *treinamento energético* (na verdade, com o que desenvolvemos a partir da proposta do Lume), foi fundamental para apontar caminhos para a construção de minha própria poética. Nos treinamentos do grupo, a música sempre foi um recurso importante. A relação entre trabalho corporal e ritmo era uma das nossas linhas-mestras de investigação. A busca de precisão e objetividade na relação entre o ritmo dos movimentos corporais e a música foi trabalhada desde pequenos impulsos, quase imperceptíveis, até deslocamentos pelo espaço. Assim como acontece com os sambadores do Cavalo Marinho, buscávamos uma conexão precisa entre os impulsos corporais e o ritmo.

No processo criativo do espetáculo *Tu Sois de onde?*, tive como importante colaborador o músico, ator e dançarino Helder Vasconcelos. Helder desenvolveu uma metodologia de trabalho que denominou *Pulso-Presença*, em que toda a investigação expressivo-corporal é pautada na relação entre o corpo, a pulsação e derivações rítmicas dessa pulsação. Helder e eu compartilhamos de bases semelhantes na nossa formação. Eu, ainda em Campinas-SP, dediquei-me intensivamente a trabalhar a partir do treinamento energético do Lume, o que me levou a um tipo de interesse e um modo específico de perceber o Cavalo Marinho e o Maracatu de Baque Solto. Já Helder fez uma espécie de caminho contrário: sua trajetória artística partiu da intensa

---

<sup>96</sup> *Gaiola de Moscas*, espetáculo do Grupo Peleja, dirigido por Ana Cristina Colla (Lume Teatro), inspirado no texto homônimo de Mia Couto. A trilha sonora foi concebida em parceria com o violeiro João Arruda e o percussionista Alexandre Lemos.

<sup>97</sup> Dissertação de Mestrado Corpo, *Cavalo Marinho e Dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja*, de Carolina Laranjeira (2008); *Ausências: criação de dança a partir de um olhar para as mulheres em dois grupos de cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco*, de Tainá Barreto (2014); *O Ator Brincante; no Contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*, de Ana Caldas Lewinsohn (2009); *Na Mata tem esperança: encontros com o corpo sambador no cavalo marinho*, dissertação de Lineu Guaraldo (2010).



vivência com as expressões artísticas da Mata Norte, tendo posteriormente encontrado amparo nas metodologias de trabalho cênico do Lume. O trabalho junto a Helder nos laboratórios criativos de *Tu Sois de Onde?* me possibilitou novas ferramentas para aprofundar ainda mais a minha conexão com essa pulsação interna, utilizando-a como matriz para a expressividade cênica. Do ponto de vista racional-teórico, o trabalho é extremamente simples, os desafios dão-se na prática, na execução. O exercício fundamenta-se na manutenção, por longos períodos, de uma relação constante e precisa com uma determinada pulsação, utilizando todas as articulações do corpo, explorando diferentes dinâmicas de velocidade, tamanho e tónus, buscando utilizar o corpo em toda sua tridimensionalidade. Sem perder o “trilho” da pulsação, busca-se utilizar o corpo de maneiras não cotidianas, apoios não usuais tocando o solo, torções, ativação consciente de musculaturas pouco exploradas nas tarefas corriqueiras.

Esses modos de relacionar pulso, ritmo e corpo serviram de base para os laboratórios criativos que desenvolvi para *Vozes do Cruzêro*. A partir de uma base musical gravada apenas com os instrumentos percussivos do Cavalo Marinho, eu passava longos períodos investigando a relação precisa entre partes do corpo e um determinado instrumento. Passava, por exemplo, longos períodos movendo meu quadril tendo por estímulo o som da *bage*; relacionava o som do *mineiro* com a articulação da coluna pelo espaço. Variava o foco entre deslocamentos por todo o espaço da sala e a exploração de pequenos impulsos em partes isoladas do corpo. Depois, sobrepunha dinâmicas: enquanto o tórax acompanhava o som do *mineiro*, o quadril seguia os impulsos do ritmo executado pelo pandeiro. A princípio, essas experimentações não tinham uma finalidade cênica específica, eram apenas formas de criar e catalogar material expressivo corpóreo-vocal. Posteriormente, quando já havia criado as primeiras propostas da estrutura dramática do espetáculo, comecei a conectar determinados materiais a cenas específicas, como é o caso de uma exploração que tinha como foco a utilização de quatro apoios, que acabou gerando material para o início da cena *“Inocência e Teimosia”*, quando mimetizo um bicho que se desloca em quatro patas.

A trilha sonora do espetáculo *Vozes do Cruzêro* foi criada pelo rabequeiro e compositor Cláudio Rabeca, amizade e parceria antiga. Cláudio é rabequeiro do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, desde o ano de 2004, quando o Mestre Antônio Teles, até então rabequeiro do grupo, saiu para fundar seu próprio grupo, o Cavalo

Marinho Estrela Brilhante, que depois de seu falecimento segue sob a responsabilidade de sua filha, Mestra Nice Teles. Claudio já trabalhou comigo anteriormente no já mencionado *Tu sois de onde?*, em parceria com outro amigo de longa data, o violeiro João Arruda. Em *Tu sois de onde?* a intenção era que a trilha expressasse um pouco desses dois universos musicais que, territorialmente, marcam a trajetória de minha formação artística: a música caipira do interior de São Paulo e a musicalidade da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

O profundo conhecimento que Cláudio construiu ao longo dos mais de vinte anos de trabalho junto ao universo musical da Mata Norte foi fundamental para que pudéssemos avançar na criação da trilha com eficiência e qualidade. A primeira demanda que solicitei para Cláudio foi que ele gravasse na rabeca as melodias que fazem parte da figura do *Caboclo d'Arubá*. No Cavalo Marinho Estrela de Ouro, quem botava a figura do Caboclo era Mestre Biu Alexandre, fato determinante para a melodia, pois Cláudio acompanhava Mestre Biu tocando em uníssono com ele, ou seja, tocando na rabeca exatamente o mesmo ritmo, dinâmica e notas que Mestre Biu Alexandre cantava.

A dramaturgia musical do *Caboclo d'Arubá* é extremamente rica, formada por melodias pré-determinadas que, apesar de possuírem estrutura fixa, permitem muita improvisação dos versos cantados. Para fins desta pesquisa, considereei quatro músicas e quatro transições que formam a parte do *Caboclo d'Arubá*. As transições são executadas apenas uma vez e marcam a passagem dos estágios do trabalho do Caboclo com os cacos de vidro: 1) dançar sobre os cacos de vidro; 2) Passar os cacos de vidro no rosto; 3) deitar-se sobre os cacos de vidro com o peito/barriga, depois com as costas; 4) após levantar-se, quando finaliza o trabalho com os cacos de vidro. A seguir, apresento trechos dessas músicas e transições para uma melhor compreensão da estrutura musical da figura. As partituras referentes às melodias das músicas e transições se encontram nos anexos da tese<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> As partituras foram escritas pelo contraabaixista e compositor Rodolfo Lima a partir de uma filmagem que realizei em 30 de julho de 2017 de Biu Alexandre botando o *Caboclo d'Arubá* em frente à sede do Cavalo Marinho Estrela de Ouro e de áudios gravados por Cláudio Rabeca no âmbito da criação da trilha sonora e da orientação em rabeca. Ressalto, entretanto, que as partituras não foram incorporadas ao trabalho na fase final da escrita da tese, tampouco foram utilizadas durante o processo. As partituras integram o trabalho no intuito de enriquecer as possibilidades de leitura da figura do *Caboclo d'Arubá*.

**Música 1:** Olê, olá<sup>99</sup> (Caboclo saúda o público / Mateus e Bastião quebram as garrafas de vidro)

*Vocês me chamam caboclo, eu não sou caboclo não  
Foi o sol que me queimou, quando eu vinha do sertão  
Olê, Olê, olê olê olá  
eu vi passar, caboclo d'Arubá,  
eu vi pular, Caboclo d'Arubá*

**Música 2:** Manjerona (depois de tirar os sapatos, antes de pisar nos vidros, demarca o início do estado alterado de consciência)

*Estrela Amazona, fulô manjerona  
Estrela Amazona, fulô manjerona  
Chuva chuvia, truvão truvejava  
No alto da serra a estrela encruzava  
No alto da serra a estrela encruzava*

*Nos ares formei meu balanço  
Nos ares eu me balançava  
Nos ares formei meu balanço  
Nos ares eu me balançava*

**1ª transição** (imediatamente antes de sambar sobre os cacos de vidro)

*Que cidade é aquela que estou avistando  
É a cidade da Jurema  
E os caboclinho se balançando*

**2ª transição** (antes de passar o rosto nos vidros)

*Primeira parte eu passei, a segunda vou mostrar  
Minha Jurema balancei, e os caboclo vem chegar*

**3ª transição** (antes de tirar a gola para deitar-se sobre os cacos de vidro)

*A segunda eu já mostrei, e a terceira eu vou mostrar  
Vou pedir licença a todos, pra minha gola eu tirar*

**4ª transição** (depois de levantar-se, sair pelo fundo da roda, retorna cantando)

---

<sup>99</sup> Alerto que os nomes das músicas aqui elencadas foram atribuídos com intuito unicamente didático. Apesar de dialogarem com a percepção dos brincadores, nenhuma dessas nomenclaturas e/ou divisões é reflexo do modo como eles compreendem a figura. As nomenclaturas apresentadas se limitam aos objetivos desta tese.

*Deus nos salve a casa santa onde Deus fez a morada  
onde mora o cálix bento e a hóstia consagrada  
Reiá, reiá, Reiá Caboclo, reiá*

### **Música 3: Despedida**

*Minha gente eu vou me embora, eu vou fazer a saída  
Deixo abraço no coração, adeus, até outro dia*

### **Música 4: Queimá carvão**

*Quero vê queimá carvão, pedra de carvão queimá  
Quero vê levantá pêra, quero vê pêra voá*

Compreender a estrutura musical da Figura do *Caboclo d'Arubá* impactou consideravelmente a concepção da própria estrutura do espetáculo *Vozes do Cruzêro*. Uma vez que ficaram claros todos os estágios percorridos pelo figureiro ao longo da apresentação da figura, pude elencar de modo mais objetivo quais seriam os elementos que poderiam ser transmutados para minha poética.

Em síntese, a dramaturgia da Figura do *Caboclo d'Arubá* é composta por três estágios principais: 1) a chegada, quando o figureiro se apresenta, cumprimenta o público e pede contribuições em dinheiro para realizar seu trabalho, enquanto anuncia que vai sambar sobre cacos de vidro – ao final desta parte, uma garrafa de vidro é quebrada por Mateus e Bastião e os cacos são posicionados sobre um saco no chão em frente ao banco; 2) a parte em que acontece o *trabalho* com os cacos de vidro, quando o figureiro, em estado alterado de consciência, primeiro samba descalço sobre os vidros, depois esfrega os cacos no rosto e, num terceiro momento, deita-se com a barriga e com as costas sobre os cacos de vidro sem se cortar; 3) A despedida, quando o figureiro retorna do estado alterado de consciência e se despede do público, dando vivas pelo trabalho bem realizado. São basicamente quatro músicas principais que, em linhas gerais, seguem a mesma lógica das giras de Umbanda: a primeira música é destinada à chegada da figura; a segunda música é tocada ao longo do desenvolvimento do trabalho; e a terceira (nesse caso, a quarta também) é destinada à despedida da figura, quando a entidade deixa o terreiro.

A cena “*Arreia*”, de *Vozes do Cruzêro*, quando a Figura do Caboclo é apresentada/reverenciada de modo mais contundente, surgiu de um dos laboratórios de criação que tinha como foco o trabalho com a rabeça. Embora, no meu

cronograma, o estudo da rabeca acontecesse em um momento diferente dos outros trabalhos de cena, ao final da sessão eu costumava experimentar, de modo mais livre, tocar a rabeca enquanto dançava e me deslocava pelo espaço. A sala de trabalho que dispunha era pequena, limitando o tamanho de meus deslocamentos. Em um determinado momento, com o auxílio de uma base percussiva de Cavalo Marinho gravada especialmente para o processo, comecei a sambar enquanto tocava na rabeca a melodia de *Manjerona*. Fixei por longo tempo um padrão de movimento específico, a *carreira*<sup>100</sup> que é executada pelos *galantes*<sup>101</sup>, continuando a tocar e a dançar, comecei a realizar giros em meu próprio eixo. Os giros foram ficando cada vez mais rápidos. O fato de estar focado na execução da melodia na rabeca me fez fixar o olhar para o braço do instrumento e descobri que desse modo poderia girar por muito tempo sem sentir sinais de vertigem. O giro, o toque, a música, a dança, me levaram a uma espécie de estado de consciência alterado. A consciência e o controle da cena eram mantidos, enquanto a percepção de espaço e de tempo adensavam-se. Por fim, a base percussiva que foi criada para os laboratórios de criação acabou sendo aproveitada para a cena “*Arreia*”. (ver figura 34)

Como preparação da cena “*Arreia*”, seguindo a mesma lógica da Figura do *Caboclo d’Arubá*, criei posteriormente uma cena de preparação, a “*Fumaçada*”, enquanto faço a defumação com o cachimbo em todo os objetos e no ambiente cênico, faço a troca de figurino, retirando a camisa e amarrando a saia de fitas sobre a calça e, ao final, risco com a *pemba* no chão um ponto em formato de estrela, no momento em que declamo de forma espaçada a letra da toada do *Caboclo d’Arubá*: “estrela amazona, fulô manjerona...”

A trilha da cena “*Fumaçada*” foi composta por Cláudio em parceria com Nilton Júnior<sup>102</sup>, compositor pernambucano que desenvolve importante trabalho com a tradição do *Coco de Toré*. Além de gravar flautas e maracas indígenas, Nilton gravou

---

<sup>100</sup> *Carreira* é o nome dado para um padrão de movimento/passo que pode ser definido como um caminhar cadenciado, cuja pisada segue o ritmo do pandeiro (e da bexiga) marcando o assento rítmico em apenas uma das pernas. Um movimento que trabalha muito com transferência de peso, em que cada passo é dado empurrando o chão com os pés (metatarsos).

<sup>101</sup> *Galantes* é o nome dado aos brincadores que formam a galantaria. A galantaria é composta por dois cordões (filas de brincadores) que seguem os comandos do mestre dos arcos. Ao contrário dos demais brincadores, os galantes vestem uma roupa específica, uma farda, formada por chapéu e peitoral. A roupa dos galantes é parte da identidade do grupo, sendo que cada grupo de Cavalo Marinho possui sua própria cor predominante, como elemento de diferenciação.

<sup>102</sup> Fundador do grupo de *Coco de Toré* denominado *Pandeiro do Mestre*. Músico com vasta experiência internacional, atuando como artista e professor na difusão do universo musical das tradições indígenas brasileiras.

diferentes frases melódicas vocais, inspiradas no Toré. Na edição, essas frases foram sobrepostas, criando a percepção de que são diversas vozes diferentes, diversas camadas, vários caboclos cantando e dançando Toré juntos. As músicas do grupo *Pandeiro do Mestre*, compostas por Nilton Júnior, foram fonte de inspiração para todo o processo criativo, acompanhando, sobretudo, as primeiras fases, quando ainda não havia nenhuma música original composta para *Vozes do Cruzêro*. São músicas que expressam em suas letras aspectos da cosmovisão da Jurema Sagrada. O convite para que Nilton Júnior participasse da concepção desta música deu-se em um momento próximo à gravação da versão final em estúdio, quando percebemos (eu e Cláudio) o quanto que seu conhecimento, sua maraca e sua voz contribuiriam para o espetáculo.

Para a criação da música *Cavalo Marinho – Rabecas*, Cláudio gravou na rabeca uma enorme quantidade de melodias de toadas e loas do cavalo marinho. As frases melódicas foram editadas para ficarem embaralhadas, muitas vezes sobrepostas. Essas frases atuam em mim como disparadores das memórias vivenciadas em noites de samba. No palco, elas me possibilitam acessar com muita intensidade as corporeidades das figuras, pois aludem não apenas às memórias corporais nas quais danço, mas também remetem a tantas e tantas vezes que vi apresentações de figureiros experientes como o *Valentão* de Mestre Biu Alexandre, o *Vaqueiro* de Mestre Antônio Teles, o *Seu Ambrósio* de Fabinho, o *Mestre dos Arcos* de Aguinaldo, o *Véio Frio* de Mestre Inácio Lucindo<sup>103</sup>. Essa música é utilizada no espetáculo quando faço uma variação de uma parte da figura *Seu Ambrósio*, que é responsável por vender ao *Capitão Marinho*, no início da festa, todas as figuras que serão apresentadas na noite. Ambrósio apresenta corporalmente ao capitão fragmentos de diversas figuras por meio da imitação-mimeses gestual dos traços que mais expressam a “identidade” de cada figura.

O espetáculo inicia com uma música criada a partir da gravação de caboclos com diferentes surrões deslocando-se pelo espaço. O som de caboclos caminhando com os seus surrões é algo presente nas noites das cidades da Mata Norte quando o carnaval se aproxima. Os caboclos costumam sair de noite para “bater surrão” como preparação para os três dias de carnaval, é um modo de acostumar-se com o peso,

---

<sup>103</sup> Para aqueles que intencionam conhecer mais sobre os detalhes de cada figura do Cavalo Marinho, recomendo o livro *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE)*, do pesquisador Érico Oliveira (2006).

experimentar o som da pancada dos chocalhos, rever algum ponto que esteja precisando de ajuste para evitar machucados. Muitos caboclos mais experientes costumam sair sozinhos, ou no máximo em duplas. O ato de bater surrão é realizado apenas com o surrão e com a guiada sem as fitas, apenas uma fita amarrada. A cabeça tem de estar coberta por um chapéu, lenço ou boné. Os pés sempre calçados com tênis fechado. Alguns caboclos vão para a mata para bater surrão e realizar seus rituais individuais de proteção que, na maioria das vezes, envolve oferendas de frutas, fumos, cachaça, entre outros.

Assim que o público se acomoda é feita a transição entre o som dos surrões e começa a tocar a primeira música propriamente dita, uma marcha de maracatu rural instrumental composta por Cláudio Rabeca para o espetáculo. Nessa música, os instrumentos entram de acordo com o roteiro narrado na cena “*Sonho Caboclo*” (ver página 64) criando um ambiente inspirado no que acontece quando um grupo entra em uma praça para se apresentar: 1) rojões anunciam a entrada do grupo; 2) sons dos surrões de caboclos de outros grupos que acabaram de se apresentar são escutados ao fundo, enquanto fazem o percurso até os caminhões e ônibus para guardar as arrumações e seguir para outras cidades.

A música *Inocência e teimosia*, composta para a cena homônima, foi criada tendo por base um andamento mais lento, mais cadenciado que as demais, possibilitando construir a imagem do boneco que, nascido, aos poucos ensaia seus primeiros movimentos. São frases melódicas tocadas na rabeca com efeitos, seguindo uma viola de caipira (10 cordas), instrumento que me acompanha em todas as minhas criações.

Para a música final do espetáculo, quando o caboclo samba maracatu sem o peso da *arrumação*, é utilizada a mesma base e melodia do maracatu inicial, porém agora executada com a voz, remetendo às brincadeiras as quais acontecem nos ônibus que carregam a caboclaria. Entre uma cidade e outra, muitos caboclos se juntam ao *terno* no fundo dos ônibus para fazer desafios despretensiosos em versos. Como as apresentações nas cidades são relativamente curtas, sobretudo em comparação ao tempo de deslocamento e espera (nas cidades é comum haver uma fila de espera com vários grupos de maracatu, cada um aguardando a sua entrada na praça de apresentação), a caboclaria costuma entrar no ônibus tomada de adrenalina da apresentação. Confinados no ônibus, cantando, tocando e brincando, o dia passa mais rápido e o trabalho fica mais leve.



Figura 49: Terno do Maracatu de Baque Solto Leão de Ouro.  
Foto de Joice Aglaé Brondani, 16/02/2015, Itaquitinga-PE

Como pôde ser observado nas descrições acima, toda a musicalidade e a sonoridade do espetáculo foram criadas seguindo os princípios identificados. O princípio da *Encruzilhada*, da intersecção de diferentes caminhos, o *Botar figura* como forma de concepção e organização da cena e o princípio da *Transmutação*, que envolve transformação, muitas vezes utilizando-se do recurso da “repetição”, como foi o caso da marcha de Maracatu de Baque Solto que se apresenta em duas versões no espetáculo, uma no início e outra no final, transformada. Estes três princípios criativos serão o objeto da próxima parte.



## 5. PRINCÍPIOS CRIATIVOS

*Princípios de criação se expressam por ou indicam estratégias de ação poética (Rangel, 2020, p. 44).*

Nesta parte, dedico-me a apresentar aspectos que compõem as particularidades de meu modo de operar processos criativos em Artes Cênicas. Os princípios compartilhados foram identificados *a posteriori* da criação do espetáculo. Só a partir da observação dos padrões que se revelaram recorrentes na obra “finalizada” é que se tornou possível identificar e elencar os princípios que operaram nos fluxos criativos. São princípios gestados no vivido, na experiência prática e só depois, em outro movimento criativo, trazidos para a escrita reflexiva. Elementos através dos quais o meu fazer-pensar artístico foi materializado. São *brinquedos* que não podem faltar em meu *matulão* de ator-encenador. O princípio opera necessariamente por meio da experiência, sendo diferente (e irrepetível) de um indivíduo para o outro. O artista, para entrar em contato com os princípios que operam em seu ato criador, precisa estar receptível, portanto, disponível e vulnerável – precisa assumir o risco de ocupar de modo efetivo o lugar de sujeito da experiência. Sendo que a experiência, por sua vez, para que possa ser integrada à subjetividade do sujeito, necessita de momentos de suspensão, de pausa, de reflexão.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Larrosa, 2014, p. 25).

A identificação dos princípios criativos acontece nesses momentos de suspensão da ação criativa. Embora a observação e a identificação deva ser realizada pelo próprio sujeito criador, é apenas nos momentos de interrupção do ato de criação que é possível identificar os modos que operam (n)o fazer-pensar. O termo *princípio* aqui utilizado advém da abordagem artístico-compreensiva de Sonia Rangel, cujo binômio fazer-pensar é inerente à prática criativa. Para a autora:

Princípios configuram ideias em processo, dão conta de reconhecer certas constantes, tanto formais quanto de outras ordens, valores, qualidades que se inscrevem no percurso de uma única obra ou num fluxo de várias obras, que se repetem como diferença última e única, portanto, específica e autoral (Rangel, 2020, p. 44).

É a partir do reconhecimento dessas constantes presentes em uma determinada obra, ou conjunto de obras, que é possível identificar as estratégias criativas de um artista. Constantes que detêm em seu bojo um certo nível de diferenciação. O termo *princípio* é adotado em contraponto ao termo “conceito” por oferecer uma abordagem dinâmica, por ser vivo e operar “por uma didática do pensamento poético, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção” (Rangel, 2019, p. 68).

O *princípio* opera no percurso criativo em diversas frentes simultâneas: impulsiona, nutre, articula e organiza. Identificar os *princípios* de um percurso criativo, não é tarefa fácil, não basta compreender os íntimos meandros por onde fluem as pulsões criadoras do sujeito-criador (o que já é, em si, um desafio considerável), mas, sobretudo, observar o que emerge no e do próprio ato criador, do fazer-pensar. O *princípio* alimenta a criação não só em sua gênese, mas nutre todo o percurso, considerando inclusive seus desvios e transformações. Os *princípios*, para o ato criador, vão além, ou estão aquém de técnica e de estética. *Princípios* são lugares vazios a intermediar a subjetividade-objetividade dominante, que é o que se faz simultaneamente a este fazer (Rangel, 2020, p. 44).

Na discussão que segue abaixo, apresento os três princípios identificados como operadores do processo criativo de *Vozes do Cruzêro*. São eles: a *Encruzilhada*, o *Botar Figura* e o *Transmutar*. São princípios que considerei dominantes e que embora distintos, trabalham de modo transversal. Ou seja, complementam-se em simultaneidade e alternância de protagonismo. Se, por um lado, essa diferenciação nos ajuda a compreender a natureza e a especificidade de cada princípio, por outro lado, ela não pode ser tomada de maneira rígida. Dois ou mais princípios sempre se encontram imbrincados em uma mesma ação criativa, embora, na prática, um princípio específico possa se revelar dominante em uma determinada etapa-momento da criação artística, eles jamais operam de maneira isolada.

## 5.1 ENCRUZILHADA

*Exu mantinha-se sempre a postos  
guardando a casa de Oxalá.  
Armado de um ogó, poderoso porrete,  
afastava os indesejáveis  
e punia quem tentasse burlar sua vigilância.  
Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa,  
ali na encruzilhada.  
Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa.  
Exu ficou rico e poderoso.  
Ninguém pode mais passar pela encruzilhada  
sem pagar alguma coisa a Exu.  
(Prandi, 2001, p. 41).*

Apresento o primeiro dos três princípios que orientam o percurso criativo deste trajeto doutoral. A imagem da *Encruzilhada* como princípio criativo atravessa e norteia, em maior ou menor grau, todos os processos que integram esta pesquisa. Ela manteve-se presente, movimentando e tencionando as práticas e reflexões dos caminhos investigativos percorridos ao longo de todo o período abrangido.

A encruzilhada, substantivo feminino, pode ser compreendida como encontro de caminhos, de rotas, de estradas, cruzamento, ponto crítico, dilema, lugar (físico ou psicológico) que cobra uma tomada de decisão, momento-situação em que se apresentam diversas possibilidades, porém é preciso escolher por apenas uma.

De um modo geral, as encruzilhadas (daí, do mundo) são *loci* da comunicação, das línguas, das feiras temporárias e permanentes, dos mercados, das cidades, dos teatros edificadas e das profissões das artes do espetáculo. [...] Encruzilhadas são a casa da angústia existencialista da escolha do caminho a tomar ou da imobilidade. Mover-se? Para onde? Para trás? Para a frente? Por qual dos caminhos? Aí a rotina ordinária convive com os acontecimentos extraordinários (Biao, 2009, 91).

Podemos enriquecer a imagem de encruzilhada complementando-a com a concepção de Luiz Rufino, a qual amplia nossa concepção ao reforçar positivamente aspectos como a contradição, a pluralidade, a não-linearidade e a possibilidade de coexistência de divergências:

A encruzilhada aponta para múltiplos caminhos, afinal, a noção de caminho assentada no signo Exu se compreende enquanto possibilidade, e não como certeza. Dessa forma, a encruza compreende a coexistência de diferentes rumos. [...] Em sua potência, diferentemente do que é praticado pela lógica ocidental, um caminho não se torna credível em detrimento de outros. A encruzilhada escolhamba a linearidade e a pureza dos cursos único, uma vez que suas esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas pluriversais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber (Rufino, 2018, p. 78).

O caráter polissêmico e a pluralidade de possibilidades dialogam diretamente com a convergência de saberes e a fertilidade da encruzilhada, aspectos que fizeram emergir a noção aqui defendida de *epistemologia cabocla*. Noção que compreende trânsitos entre diferentes sistemas simbólicos de comunicação e de produção de conhecimento.

Foi ainda durante meu percurso de bacharelado em Ciências Sociais – Antropologia, na Unicamp-SP, que pude constatar essa vocação pessoal de me colocar frequentemente em encruzilhadas. Talvez, um gosto em transitar por intersecções de caminhos que (aparentemente) não podem ser trilhados simultaneamente. Naquele momento, a busca por caminhos acadêmicos que me possibilitassem abordar procedimentos prático-criativos relacionados ao fazer artístico me afastou um pouco das Ciências Humanas, momento em que minhas inquietações encontraram acolhimento no campo das pesquisas em Artes Cênicas.

Nesta encruzilhada epistemológica desenhada pelo emaranhado de linhas de pensamento e instrumentais metodológicos das Artes Cênicas e das Ciências Sociais, optei por um percurso que, apesar de se mostrar pouco claro na época, possibilitou que eu me tornasse um ator-pesquisador com formação em Antropologia (e não o contrário). Informação importante para compreender meu local de interlocução, em que a criação artística é central, sendo a força movente a qual (re)organiza o percurso e gera conhecimento. Um local de constantes idas e vindas entre práticas e reflexões, uma vez que o trabalho prático de sala gera reflexões, impulsiona escritas, leituras, enquanto as reflexões operam o retorno à prática, agora ressignificada tanto pela interlocução com autores como pelo exercício da escrita reflexiva. Um constante ciclo que se retroalimenta através do protagonismo da prática artística criativa. Uma construção de conhecimento engendrada pelo pensamento sensível.

Em síntese, a *Encruzilhada* como princípio criativo tem por base o encontro de caminhos como fonte de conhecimento. Caminhos diversos que, ao se interseccionarem, geram um conhecimento único que não seria possível de ser concebido em nenhum outro ponto. Um “ponto” de aglutinação singular de diversos saberes, que terminam por criar novo conhecimento, antes inexistente.

Em determinado momento do percurso investigativo, esse princípio foi nomeado como “*Cruzêro*”. A intenção consciente era trabalhar de modo mais alinhado e harmônico com os próprios léxicos das práticas artísticas e religiosas envolvidas.

Porém, um estudo mais aprofundando sobre os termos utilizados no contexto da Umbanda (que, como já mencionado, tem grande relevância dentro da simbologia religiosa da região), revelou que a noção de encruzilhada é mais ampla do que a de *Cruzêro*, inclusive englobando-a. Em uma encruzilhada podem (co)existir vários *Cruzêros*, uma vez que *Cruzêros* são pontos de comunicação e de passagem entre o mundo físico e o mundo espiritual, normalmente representados por uma cruz. Objeto cruz que nos leva a outra acepção da palavra *Cruzêro*, agora como sinônimo de cemitério – também chamado de *Kalunga pequena* na Umbanda, em oposição à *Kalunga grande*, que é o mar. O famoso *Cruzeiro das Bringa*<sup>104</sup>, localizado na zona rural do município de Tracunhaém-PE, nas imediações do Engenho Bringa, é uma das localidades que integram o patrimônio imaterial do Maracatu de Baque Solto<sup>105</sup>. No local, existe uma encruzilhada, um cemitério e um cruzeiro, além de uma capela.

A palavra “encruzilhada”, portanto, demonstrou-se mais eficiente para definir o emaranhado de caminhos que atravessam a pesquisa. Dentre os fios que tecem esse entrelaçamento, encontram-se imagens que operam por meio de palavras: antropologia, artes, teorias, práticas, teatro, cavalo marinho, maracatu, Umbanda, Jurema, Toré, caboclinho, Candomblé, caboclo, cristianismo, máscara, Europa, África, Nordeste, Sudeste, palco, terreiro... inúmeras fontes e referenciais que atravessam minha trajetória e que movimentam meu pensamento criador. Um saber gestado no encontro do lido e do vivido, impulsionado pela prática artística criativa. Um trajeto que engloba também o caos, o inacabamento, a dúvida, o devaneio, a imprevisibilidade, a inventividade, gestando um saber que está sempre em processo, em movimento contínuo, constantemente em risco. Um saber que ginga, que alcança equilíbrio através do balanço, do ininterrupto desequilíbrio causado pela constante alternância entre bases e apoios.

A *Encruzilhada*, como principal princípio aglutinador e organizador, atravessa tanto o princípio do *Transmutar*, como o do *Botar Figura* (de mesmo modo que é atravessado por eles). Na prática, os três princípios se interconectam, dialogam operando por meio de colaboração (e não por competição). Após identificar e nomear

---

<sup>104</sup> Vale ressaltar que a grafia da palavra “Cruzeiro”, embora tenha sido eleita pela equipe que integrou o processo de Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Maracatu de Baque Solto, não representa foneticamente o modo como o local é conhecido pela maioria dos maracatuzeiros: “Cruzêro das Bringa”.

<sup>105</sup> Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu de Baque Solto. Recife. IPHAN/FUNDARPE, 2013.

esses princípios, foi possível compreender as operações criativas que foram protagonizadas por um ou por outro princípio determinado. A *Encruzilhada*, como princípio organizador do percurso criativo, trouxe para o cerne da pesquisa a figura do *Caboclo*, imagem-palavra fruto do cruzamento, do embate, da peleja entre diferentes. *Caboclo* que, por sua vez, também é a expressão maior do princípio de *Botar figura*, pois é compreendido como figura dominante da narrativa.

O princípio da *Encruzilhada* está presente como princípio organizador da trilha sonora, quando, por exemplo, a melodia de diferentes toadas de Cavalinho executadas na rabeça se atravessam e se sobrepõem inaugurando uma nova musicalidade que não existe na brincadeira. Também opera criativamente na ambiência sonora que acolhe o público no início do espetáculo, ao encruzar espacialmente caboclos e seus surrões. Ou ainda na polifonia vocal construída a partir da sobreposição de diversas frases melódicas (todas criadas e executadas por Nilton Júnior) no “*Toré*” composto para a cena “*Fumaçada*”.

Também há *Encruzilhada* na concepção dos objetos que compõem a visualidade de *Vozes do Cruzêro*, como é o caso do *matulão-surrão* que é, ao mesmo tempo, figurino, case de rabeça, cenário, mala, armário, cabide, biombo... É evidente também o ordenamento do princípio da *Encruzilhada* quando, na cena “*Inocência e Teimosia*”, temos materialidade e imaterialidade junto ao grande tema *Vida e Morte* e entrecruzamos elementos como máscara, homem, couro, bicho, paletó, dança, boneco. É sob o princípio da *Encruzilhada* que elementos de cenário são vestidos, figurinos são transmutados em objeto de cena que se desdobram em novos objetos, que, por sua vez, transitam e alternam em funções e significados. Como é o caso exemplar das fitas da *guiada*, que além de compor a arrumação do Caboclo de lança ao adentrar o espaço cênico no início do espetáculo, transmutam-se na saia do Caboclo para, posteriormente, compor o *altar-congá*.

As franjas de lã dispostas no chão que delimitam o espaço cênico ilustram visualmente a *encruzilhada*, definindo o espaço-tempo da encenação ao desenhar o cruzamento de dois caminhos. Trazem a imagem-síntese do encruzar, da cruz, do *Cruzêro*. Também são uma espécie de *gola* de Caboclo de lança “expandida”, um manto estendido no chão, cujo brilho das miçangas e das lantejoulas dá lugar às ações corpóreo-vocais, desenhos dinâmicos sambados dentro dos limites das franjas.

A partir do momento em que foi possível compreender melhor o comportamento do trajeto criador, as funções e estratégias dos elementos que o constituem

assumiram contornos mais nítidos. Assim, pude perceber que, para melhor assimilar o princípio da Encruzilhada, foi necessário compreendê-lo não apenas por meio de sua expressão singular (uma encruzilhada), mas também pela sua pluralidade (encruzilhadas). Ou seja, um emaranhado de intersecções que remetem à imagem de teia, de rede, de múltiplas conexões. O princípio da Encruzilhada pode somente ser compreendido por meio dessa concepção plural, onde uma encruzilhada leva a uma nova, e depois a mais uma e mais outra. A *Encruzilhada* abarcada pela noção de *Trajeto*: um fluxo fértil e ininterrupto de múltiplas possibilidades e escolhas que desembocam inevitavelmente em novas multiplicidades e que, por sua vez, demandam novas escolhas. Imagem de *Trajeto* como expressão das pelejas travadas entre potencialidades poéticas materiais e imateriais nas diversas encruzilhadas atravessadas por obra e sujeito. Um trajeto composto de encruzilhadas, onde se faz visível não apenas o curso trilhado, mas também os rastros das ausências, os traçados de caminhos não escolhidos, as marcas de tropeços nas tentativas de atalhos, assim como são visíveis as pegadas interrompidas das rotas abandonadas.

## 5.2 BOTAR FIGURA

*No campo da pesquisa em arte (diferente da pesquisa sobre arte) onde e quando é o artista quem atua e fala como o único sujeito que pode ocupar esse lugar no interior da urdidura de um processo, suas escolhas e seus procedimentos é que modelam seu “método”; as regras do meio, em maior ou menor grau de transgressão ou interpretação, dão o limite, não de comprovação, mas de visibilidade e comunicabilidade, competências sem as quais a existência do objeto artístico não se completará (Rangel, 2015, p. 50).*

A noção de *Figura* que integra minha pesquisa deriva diretamente da noção de *Figura* do Cavalo Marinho. No contexto formal das Artes Cênicas a aproximação mais recorrente é a tradução da noção de *Figura* do Cavalo Marinho como sendo sinônimo de personagem. Porém, esse atalho didático oferece apenas uma imagem borrada, turvando a percepção e impossibilitando a observação de particularidades, complexidades e especificidades significativas. Sobre a definição de *Figura* no Cavalo Marinho, a pesquisadora Carolina Laranjeira traz a seguinte contribuição:

As figuras do Cavalo Marinho foram classificadas por Hermilo Borba Filho (2007) em três categorias: humanas, seres fantásticos e animais, com a ressalva de que cada dono do brinquedo poderia agregar novas figuras de acordo com a sua imaginação. Embora o termo figura corresponda a uma categoria nativa – a ser explicada – que encerra significado próprio e singular no contexto da brincadeira, seu sentido, por vezes, se aproxima do conceito de tipo, encontrado no teatro ocidental. Tipo se refere aos papéis cujas características são gerais e amplas, como aqueles encontrados na *Commedia dell'arte*. Diferenciam-se dos papéis individualizados, podendo ressaltar um traço psicológico, meio social ou atividade (Pavis, 2001) por meio de trejeitos, que lhe dão características físicas próprias repetidas e perpetuadas por certa tradição (Laranjeira, 2013, p. 25).

A sabedoria gerada e contida na brincadeira do Cavalo Marinho, assim como acontece em outras expressões artísticas que não possuem em seus mecanismos internos uma relação de intimidade com a palavra escrita, são transmitidas sobretudo por meio da observação, da repetição e do fazer: “A brincadeira esta sim é a própria preparação para a brincadeira” (Achselrad, 2013, p. 152). Ao mesmo tempo, ressalto que uma das características da brincadeira é o fato de possuir uma fronteira borrada em relação à vida cotidiana. Trata-se de um limite extremamente permeável, por meio do qual os brincadores jogam constantemente em suas interações sociais cotidianas. Renato Ferracini, ao escrever sobre a necessidade de ampliação do conceito de treinamento no contexto dos Artes Cênicas, traz a seguinte reflexão:



(...) se ampliamos o treinamento para fora do tempo/espaço da sala de trabalho, e se tentamos considerar como parte dele os diversos aspectos que compõem a nossa existência, como definir em que momento estamos, de fato, treinando? Onde começa e onde termina o treinamento do ator? Em última instância, o que diferencia o corpo cotidiano de um corpo cênico, considerando este último como horizonte de desejo de grande parte dos atores que se propõem a treinar? (Ferracini, 2020, p. 50).

Nesse sentido de fluxos orgânicos entre o cotidiano e a brincadeira, os saberes ligados ao *Botar Figura* dialogam com os saberes da *oralitura*, noção elaborada por Leda Martins (2007):

Dentre essas zonas e forças limiares, uma das mais férteis remete-nos ao âmbito da textualidade oral e das performances rituais, no seio das quais muitas formas poéticas e ficcionais se dispõem. Ali, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem performática do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada, numinosa e aurática, grafa-se na performance do corpo, portal e índice da sabedoria. Como agente de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, *kinesis*, movimento dinâmico (Martins, 2007, p. 80).

Apenas recentemente, como consequência dos avanços tecnológicos e da ampliação desse acesso, é que vídeos e áudios começaram a fazer parte dos processos de transmissão de conhecimento dentro da brincadeira. Nos últimos anos, pude observar também o aumento expressivo de fluxos de trocas entre brincadores de Cavalinho Marinho e artistas advindos de outras formações artísticas, assim, é bastante comum que brincadores ministrem cursos, oficinas e *workshops*, participem de processos criativos, tendo como consequência uma nova organização e consciência do próprio repertório expressivo. Essa reorganização, cada vez mais intensiva, dos conteúdos da brincadeira para fins didáticos, tem impactado não só a expressividade dos brincadores envolvidos, mas também a expressividade e o modo de organização da brincadeira como um todo.

Em uma entrevista realizada com Mestre Martelo<sup>106</sup>, no ano de 2007, ele relatou o modo como fazia, ainda criança, para memorizar as falas e loas do *Mateu*, figura que ele *bota a décadas*<sup>107</sup>: depois do fim da brincadeira, ele voltava para casa e

<sup>106</sup> Sebastião Pereira de Lima, conhecido como Mestre Martelo, famoso por ser o Mateu mais antigo de Pernambuco em atividade. Entrevista realizada no ano de 2007, no âmbito de minha pesquisa de mestrado.

<sup>107</sup> Nego Mateu, Mateu ou Mateus é uma das figuras mais icônicas da brincadeira. Diferente de outras figuras, o Mateus permanece na roda de brincadeira durante toda a noite de festa. É um ofício que exige muito conhecimento do enredo, das figuras e das loas. O Mateu interage com muitas figuras em repertórios fixos de falas e ações. É tido como uma espécie de palhaço que, ao mesmo tempo, faz o

passava horas deitado repetindo as frases em seu pensamento. Na próxima apresentação, ouvia novamente e assim corrigia o que sabia e incorporava novas frases em seu repertório. Esse modo de aprendizado relatado, que, em certo grau, relaciona-se com o escasso acesso ao letramento e conseqüente analfabetismo que marca a história social da região, exigia um empenho e dedicação muito maior do brincador, se comparado aos modos como a transmissão de saberes acontece atualmente, com intensivo suporte da tecnologia.

Independente do uso ou não de tecnologias no processo didático, “disponibilidade e perseverança individual fazem com que o aprendizado no Cavalo Marinho aconteça de forma bastante autônoma” (Laranjeira, 2013, p. 128). O aprendizado dito tradicional dentro do Cavalo Marinho, além de exigir muita dedicação, possui em seu bojo algumas estratégias incomuns: o “não ensinar” faz parte do modo tradicional de transmissão de conhecimento<sup>108</sup>, como enfatizou Mestre Biu Alexandre em entrevista concedida à Carolina Laranjeira em 2006<sup>109</sup>:

A gente dá a dica, dá aquela explicação, a gente dança, que é pra pessoa ver, mas ensinar ninguém ensina a ninguém. [...] Porque eu quero que ele aprenda como eu aprendi, porque o que eu tenho de Cavalo Marinho na cabeça, aprendi foi eu vendo, foi eu cantando... eu sou um bicho velho desses, quase 60 anos de Cavalo Marinho, e eu num parei de cantar não (Mestre Biu Alexandre in Laranjeira, 2013, p. 128).

O ato de *Botar Figura* pode ser compreendido como ação de *jogar* com outros brincadores e com o público, a partir do conjunto de elementos que fazem parte de uma determinada figura. Dentre esses elementos temos: repertório gestual, tipo de máscara, figurino, danças específicas, diálogos, musicalidade, loas, “roteiro”, tónus muscular, ritmo – o que faz com que o ato de botar figura seja uma das mais complexas funções dentro da brincadeira.

---

público rir, também auxilia no cuidado da manutenção da ordem e da segurança da roda em relação aos riscos da rua (brigas e pessoas embriagadas).

<sup>108</sup> Para uma melhor compreensão das especificidades observadas nos modos de transmissão de conhecimento que integram a brincadeira do Cavalo Marinho, recomendo a leitura do artigo “*Aprender o que não foi ensinado: processos educacionais no Cavalo Marinho pernambucano*” de Carolina Dias Laranjeira (LARANJEIRA, 2017).

<sup>109</sup> Entrevista concedida a Carolina Laranjeira em 12 de janeiro de 2006, em Condado-PE.

Por definição, o *figureiro*<sup>110</sup> é aquele que *bota* as figuras. O figureiro precisa dominar o *sambar*, a execução dos *trupés*<sup>111</sup>, o conteúdo e a melodia das *loas*, deve conhecer as diferentes *toadas*, além de cantar e tocar. Mesmo que não exista um padrão ou uma formalização em relação ao processo de aprendizagem no Cavalinho Marinho, o aprendizado das figuras costuma se iniciar em um momento mais avançado, quando o brincador já domina os *trupés* da brincadeira.

O figureiro quase nunca joga sozinho, ou ele joga com o público (embora grande parte de suas ações sejam realizadas “dando as costas” para esse público) ou interage com os tocadores do *banco*, ou com outros figureiros, ou com o *capitão marinho*<sup>112</sup>. É importante compreender que na maioria do tempo os brincadores jogam entre si diante de uma plateia “especializada”, buscando provocar o riso. Nas apresentações realizadas nas cidades da Zona da Mata Norte, não é exagero afirmar que a brincadeira dá-se diante de uma audiência especializada por pelo menos três motivos: 1) É comum que integrantes de um determinado grupo de Cavalinho participem ou simplesmente assistam as apresentações dos demais grupos; 2) Pessoas idosas que brincaram, ou apenas assistiram a brincadeira, ao longo de muitos anos costumam integrar o público das apresentações; 3) Mesmo aqueles que não brincam, porém assistem as brincadeiras há muitos anos, têm um certo conhecimento do enredo e do repertório das principais figuras. Aqui cabe uma analogia às competições de xadrez, onde aqueles que observam conhecem as regras do jogo e constantemente avaliam a performance daqueles que estão jogando.

As chamadas *púias* são peças fundamentais da ação dos figureiros. *Púias* são piadas, pegadinhas jocosas de duplo sentido, com conotação sexual, utilizadas a todo

---

<sup>110</sup> Embora o cavalinho seja uma brincadeira tradicionalmente realizada por homens, nas últimas três décadas, em especial nas últimas duas, a presença de mulheres têm ganhado cada vez mais relevância, como é o caso de Mestra Nice Teles, filha do falecido Mestre Antônio Teles. Nice é Mestra do Cavalinho Estrela Brilhante, do Cavalinho “mirim” Estrela do Amanhã, além de responsável pelo Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro. Em 2019, quatro filhas de Mestre Salustiano (Imaculada, Mariana, Betânia e Bia) criaram, em Olinda, região metropolitana de Recife, um grupo formado apenas por mulheres, o Flor de Manjerona.

<sup>111</sup> *Trupé* é o nome empregado por brincadores para alguns dos padrões de movimento da dança. Outros termos são *pisada*, *tombo*, *carreira* e *passo* (sendo este último, sem dúvida, o menos utilizado).

<sup>112</sup> A figura do *Capitão Marinho*, normalmente, é “*botada*” pelo Mestre do brinquedo ou por algum outro brincador experiente. Na prática, o que define quem é o *Capitão Marinho* na roda da brincadeira é o fato de portar o apito, que é utilizado para iniciar ou parar a execução da música por parte do banco. Especialmente, o *Capitão Marinho* posiciona-se de pé ao lado do rabequeiro, sendo que ele se posiciona em uma das extremidades do banco. Ao longo da noite de brincadeira, diversas pessoas acabam ocupando o lugar de *Capitão Marinho*, cuja principal função é *atender* (receber) as figuras que chegam na roda. Não existe um traje, acessório ou roupa associado à figura do *Capitão Marinho*. No contexto do enredo da brincadeira, ele representa o “dono” da festa, aquele que contrata (mas nunca paga) todas as demais figuras que compõem a noite de festa.

momento nos diálogos ao longo da brincadeira. As *púias* representam uma espécie de jogo verbal, em que um brincador testa constantemente o *juízo* (perspicácia) do outro. Sem *púia* não existe brincadeira de Cavalo Marinho. Muito é dito e escrito sobre a habilidade necessária para executar os *trupés* da brincadeira, famosos sobretudo pelo ritmo acelerado; porém, a vivacidade e a prontidão mental do brincador para responder rapidamente (imediatamente) a *púia* é uma habilidade ainda mais importante. No Cavalo Marinho, essa habilidade mental de reverter uma situação desfavorável é extremamente valorizada. Um bom figureiro precisa ser ágil em rebater as *púias*; na terminologia da brincadeira, o brincador deve se esforçar para evitar “cair na *púia*”, ou ainda: não deixar a “*púia* entrar”. Sobre a sagacidade necessária para o jogo com as *púias*, Laranjeira ressalta:

A safadeza, portanto, tem uma função no jogo, é uma armadilha, tem um caráter competitivo e ao mesmo tempo baseado no humor e na graça compartilhados. Não se trata, portanto de uma simples piada, exige destreza, ligeireza, sagacidade e sutileza do brincador, assim como para se sambar bem (Laranjeira, 2013, p. 175).

Para ilustrar melhor a noção de *púia*, segue abaixo um pequeno trecho do diálogo entre o Capitão Marinho e a figura Seu Ambrósio durante a *empeleitada*<sup>113</sup>, momento em que o Capitão pede a Ambrósio que verifique se ele tem figuras de Cavalo Marinho para vender:

**Capitão:** Ô, Seu Ambrósio, o senhor tem certeza que não tem pra Cavalo Marinho?

**M. Ambrósio:** Capitão, eu vou procurar de novo. Vou meter a mão dentro...

**Capitão:** ...do saco...

**M. Ambrósio:** ...do saco...

[...]

**M. Ambrósio:** Capitão, eu fui lá em cima, fui lá em baixo, meti a mão dentro...

**Capitão:** ...do saco...

**M. Ambrósio:** ...do saco...Encontrei umas aqui. Se eu botar serve?

**Capitão:** No samba, serve.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> *Empeleitada* é o termo utilizado para o momento da negociação do valor do pagamento que o Capitão Marinho deve pagar pelo serviço de cada figura. A *empeleitada* (variação do termo empreitada, derivado de empreita) integra quase que todas as figuras. Na brincadeira, o Capitão Marinho termina não pagando ninguém.

<sup>114</sup> Diálogo entre Ambrósio e Capitão Marinho, no Cavalo Marinho Estrela de Ouro, Condado PE, 2002, registrado por Érico Oliveira (Oliveira, 2006).

Ainda sobre a *púia*, Maria Acselrad (2013) constrói um belo raciocínio sobre a “beleza da safadeza”, em oposição ao “desmantelo”, quando a autora enaltece a habilidade que alguns brincadores mais experientes possuem ao fazer o uso da *púia* como um recurso poético de distencionamento, de relaxamento, provocando um tipo de riso que dialoga com aspectos da inocência, um uso da *púia* que não “descamba” para a ofensa ou vulgaridade. Esse limite pode parecer teoricamente muito tênue, porém, na brincadeira, as *púias* “bem colocadas” com determinados ritmos, em conjunto com determinadas ações físicas, são extremamente poéticas e conferem beleza à cena, causam riso, enquanto as *púias* “mal colocadas”, em contrapartida, causam apenas repulsa e tensão.

Para melhor compreendermos a noção de *Figura* é necessário apresentar, mesmo que sinteticamente, o “mote base” da brincadeira do Cavalo marinho<sup>115</sup>: uma festa que o Capitão Marinho realiza em homenagem aos “Divinos Santos Reis do Oriente”.

Suponho que o seguinte enredo, normalmente atribuído por seus agentes, pode ser considerado um dos elementos identificadores das brincadeiras de Cavalo Marinho nessa região: a história do Capitão que, ao dar uma festa com sua família ao Santos Reis do Oriente, chama Mateus e Bastião para tomar conta do “baile” – que é a roda do samba e ao mesmo tempo o sítio (propriedade do Capitão) –, fazendo com estes uma empeleitada. Os dois “contratados” acabam atrapalhando o andamento do baile e por isso o Capitão chama o Soldado da Gurita para prendê-los. Logo depois, o Capitão realiza uma viagem retornando com sua família, a galantaria. Com a chegada dos Galantes, canta-se em louvor aos Santos Reis do Oriente e a partir de então o Capitão, Mateus, Bastião, Catirina e os Galantes recebem diversas figuras que passam pela roda-festa, quase todas fazendo empeleitadas com o Capitão (Laranjeira, 2013, p. 30).

A existência desse mote principal não determina o que é a brincadeira, sendo que não existe uma narrativa linear, mas sim um encadeamento muito flexível entre partes independentes que são apresentadas dentro das circunstâncias delimitadas por cada apresentação, pois, como ressalta Maria Acselrad, uma das características próprias do cavalo marinho é a singularidade de cada apresentação:

Cada brincadeira é única. A ordem das figuras, as loas declamadas, as toadas que vão se sucedendo e anunciando a evolução das danças, a participação da audiência, o ambiente festivo são alguns dos fatores que determinam a dinâmica de uma sambada de Cavalo-Marinho que, mesmo respeitando regularidades, traz em si o encantamento do inesperado como

---

<sup>115</sup> Recomendo para aqueles que buscam uma descrição mais aprofundada do enredo base da brincadeira do Cavalo Marinho, a leitura das obras de Maria Acselrad (2013) e Beatriz de Miranda Brusantin (2011).

característica fundamental. O Cavalão-Marinho se estrutura a partir de uma constante troca de informações, afinidades e diferenças veiculadas, principalmente, pelo trânsito de rabequeiro, figureiros e Mateus. Mas também por aqueles que estão assistindo e interferem, incentivando, reclamando, e assim, alterando o próprio desenvolvimento da brincadeira (Acsehrad, 2013, p. 46).

Observado o caráter intrínseco de singularidade, é importante ressaltar ainda que um grupo sempre tem como limitação a quantidade, a experiência e a habilidade de seus figureiros. Se, por exemplo, um figureiro importante para o grupo é impossibilitado de participar de uma brincadeira, haverá um impacto significativo naquela apresentação, adaptando o conjunto de figuras a serem botadas de acordo com o repertório dos brincadores que ali estão. É comum que alguns figureiros se especializem em determinadas figuras, como é o caso da figura *Veia do bambu*, botada por Aguinaldo, o *Soldado da Gurita*, que era botado por Biu Alexandre, *Seu Ambrósio*, botado por Fabinho<sup>116</sup>.

Dentro do processo criativo de *Vozes do Cruzêro*, um dos mecanismos mais potentes que identifiquei no ato de botar figura foi a possibilidade de alternar imediatamente de uma figura para a outra ou ainda de uma figura para o “estado cotidiano”. Em uma brincadeira de Cavalão Marinho é comum observar figureiros conversando normalmente instantes antes de entrar na roda de apresentação, sendo que, quase imediatamente depois, eles colocam a máscara e entram para o jogo cênico, com mudanças no tônus, na gestualidade e nas ações vocais. Essa habilidade de “entrar” e “sair” em um determinado estado corporal, essa capacidade de cruzar de modo radical e imediato a linha que separa o cotidiano do espetacular é um dos traços mais marcantes que definem o *Botar Figura*.

Ao longo de minha rotina de trabalho prático criativo em sala de trabalho, conforme desenvolvia texto e cena, comecei a elencar as minhas próprias figuras. A princípio, elenquei oito figuras: 1) *Sambador*; 2) *Caboclo Pabulêro*<sup>117</sup>; 3) *Rabequêro*; 4) *Boi Teimosia*; 5) *Ambrósio Eu*; 6) *Inocência*; 7) *Arubá* e 8) *Erê*. Com a estrutura do espetáculo esboçada, comecei a trabalhar com cada uma das minhas figuras de modo a alocá-las nas cenas que estavam sendo desenvolvidas. Os exercícios práticos com

<sup>116</sup> Faço menção aqui a figureiros e figuras que mais me impactaram. Como já mencionado, ao longo dos anos que acompanhei as brincadeiras de Cavalão Marinho, sempre mantive maior proximidade com o grupo Estrela de Ouro. Nos exemplos citados, temos uma linhagem de figureiros que segue traços familiares. Fabio Soares é neto de Mestre Biu Alexandre, que é pai de Aguinaldo Roberto da Silva.

<sup>117</sup> Pabuleiro (ou, foneticamente, *pabulêro*) é um termo muito utilizado no contexto do Maracatu de Baque Solto. É como é denominado aquele que faz pabulagem, ou seja, quem conta mentiras, conta vantagens, inventa histórias para se vangloriar.

as figuras deram um certo norte para o caminho, uma vez que grande parte do meu processo de sala desenvolvi sozinho. Com as figuras elencadas, pude distribuí-las na rotina de treinos-ensaios para evitar (ou, ao menos, minimizar os riscos de) cair na grande quantidade de armadilhas as quais enfrentamos ao trabalharmos sozinhos em sala por muitas horas e dias consecutivos.

Um dos trabalhos de base foi executar pequenas ações com as figuras. Como o espetáculo abarca muitas manipulações de objetos, aproveitava para criar intimidade com eles em diferentes situações. *Botava*, por exemplo, o *Erê* para sambar maracatu com a arrumação completa do espetáculo – surrão, cabeleira, guiada e gola. Trabalhava com o chapéu-banquinho com a qualidade de *Boi Teimosia*. Trabalhar ações que as figuras não executam no espetáculo me possibilitou expandir o domínio das diferentes qualidades de cada uma para poder melhor transitar entre elas. Outro exercício muito importante era alternar abruptamente de uma figura para a outra. Para isso, fixei nas paredes da sala de trabalho páginas de papel coloridas com os nomes das figuras escritas em letras grandes, uma página de papel A4 para cada figura, como enormes *post-its*. Esse jogo, essa dança das minhas figuras começava com intervalos grandes entre as mudanças; conforme eu ia avançando, diminuía o tempo entre uma figura e outra. Fazia esse exercício com e sem o auxílio de música.

Algumas qualidades corporais que denominei como sendo figuras eram mais “limitadas”, como é o caso de *Ambrósio Eu* que, na verdade, é o meu modo de *botar* fragmentos de diferentes figuras do Cavalo Marinho. Assim como acontece com *Seu Ambrósio* na brincadeira, *Ambrósio Eu* é uma figura que dança<sup>118</sup> outras figuras. Para o espetáculo, fiz uma seleção das figuras que pretendia levar para a cena: *Veia do bambu*, *Mané Taião*, *Soldado da Gurita*, *Mestre dos Arcos*, *Ema*, *Boi*, *Burrinha*, *Nêgo Quitanda* e *Babau*. A sequência em que elas são apresentadas no espetáculo não é fixa, sofrendo pequenas alterações entre uma apresentação e outra, pois são invariáveis apenas a figura que começa e a que termina a cena.

Nos laboratórios criativos, a caminhada também foi um recurso muito explorado. Como uma determinada figura caminha? Como ela se desloca? Onde é o ponto de equilíbrio? Como é atravessar a sala como *Inocência*? É muito diferente do *Erê*? Qual o peso do caminhar de cada uma delas? Desenvolver perguntas claras e

---

<sup>118</sup> Utilizei o verbo “dançar” no lugar de “botar” porque *Seu Ambrósio* apresenta pequenos trechos das figuras de forma dançada, são pequenos resumos, sem falas ou desenvolvimento de enredos, apenas os aspectos mais reconhecíveis da dança-gestualidade-corporeidade da figura.

objetivas a serem respondidas por meio de ações concretas também ajudou a desenvolver o trabalho com as figuras.

A figura *Rabequêro* surgiu de uma necessidade de diferenciar as rotinas dedicadas ao estudo do instrumento de uma qualidade de presença mais voltada para a cena. Um dos exercícios que realizei com mais frequência consistia em selecionar pequenos trechos da melodia e executá-los em *loop* (ininterruptamente) na rabeca. Enquanto mantinha esta execução eu me deslocava pelo espaço alternando entre critérios claros predefinidos como: pequeno pelo espaço, grande no lugar, deslocamento rápido, deslocar o mais lento possível, plano médio, plano alto. Sempre atento para utilizar a totalidade do corpo, assim como a sua tridimensionalidade. Esse conjunto de exercícios culminou em um determinado estado de presença que denominei *Rabequêro*.

O *Erê* surgiu de uma provocação cênica de minha orientadora. Em um encontro de orientação no qual apresentei algumas cenas, Sonia me provocou para que, no trecho que antecede a “montagem” da figura do *Boi Teimosia*, eu operasse uma mudança de ritmo, no corpo, na fala e nos deslocamentos. A sugestão foi para alternar pequenos deslocamentos rápidos, com pausas e silêncios entre a sequência de pequenas perguntas que são feitas ao público. Quando levei essa demanda para a sala de trabalho surgiu um exercício prazeroso e acabei desdobrando esta qualidade para a realização de pequenas ações que me ajudaram no trabalho corporal. Embora a figura apareça em uma passagem muito breve do texto, ela é fundamental para trabalhar o ritmo da cena e para preparar à próxima figura, *Boi Teimosia* que, por ser uma figura anímica, é, dentre as demais, a mais distante da corporalidade cotidiana.

*Boi Teimosia* surgiu em um laboratório prático criativo em que eu experimentava o trabalho com apoios no chão em diálogo com o ritmo do Cavalo Marinho. Depois de experimentar diferentes apoios não usuais em contato com o chão, fixei uma posição em quatro apoios (pés e mãos) e comecei a realizar pequenos movimentos com a coluna em diálogo com a sonoridade do toque ritmado da *bage*, que remete ao som de cavalgada. O movimento começou pequeno, e conforme fui “liberando” a amplitude dos movimentos da coluna, comecei a me deslocar pelo espaço, guiado pela coluna. A realização desse exercício por um longo período, cujos movimentos “nascem” na coluna em direção aos membros do corpo, gerou interessantes movimentações. Mais tarde, com a ajuda de Joice Aglaé, adicionei a máscara (objeto) no topo da cabeça e o pedaço de couro sobre as costas, compondo



assim o esboço do que veio a ser a visualidade da figura *Boi Teimosia*. Joice colaborou com o espetáculo não apenas concebendo a máscara, mas também com orientações preciosas sobre sua utilização na cena “*Inocência e Teimosia*”.

*Inocência* é o nome que utilizei para batizar o boneco que é construído diante do público e é também o nome da figura botada. Na dramaturgia, ele representa o sujeito que “empresta” corpo para a máscara dançar. Para o primeiro momento em que *Inocência* aparece na encenação, trabalhei bastante com desequilíbrio e com a exploração do deslocamento do centro de gravidade do corpo. Trabalhei com a imagem-mote do boneco ganhando vida própria, que, diante do público, arrisca seus primeiros passos, enfrentando a força da gravidade numa luta travada entre peso e leveza. No Cavalo Marinho existe uma figura denominada *Nêgo Quitanda*, trata-se de uma figura corporal, sem falas, ao som de uma toada rápida e ininterrupta executada pelo banco de tocadores com a seguinte letra:

“*Nêgo Quitanda, Nêgo Quitanda, no meio da roda fazendo Munganga*”

Ela é apresentada em duplas, que se alternam em rápidas passagens pelo centro da roda, sempre em desequilíbrio, provocando o riso por meio de sua corporeidade mole e desgovernada. O deslocamento de *Nêgo Quitanda* lembra o comportamento dos bebês quando estão aprendendo a andar e, depois de começar a se deslocar, ainda não possuem controle suficiente para parar ou mudar a direção. Para *botar* essa figura, o figureiro desloca o seu centro de gravidade e segue desembestado em uma direção, como se não fosse possível parar. Ao passar pela roda, faz mungangas com o corpo e com objetos que vai pegando do público, como bicicletas, cadeiras, sombrinhas, chapéus. Apesar de ter trabalhado bastante com essa corporeidade em laboratórios corporais, essa figura é botada apenas na cena “*Dança de Inocência*” (ver figuras 27 e 28), durante o entrelaçar dançado entre corpo e boneco.

Nomeei de *Sambador* a figura que samba Maracatu de Baque Solto. Ela é botada em duas cenas, com qualidades distintas: a primeira é logo no início da encenação, desde o momento em que entro em cena e visto a *arrumação* até o momento em que começo a falar o texto; a segunda é na despedida dançada no final do espetáculo. No primeiro momento, ao adentrar na encruzilhada-terreiro-cena, a figura samba com todo o peso e dimensões da arrumação completa. Já no segundo momento o sambar maracatu acontece mais livre, mais solto, como nas *sambadas* ou

*ensaios*<sup>119</sup> de maracatu que fazem parte do período de preparativos que antecedem o período do carnaval. A figura *Sambador* é expressão de meu modo de sambar maracatu, movimentado por um acumulado de experiências, de madrugadas de samba na Mata Norte, de trabalhos de sala, além de oficinas e outros processos criativos.

A *Figura* mais presente em *Vozes do Cruzêro* é justamente a que denominei *Caboclo Pabulêro* e a qualidade mais próxima ao que seria um estado de presença cotidiano. É a figura que boto para os momentos em que compreendo mais próximos ao ato de contar histórias. É uma figura que criei com o intuito de manter a energia da cena em momentos mais intimistas, de pouca movimentação, quando a ênfase da ação cênica se aproxima mais da palavra falada do que das ações-gestualidades-movimentações corporais. Para construir essa figura, trabalhei com uma adaptação de elementos advindos do *treinamento energético*<sup>120</sup>, do Lume Teatro, em diálogo com a musicalidade e com os *trupés* do Cavalo Marinho. O trabalho consistia em manipular a amplitude da movimentação dentro de uma escala de porcentagem (0 a 100), em que o 100 representava o máximo da amplitude do movimento e sua expressão pelo espaço, já o estágio zero, seu oposto radical, consistia na imobilidade corporal. Depois de longos períodos de variação da amplitude do movimento, de operar entre caminhadas “neutras”, comecei a aumentar a quantidade de momentos que transitava abruptamente do 100% para o zero, trabalhando assim com uma interiorização do movimento, mantendo a conexão com a pulsação do Cavalo Marinho, porém sem a existência de movimentos externos. Dessa forma, de modo concreto, comecei a trabalhar com os textos da dramaturgia sem perder a conexão com essa pulsação e esse ritmo. Esse trabalho me ajudou a manter a energia presente no corpo todo (principalmente nas extremidades – o que é mais desafiador) durante os momentos cuja movimentação corporal estava em segundo plano. A manutenção dessa conexão

---

<sup>119</sup> No contexto do Maracatu de Baque Solto há uma diferenciação entre *sambadas* e *ensaios*. O termo “ensaio” é utilizado para se referir a uma noite de samba realizada apenas pelo grupo em sua própria sede, enquanto que “sambada” é o termo empregado em situações em que há um grupo visitante sambando junto com o grupo da casa. As sambadas são muito comuns e bem-vindas para estreitar laços entre maracatuzeiros de diferentes grupos.

<sup>120</sup> Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, “limpar” seu corpo de uma série de energias “parasitas”, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais “fresco” e mais “orgânico” que o precedente. (...) “Ao aprofundar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um expurgo de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas” (Burnier, 2001, p. 27).

com a pulsação interna, embora “invisível” externamente, é constante e fundamental em *Caboclo Pabulêro*.

A Figura *Arubá* que construí para o espetáculo *Vozes do Cruzêro* é fruto da observação da *Figura do Caboclo d’Arubá* botada por Mestre Biu Alexandre, que é considerado, no contexto do Cavalo Marinho, a principal referência para essa figura. *Arubá* é também fruto de meus *devaneios* na concepção bachelardiana do termo, ou seja, como “consciência imaginante” que vive a imagem poética, ou ainda como devaneio poético como estado de alma (Bachelard, 1988). Devaneio consciente que inaugura um novo modo de estar, perceber e agir (habitar) no mundo. Devaneio como sonho consciente, em oposição ao sonho noturno.

O sonho noturno é um sonho sem sonhador. Ao contrário, o sonhador de devaneios tem consciência bastante para dizer: sou eu que sonho o devaneio, sou eu que estou feliz por sonhar meu devaneio, sou eu que estou feliz por graça deste lazer em que já não sou obrigado a pensar [...] O devaneio ajuda-nos a habitar o mundo, a habitar a felicidade do mundo (Bachelard, 1988, pp. 22-23).

Desde os primeiros lampejos criativos do espetáculo, o Caboclo colocou-se como elemento central. Mesmo não havendo a intenção inicial de levá-lo para a cena, o Caboclo ocupou, durante todo o processo, um lugar central, como expressão e síntese do imaginário híbrido que mesclava minhas experiências na Mata Norte com minhas memórias e vivências da infância, junto ao universo mágico-espiritual da Umbanda. Importante ressaltar que esta noção de Memória a que me refiro aqui só existe entrelaçada com a imaginação, sendo fruto de um constante jogo de recriação entre o vivido e o imaginado.

Depois de ter a consciência de que a estrutura dramática do espetáculo só se sustentava com a presença da figura do Caboclo na cena, comecei a trabalhar com a construção de minha figura *Arubá*, variação da figura do Cavalo Marinho. O modo de trabalhar com a figura *Arubá* em sala consistia em três momentos distintos: 1) o momento inicial, no chão, quando o ponto é riscado; 2) o segundo momento quando danço tocando a rabeça; 3) o terceiro momento quando danço mais intensamente pelo espaço encruzilhada, depois de guardar a rabeça. Devo confessar, entretanto, que tive dificuldades de trabalhar de modo rotineiro com essa figura em meus ensaios, de modo que acabei incorporando à rotina dias dedicados apenas à passagem técnica, passando só superficialmente pelo repertório de gestos, ações e deslocamentos. O trabalho com a qualidade dessa figura sempre movimentou em mim uma grande

quantidade de energia, pois o seu foco é justamente o desenvolvimento de um determinado estado alterado de consciência.



Figura 50: Arubá. Foto de Adeloyá Ojú Bará, 01/12/2019, Salvador-BA

A figura *Arubá* foi, sem dúvida, a mais exigente de todas as elencadas em meu processo criativo. Aproveito para registrar que minha intenção nunca foi levar para a cena a figura do *Caboclo d'Arubá* tal qual ela é apresentada no Cavalo Marinho, sendo uma inspiração, uma referência que habita de modo intenso meu imaginário desde a primeira vez que a vi ser botada, em 2004. O processo de construção das minhas figuras é um procedimento que, embora conectado ao momento específico do processo criativo de *Vozes do Cruzêro*, é fruto de encontros, atravessamentos e aprendizados que vêm ocorrendo ao longo de toda a minha trajetória artística, desde o ano de 2004, quando simultaneamente entrei em contato com a brincadeira do Cavalo Marinho e com a metodologia do Lume Teatro. Meu modo de observar, compreender e apreender o Cavalo Marinho é atravessado, inevitavelmente (e por vezes inconscientemente) por minhas vivências anteriores de treinamento em sala de trabalho. Minha aproximação com as expressões artísticas e religiosas da Mata Norte

é fruto de meus interesses artísticos criativos. Intenção esta que me possibilitou encontros com pessoas e experiências que impactaram profundamente minha trajetória enquanto sujeito que faz e pensa por meio de processos artísticos. Minha vivência com pessoas que habitam a Mata Norte, seus imaginários, modos de compreender e de (re)construir mundos abarca, sobretudo, a criação de profundos laços de amizade e de companheirismo. *Botar figura*, no contexto de minha investigação artística, envolve além de criatividade, *Imaginação, Memória, Vivência e Experiência*. É no Botar figura que esses elementos são amalgamados, é no ato em si que são atualizados enquanto *encruzam* no (e do) sujeito-corpo-obra-figura.

### 5.3 TRANSMUTAR

“O olho vê a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo”  
(Barros, 2015, p. 102).

O princípio do *Transmutar* opera por meio da transformação da matéria física e imaginal. Atua nos objetos, nas palavras, nas estruturas rítmicas, no corpo – no material e no imaterial. A imagem que rege o Princípio do *Transmutar* é a imagem-palavra *currupio* conjugada enquanto ação de *currupiar*. Os dicionários consultados nos oferecem os seguintes significados para *currupio* e *currupiar*, respectivamente:

1. Nome de vários jogos infantis, em que há um movimento de rodopiar ou andar à volta de algo.
2. Cor·ru·pi·ar (*currupio* + -ar) verbo transitivo: fazer andar às voltas ou andar às voltas, rodopiar.
3. Atividade muito intensa, afã, roda-viva<sup>121</sup>

(Priberam, 2023, s/p.).

1. jogo de crianças em que se anda à roda velozmente
2. espécie de cata-vento de papel; vira-vento
3. rodopio
4. redemoinho<sup>122</sup>

(Infopédia, 2023, s/p.).

A imagem de *currupio* dialoga diretamente com a imagem da espiral: “muito além do círculo, no circular espiralado as pulsões se movem” (Rangel, 2020, p. 79). O ato de *currupiar* como estratégia ativa de investigação prático-reflexiva opera como

<sup>121</sup> Currupio segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/corrupio>. Acesso em: 14 abr. 2023.

<sup>122</sup> Currupio segundo o Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/corrupio>. Acesso em: 21 ago. 2023.

repetição-criação cujos movimentos circulares passam sempre por pontos diferentes, as voltas percorridas (repetição) nos apresentam inevitavelmente novas paisagens, novas perspectivas (criação). Esse procedimento gera diferenciação, novas possibilidades. “O caminho pulsante da criação é espiral: escapa do tempo cronológico, pode-se iniciar ou reiniciar por qualquer ponto” (Rangel, 2020, p. 80).

O *Cruzêro* também traz em si a qualidade fluída do *Transmutar*, pois é definido pelo potencial que possui de comunicação, de passagem entre mundano e espiritual, transpondo, portanto, fronteiras entre o material e o imaterial. Um dos exercícios desenvolvidos durante o processo criativo da encenação e da tese consistiu em trabalhar com palavras do léxico da Mata Norte como estímulo para o trabalho corporal. Em um primeiro momento foram agrupadas em um pequeno glossário as palavras e expressões que intuí as quais poderiam ser mais eficazes e interessantes como disparadoras nesse exercício de corporificação de imagens-palavras, palavras que indicam movimento ou ação, são elas: *Descaída*, *Arriar*, *Baque*, *Encruzar*, *Carreira*, “*Melar a cara*”, “*Riscar o Chão*”, “*Arribar*”. O que me levou a empregar essas palavras em meu processo criativo foi justamente o caráter singular que elas possuem quando conectadas ao seu contexto original e a consequente imprecisão expressa em tentativas de tradução. Uma *descaída*, por exemplo, perde quase toda sua força expressiva quando tentamos explicar em palavras que se trata de uma queda abrupta e organizada. Aqui, a *experiência* de ter aprendido na prática, de observar centenas de caboclos realizando, cada um ao seu modo, suas *descaídas*, em diferentes situações, somou-se a minha experiência corporal de realizar centenas (provavelmente, milhares) de *descaídas* ao longo dos anos como brincador e maracatuzeiro, em sambadas, carnavais, sala de trabalho, espetáculos, oficinas. Assim como acontece nos princípios da *Encruzilhada* e do *Botar Figura*, o *Transmutar* também evoca a *vivência* e a *experiência* como elementos fundamentais e fundantes. Em seu livro *Elogio da razão sensível* (2008), Michel Maffesoli nos alerta:

Cabe lembrar que ater-se à vivência, à experiência sensível, não é comprazer-se numa qualquer *delectatio nascere*, ou negação do saber, como é de costume crer, por demais frequentemente, da parte daqueles que não estão à vontade senão dentro dos sintomas e conceitos desencarnados. Muito pelo contrário, trata-se de enriquecer o saber, de mostrar que um conhecimento digno deste nome só pode estar organicamente ligado ao objeto que é seu [...] Assim, por levar em conta a vivência cotidiana e a sabedoria popular que lhe serve de fundamento, talvez fosse necessário que a sociologia se transformasse naquilo que P. Tacussel denomina “sociosofia”, insto é, uma disciplina que saiba integrar e compreender a “mística do estar-

junto” [...] Isso pode ser resumido pela admirável fórmula de Fernando Pessoa: “Uns governam o mundo, outros são o mundo”. São, sem dúvida, aqueles que são o mundo que nos interessam (Maffesoli, 2008, pp. 176-177).



Figura 51: Mestre Caboclo Aguinaldo Roberto da Silva fazendo a descaída em frente ao Mestre Letinho. Foto de Joice Aglaé Brondani, 15/02/2015, Condado-PE

Os jogos corporais que surgiram a partir das provocações advindas desse seletor glossário foram estratégias importantes, sobretudo, nos estágios iniciais da criação do espetáculo. A partir desses jogos anteriores à criação do texto dramático que foi possível gestar e imaginar as cenas. “*Riscar chão*”, “*melar a cara*”, “*arriar*”, “*descair*”, “*dar um Baque*”, “*uma carreira*” e “*arribar*” são imagens que se materializaram me acompanhando, não somente durante o desenvolvimento dos laboratórios criativos, mas também no que se configurou como o espetáculo.

Contudo, o *Transmutar* não é um jogo que opera apenas entre imagem-palavra e sujeito-corpo. Um exemplo que ilustra bem a aplicação do *currupio* como estratégia do *Transmutar* em seu movimento espiralar é o modo como foi trabalhada a relação entre os ritmos do Cavalo Marinho e do Maracatu de Baque Solto em diálogo com a pesquisa corporal. Em práticas livres, sem conexões diretas com cenas ou figuras determinadas, eu trabalhava a partir da relação concreta entre os ritmos presentes na musicalidade das brincadeiras e partes determinadas do corpo. Ao isolar, por exemplo, o quadril, promovendo na musculatura este diálogo concreto e preciso com o ritmo, durante longos períodos, surgiram novas qualidades de movimento e de energia. Novas possibilidades de ser e estar em cena. Movimentos de intensiva e longa

repetição conduziram a estados corporais que, por sua vez, criaram novos recursos para o desenvolvimento da cena. Dramaturgias corporais que impulsionaram a criação poético-textual, visualidades e materialidades.

O Princípio do *Transmutar* já estava presente operando na gênese das primeiras ideias do conjunto formado por cenário, figurino e objetos de cena. Toda a visualidade do espetáculo foi, desde o início do processo, compreendida a partir de imagens de unidade e de conjunto. Materialidades que dialogam entre si por meio de intenso intercâmbio de funções e de elementos. É o caso exemplar da *guiada* que se divide em quatro em partes, e dá origem não só à estrutura do boneco *Inocência*, como também se transmuta em saia para o Caboclo e em cruz. O mesmo acontece com a cabeleira, o chapéu com fitas que se desdobra em dois objetos: 1) uma estrutura que serve de banquinho e suporte para o boneco *Inocência*; e 2) a cobertura de fitas do chapéu que é vestida sem a base nas cenas “*Encruzilhada Toré*” (figuras 21 e 22) e “*Fumaçada*” (figura 31), acessório fundamental na composição visual da figura mística humanoide que atravessa essas cenas.

Em “*Tempo Guarda Roupas*”, a presença do metrônomo demarcando o ritmo transmuta o tempo cronológico, fundindo-o com o tempo não-linear da narrativa mítica. A percepção de concretude instaurada por meio da marcação ritmada é transmutada ao ceder espaço para a dilatação da temporalidade induzida pelo aspecto mítico enquanto a cena se desenvolve. A presença de um “trilho” rítmico mecânico amplia a percepção das pausas e oferece uma base para brincar ritmicamente com as palavras ao longo da narrativa.

A presença do Princípio do *Transmutar* operando no objeto-matéria couro como máscara, bicho e figura, no espetáculo *Vozes do Cruzêro*, é fruto de uma gestação fecundada no (re)encontro com o conceito de *perspectivismo ameríndio* de Viveiros de Castro. O complexo conceito filosófico tem em sua base a problematização da *perspectiva*, do perceber-olhar inerente ao pensamento ameríndio e sua radical diferença quando comparada ao modo ocidental de perceber o Outro. “O modo como os humanos veem os animais, os espíritos e outros personagens cósmicos é profundamente diferente do modo como esses seres os veem ou se veem” (Viveiros de Castro, 2015, p. 44). Retorno aqui a algumas perguntas-provocações que compõem o texto narrativo do espetáculo para que elas possam colaborar com a nossa reflexão:



*Você acha que... quando um bicho te vê... ele olha e vê uma pessoa ou vê outro bicho?  
E se o bicho que era uma onça, vira numa cobra, depois num jacaré e, depois ainda, numa  
pessoa?*

Na perspectiva ameríndia, o Outro não é visto fisicamente do mesmo modo que compartilhamos (se é que realmente compartilhamos). O corpo físico não é compreendido como único, ele é múltiplo. A alma, sim, representa a unidade, mantém-se inalterada, mesmo quando o sujeito transita entre diferentes formas.

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos –, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante (Viveiros de Castro, 2015, p. 43).

A concepção ameríndia supõe uma unidade de espírito e uma diversidade de corpos. A consciência da existência deste universo onde animais, deuses, plantas, mortos e outros encantados compartilham de uma mesma característica fundamental: são dotadas de alma – sendo que esta alma opera por meio da semelhança e não da diferenciação – nos dá ferramentas para compreender o caráter polissêmico abarcado pelas noções complementares material-imaterial e seus trânsitos. No tocante a meus interesses artístico-criativos, cabe aqui o potencial de provocação contido nessa perspectiva. Mais do que aprofundar os conceitos de perspectivismo ameríndio ou multinaturalismo, meu intuito foi (tanto na encenação como na tese) provocar o desvio do olhar comum, num movimento-gesto de abertura, de acolhimento das possibilidades contidas no olhar do outro. Não seria justamente o encontro com o Outro um dos aspectos mais relevantes do acontecimento que denominamos Teatro?

O princípio do *Transmutar* presente na cena “*Passagem Ilusão*” joga com essa alternância de perspectiva, aproximando noções que, dentro de nossa tradição intelectual, são comumente compreendidas como opostas, tais como sagrado-profano, bicho-humano, morte-vida, natureza-cultura, vida-arte. O elemento ritual do espetáculo, amparado pelo princípio do *Transmutar*, talvez habite justamente nesse esforço em questionar o caráter assertivo dessas categorias e regras que orientam a nossa cosmovisão antropocentrada. Parece-me salutar, de tempos em tempos, lembrar que as categorias que criamos na intenção de construir nexos para nossa

experiência, por mais complexas que possam ser, são apenas instrumentos didáticos que refletem sobre a experiência. Criações e artifícios que refletem *sobre* o universo, ao mesmo tempo em que são incapazes de refletir o universo. A concepção de mundo antropocentrada e predominantemente cristã que influencia a tradição intelectual ocidental tem muito a ganhar ao abrir espaço para outras concepções dotadas de fluxos orgânicos e de codificações de materiais, de multiplicidades sensíveis e de devires animais e divinos.

Desse modo, guiado pela experiência integrada à subjetividade de um sujeito-ator em processo, abre-se a seguir a *Despedida* como parte conclusiva da tese, momento de mais uma suspensão na ação-reflexão, de uma necessária pausa, neste contínuo tempo-espaço com suas infindáveis encruzilhadas.

## 6. DESPEDIDA

*Alegria, Incômodo, Medo, Espanto, Dúvida, com certeza são também lugares de formatividade, para compreender, aprender, apreender, expandir, germinar, crescer. Por isso, finalmente quem quer certezas e estabilidade não deverá escolher trabalhar com processos criativos (Rangel, 2020, p. 75).*

Esta tese se configurou ao longo do processo criativo em diálogo com a concepção do espetáculo *Vozes do Cruzêro*, por meio de leituras, releituras, escritos, reescritos, laboratórios prático-criativos, encontros, sambadas, carnavais. Nesse trajeto, desenvolveram-se cenas, objetos, procedimentos, registros, experimentos, compartilhamentos. Só foi possível conceber o formato da tese, sua estrutura, após a estreia da encenação. Todas as tentativas de operar com formatos pré-concebidos mostraram-se inviáveis, pois, como afirmado e reafirmado ao longo de todo o texto, tese e espetáculo são expressões que integram um mesmo *trajeto poético*. Compartilham, portanto, dos mesmos princípios em suas estratégias criativas.

Quem escolhe processos de criação precisa aprender a suportar o lugar da instabilidade, da incerteza, da inquietação, das verdades relativas, das fronteiras desorganizadas e, às vezes, ou muitas vezes, dar passos na luminosa penumbra da intuição (Rangel, 2020, p. 75).

Neste trabalho, busquei compartilhar aspectos que compuseram a investigação prático-teórica que teve por meta e objetivo a criação de uma obra cênica concebida no diálogo intensivo entre procedimentos formais das Artes Cênicas e práticas artísticas e religiosas que integram o complexo cultural contemporâneo da Zona da Mata Norte pernambucana, em especial o Cavalo Marinho e o Maracatu de Baque Solto. Ambas as brincadeiras são indissociáveis à minha formação artística, não apenas pelo fato de serem objeto e tema de minhas pesquisas já há vinte anos, mas, sobretudo, pela relação de intimidade que pude com elas estabelecer e com aqueles que as mantêm vivas e dinâmicas. Cavalo Marinho e Maracatu de Baque Solto são, portanto, elementos imprescindíveis que mobilizam a totalidade do meu conjunto-repertório de práticas enquanto pesquisador, artista e professor. Tal caminho só foi possível de construir graças à generosidade de mestres e brincadores que fazem parte de meu trajeto poético, em especial, Fabio Soares, Mestre Biu Alexandre e Aguinaldo Roberto da Silva, com o qual mantenho laços de profunda amizade.

O trajeto poético defendido aqui se nutre pela busca do que a própria pesquisa me fez denominar como *epistemologia cabocla*, saber gestado no encontro (cruzamento, intersecção, embate, peleja) com outros conjuntos heterogêneos de conhecimento. Fruto também das estratégias das encruzilhadas que abarcam não só os *cruzêros* enquanto portais-passagens entre diferentes mundos, mas também aspectos como espiritualidade, intuição, ancestralidade. Uma episteme que transita e opera por territórios demarcados por fronteiras borradas como morte-vida, material-imaterial, mundano-sagrado-profano, antropologia-arte, cronológico-ritual, sendo constantemente atualizada pelos sujeitos que a animam. Sujeitos, encontros, embates e pelejas que movimentam e recriam mananciais de repertórios ancestrais, fundando novas possibilidades de relação com o espaço-tempo, novas cosmovisões, novos mundos. Posso considerar que o desenvolvimento da noção de *epistemologia cabocla* foi um imenso acréscimo entre muitas outras aquisições, respondendo nesta conclusão à minha pergunta-passaporte inicial: *O que o ator-encenador carrega em seu matulão?*

Minha escrita foi guiada pelo desejo de trazer para a cena uma proposição que tem na figura do Caboclo o seu elemento central, não apenas pelo protagonismo que a figura ocupa no texto dramaturgico, mas, sobretudo, pelo modo que dialoga com os três princípios identificados como operadores dos processos criativos: *Encruzilhada*, *Botar Figura e Transmutar*. Como foi explicitado, embora cada um deles seja marcado por singularidades e especificidades, eles operam simultaneamente (em alternância de protagonismo) por meio de um constante diálogo, pois orientaram meus processos criativos ao longo de todo o *trajeto poético* aqui englobado pelo recorte do doutoramento.

A metodologia dominante adotada durante o processo investigativo foi Abordagem Artístico Compreensiva (Rangel, 2019). Perspectiva prático-teórica (sempre nesta ordem-sentido: da prática para a teoria) que, como defende a autora, trata-se da proposição de um *des-método*, uma vez que não existe uma fórmula única, cada sujeito criador deve assumir ativamente seu trajeto poético, pois o método em potencial reside justamente nas intimidades da obra. Nos recônditos do processo criativo é que se encontram os princípios que o operam e o alimentam. Nas palavras da autora:

Pois é o processo criativo, com as idiossincrasias, com as sensibilidades concorrentes e divergentes, e o modo particular e único com que cada artista organiza a sua experiência sensível, que pode se tornar, de modo concomitante, tema, método e objeto de pesquisa para os artistas. Que não há modelo para esta pedagogia poética e em processo, que a oferta metodológica pode apenas “inspirar”, mas jamais enquadrar (Rangel, 2020, p. 31).

A estrutura da tese, sequência e distribuição dos conteúdos em partes refletem sua metodologia, o modo como se deu o próprio processo criativo, mais diretamente inspirada nas partes da escrita do texto dramático. Após a *Chegança*, na qual foram introduzidos os principais aspectos da pesquisa, também aproveitei para contextualizá-la por meio da apresentação dos traços mais relevantes de minha trajetória artístico-investigativa, expus elementos que constituem a figura do *Caboclo* e as singularidades de suas expressões e recorrências dentro do imaginário da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Em seguida, o leitor e a leitora foram convidados a entrar em contato com o texto dramático do espetáculo *Vozes do Cruzêro*, encenação fruto de meu encontro com a figura do Caboclo. Na sequência, revelei aspectos “invisíveis”, *Rastros* que integraram a obra artística também como ausências: escolhas feitas, caminhos não trilhados, desvios, tropeços – procedimentos e estratégias de criação que foram fundamentais para a materialização da encenação, mas que são visíveis apenas quando conseguimos olhar por detrás da cortina, para os encantos que habitam os bastidores das engrenagens criativas. Foi só após fazer minha *Chegança*, de apresentar o *Caboclo*, o texto dramático de *Vozes do Cruzêro* e os *Rastros* de sua criação é que foi possível apresentar os *Princípios criativos* identificados ao longo do trajeto.

Do ponto de vista teórico-conceitual, uma complexa teia de colaboração foi tecida ao longo da pesquisa ao encruzar autores de diferentes campos do conhecimento. Para dialogar com as ideias que emergem da observação-reflexão de expressões artísticas e religiosas pautadas na prática ritual e na oralidade, convidei Leda Maria Martins (2003; 2007), Luiz Rufino (2018), Zeca Ligiéro (2011), Jarbas Siqueira Ramos (2017) e Joice Aglaé Brondani (2014; 2015). No que diz respeito às pesquisas diretamente ligadas ao Cavalo Marinho e Maracatu de Baque Solto, vieram Carolina Dias Laranjeira (2008; 2013; 2017), Maria Acselrad (2013, 2016; 2017, 2022), Érico Oliveira (2006), Beatriz Brusantin (2011) e Valéria Vicente (2005). No campo abarcado pelo treinamento-criação em Artes Cênicas, destaco as colaborações de Ana Cristina Colla (2020), Matteo Bonfitto (2002) e Renato Ferracini (2020). No campo

da Jurema Sagrada, as principais contribuições vieram dos escritos de Sandro Guimarães de Salles (2004) e Luiz Carvalho de Assunção (2010). As questões relacionadas às noções de Imaginário, Imagem, Imaginação e seus desdobramentos (Teorias do Imaginário) foram abarcadas pela tríade Gaston Bachelard (1988; 1989; 1990; 1996), Gilbert Durand (1988; 2004; 2008) e Michel Maffesoli (2001; 2007; 2008). Para questões que englobam a definição da noção de contemporaneidade, tive o amparo das palavras de Giorgio Agamben (2009). Junto a Sonia Rangel (2009; 2015; 2019; 2020), os escritos de Cecília Salles (2004) e Josette Féral (2013) ampliaram as possibilidades da abordagem de processos criativos em arte. Jorge Larrosa (2014) auxiliou-me a uma melhor compreensão da noção de experiência, fundamental para os processos envolvidos nas investigações prático-criativas em Artes Cênicas. A noção de cronotopo de Mikhail Bakhtin (1998) possibilitou uma maior nitidez na compreensão da relação tempo-espaço das encruzilhadas. O reencontro com os conceitos de perspectivismo ameríndio e de multinaturalismo de Eduardo Viveiros de Castro (2015) trouxeram novas e potentes possibilidades de compreensão do fenômeno teatral, ao menos do modo como ele é por mim vivenciado. Na mesma linha do reencontro com autores que me acompanham há mais de duas décadas (a despeito dos desencontros ocorridos nos últimos anos), Clifford Geertz (1978; 2001) e Victor Turner (1979) me auxiliaram em alguns aspectos para a melhor compreensão da figura do Caboclo, de mesmo modo também trabalharam as reflexões de Jocélio Santos (1995).

É importante ressaltar que, embora não tenham sido amplamente desenvolvidas as experiências que integram o período de estágio sanduíche no exterior, elas foram fundamentais para a compreensão da necessidade de afirmar um caminho poético com bases em uma *epistemologia cabocla*. As experiências práticas vividas durante três semanas intensivas de trabalhos com a Biomecânica Teatral, conduzidas pelo Mestre russo Gennadi Nikolaevic Bogdanov, no *Centro Internazionale Studi Biomeccanica Teatrale* (Perugia-PG); a imersão na técnica de construção de máscaras de couro com Renzo Sindoca; os estudos sobre Antropologia Teatral, em contato com Roberto Cuppone, em diálogo com as experiências em palestras e demonstrações de Eugênio Barba, Roberta Carreri, Julia Varley, Nicola Savarese e Franco Ruffini; as conversas com Claudia Contin, Roberto Tessari, Cláudio Patternò e Enrico Bonavera – são experiências que enriqueceram muito minha compreensão sobre as práticas criativas em Artes Cênicas, principal tema

desta investigação. Ressalto ainda para o fato de que o poema inicial, a primeira centelha de vida do espetáculo *Voices do Cruzêro*, foi gestado nessa dobra de tempo de “exílio voluntário”, quando o afastamento e a saudade possibilitam perspectivas que não seriam possíveis sem um exercício de distanciamento.

Olhando para o trajeto, para o caminho percorrido, percebo o quanto ainda há para investigar sobre o tema. Inúmeras possibilidades criativas foram apontadas na trilha das inúmeras encruzilhadas percorridas. As expressões artísticas e religiosas que fazem parte do complexo cultural contemporâneo da Zona da Mata Norte pernambucana, se abordadas de modo horizontal, por meio do diálogo, da troca, podem trazer incalculáveis contribuições para o campo “formal” das Artes Cênicas (ou Artes da Cena, como preferem alguns), basta que haja interesse e desejo de criar intimidade com tais conteúdos. É somente quando o pesquisador (aquele que ativamente canaliza suas inquietações na busca de melhor compreensão de determinado tema ou “objeto”) encontra-se aberto para adentrar na perspectiva do outro, somente quando ele se permite viver a experiência de alteridade em sua concretude é que é possível uma troca em potência. É necessário limpar a visão das estratégias já conhecidas, abrir-se efetivamente para o encontro, para o outro e seus mundos. Essa disponibilidade e abertura não são alcançadas sem esforços, envolvem os riscos e a disciplina inerente aos ritos de passagem (Turner, 1979).

A intimidade demanda experiência, (com)vivência. É apenas escutando os silêncios, as palavras não ditas, que é possível começar a perceber as nuances escondidas naquilo que desconhecemos. É só depois de cansar a vista, de desarmar o olhar, que os detalhes daquilo que ainda nos é estranho conseguem finalmente penetrar em nossa retina – assim, novas cores e novos contornos que sempre estiveram ali são “revelados”. É só depois de muito sambar junto que os corpos se distensionam, param de se perceber como ameaças. Só depois de muito escutar as pancadas do terno é que as notas começam a “aparecer”, que a polifonia produzida dentro do ouvido despreparado dá lugar a frases rítmicas nítidas, cadenciadas, compassadas, talvez um pouco menos distantes do modo como são percebidas pelos tocadores que há décadas as executam.

São necessárias muitas sambadas para entender a dramaturgia de uma noite de festa. Sem intimidade nada se vê, nada se ouve, nada se compreende, apenas se repetem, como ecos, velhas ideias de percepções de arte e de mundo que ali não se encaixam. Cada sujeito pesquisador, cada criador é autônomo em suas escolhas e

diante desta encruzilhada existem ao menos dois caminhos que se destacam: 1) Seguir tentando encaixar o que não cabe; 2) Assumir os riscos inerentes aos encontros com o desconhecido.

Depois de sambar palavras, dançar noções, percebo que muitas perguntas continuaram sem resposta. Novas possibilidades foram abertas em cada um dos encontros do percurso. Encruzilhadas são lugares de encontros, portanto, de chegadas e de partidas. Algumas despedidas carregam em si o desejo do reencontro. Esta é uma delas. Despeço-me carregando em mim o desejo de que as *Vozes do Cruzêro* encontrem ouvidos atentos e acolhedores, que o espetáculo tenha vitalidade e ousadia para continuar seu percurso no mundo, para que possa ainda visitar muitas praças, muitas cidades, outros cruzêros.



Figura 52: Lineu e Elisa – domingo de Carnaval. Foto de Tainá Barreto, 19/02/2012, Condado-PE



## 7. REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia! Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

ACSELRAD, Maria. Etno-coreo-graf-ando. *Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Goiânia: ANDA, p. 272-282, 2016.

ACSELRAD, Maria. *Dançando contra o Estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre caboclinhos de Goiana/Pernambuco*. Revista *Ñanduty*, 5(6), p.146-166, 2017.

ACSELRAD, Maria. *Avança Caboclo: A dança contra o Estado dos Caboclinhos de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2022.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 65-114.

ANDRADE, Ugo Maia. Moralitas Cabocla. In GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo (Org.). *Toré: regime encantado do índio do nordeste*. Recife: Fundaj – Editora Massangano, 2005. p. 99- 128.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.

ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de. *Reino dos Mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARRETO, Tainá Dias de Moraes. *Ausências: criação de dança a partir de um olhar para as mulheres em dois grupos de cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília - UNB, Brasília, 2014.

BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo: Antologia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BASTIDE, Roger. *Imagens do nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Hucitec, 1999.

BERGER, Peter L. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulinas, 1985.

BIÃO, Armindo. A comunicação nas encruzilhadas da Esfinge, de Hermes, Mercúrio, Exu e Maria Padilha: ditos, não-ditos, interditos e mal-entendidos. *Revista FAMECOS*, 16(40), 91–96. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2009.40.6323>.

BONFITTO, Matteo. *O ator- compositor. As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espectáculos populares do Nordeste*. Recife: Massangana, 2007.

BRANDÃO, Maria do Carmo; RIOS, Luís Felipe. O catimbó-jurema do Recife. In: PRANDI, Reginaldo. (Org) *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p. 160-181.

BRONDANI, Joice Aglaé. *Varda Che Bauccho!* Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: Bufão, commedia dell'arte e manifestações populares brasileiras. Salvador: Fast Design, 2014.

BRONDANI, Joice Aglaé (Org.). *Grotowski: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual*. São Paulo: Giostri, 2015.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. *Capitães e Mateus: relações sociais e culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (comarca de Nazareth – 1870-1888)*. Tese em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2011.

BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator – Da Técnica a Representação*. Campinas: Unicamp, 2001.

CAILLOIS, Roger. *Os Homens e os Jogos: A máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CARNEIRO, Edison. *Ladinos e crioulos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Meleagro*. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac&Naif, 2004.

COLLA, Ana Cristina. Serestanto mulheres em palavras. In COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato; HIRSON, Raquel Scotti (Orgs.). *Práticas teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos*. Campinas: Editora da Unicamp, p. 251-346, 2020.

DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad.: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 4ª edição.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Editora Globo, 2006.

FERNANDES, Gonçalves. *O folclore mágico de nordeste*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1938.

FÉRAL, Josette. *A fabricação do teatro: questões e paradoxos*. Revista brasileira de estudos da presença, Porto Alegre, V.3, n. 2, p. 566-581, maio/agosto 2013.

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP Hucitec, Campinas, 2006.

FERRACINI, Renato. O conceito/ação de treinamento e seus deslocamentos. In COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato; HIRSON, Raquel Scotti (Orgs.). *Práticas teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos*. Campinas: Editora da Unicamp, p. 37-50, 2020.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GUARALDO, Lineu Gabriel. *Na Mata tem esperança: encontros com o corpo sambador no Cavalo Marinho*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes. Universidade estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens, O Jogo como elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO BRASIL (IPHAN). Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo Marinho. Recife. IPHAN/FUNДАРPE, 2014. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DOSSIE\\_CVMARINHO.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DOSSIE_CVMARINHO.pdf)

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DO BRASIL (IPHAN). Dossiê do Inventário Nacional de Referências Culturais do Cavalo Marinho. Recife. IPHAN/FUNДАРPE, 2013. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA\\_MARACATU\\_RURAL.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_MARACATU_RURAL.pdf)

LARANJEIRA, Carolina Dias. *Corpo, Cavalo Marinho e Dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2008.

LARANJEIRA, Carolina Dias. *Uma dança de estados corporais a partir do samba do cavalo marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de cordões*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2013.

LARANJEIRA, Carolina Dias. *Aprender o que não foi ensinado: processos educacionais no Cavalo Marinho pernambucano*. Revista Rebento, São Paulo, n. 6, p 204-220, maio 2017.

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

LEWINSOHN, Ana Caldas. *O ator brincante; no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2009.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade (entrevista a Juremir Machado da Silva). *Revista Famescos, mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, Edipucrs, nº 15, p. 74-82, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum – introdução à sociologia compreensiva*. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Trad. Albert Christophe Migueis Stukensbruck. Petrópolis: Vozes, 4ª edição, 2008.

MARINHO, Edval. *O folgado popular como veículo de comunicação rural: estudo de um grupo de cavalo marinho*. Dissertação (Mestrado em Administração Rural) UFRPE, Recife, 1984.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo e da memória: os congados*. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.

MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. *O eixo e a roda* – revista de literatura brasileira, Pos.Lit/UFMG, v.15, p. 55-8, 2007.

MORENO, Werber Pereira. *O Cavalo-Marinho de Várzea Nova: um grupo de dança dramática em seu contexto sócio-cultural*. Dissertação de (Mestrado em Ciências Sociais) UFPB, João Pessoa, 1997.

MURPHY, John. Patrick. *Cavalo-marinho pernambucano*. Trad. André Curiati de Paulo Bueno. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOTTA, Roberto. A Jurema do Recife: religião indo-afro-brasileira em contexto urbano. In: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lúcia (Orgs.). *O uso ritual das plantas de poder*. Mercado das Letras. Campinas: 2005.

OLIVEIRA, Érico José. *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (Condado-PE). Recife: Sesc, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAVIS, Patrice. *A Encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIXOTO, Norberto. *Umbanda pé no chão*. Um guia orientado pelo espírito Ramatís ao médium Norberto Peixoto. Limeira-SP: Editora conhecimento, 2008.

PINTO, Célia Moreira. *Saravá Jurema Sagrada*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 1995.

PRANDI, Reginaldo. *A mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. *Revista brasileira de estudos da presença*. Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-315, maio/ago. 2017.

RANGEL, Sonia. *Olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna, 2009.

RANGEL, Sonia. *Trajeto Criativo*. Salvador: Solisluna, 2015.

- RANGEL, Sonia. *Imagem e pensamento Criador*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2019.
- RANGEL, Sonia. *Penso imagens ou imagens me pensam?* Salvador: EDUFBA, 2020.
- RUFINO, Luiz. Pedagogias das Encruzilhadas. *Revista Periferia*, v.10, n.1, p. 71 - 88, Rio de Janeiro, PPGCECC/UERJ Jan./Jun. 2018.  
Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.12957/periferia.2018.31504>
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª edição. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.
- SALLES, Sandro Guimarães de. *À sombra da Jurema encantada: Mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.
- SANTOS, B. de S. *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento ,2006.
- SANTOS, Jocélio. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador: Sarah Letras, 1995.
- SIBA e a Fuloresta. *Fuloresta do Samba*, Terreiro Discos, Recife-PE, 2002.
- SIBA e a Fuloresta. *Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do Lugar*, Fina Produção, Mata Norte, 2007
- SILVA, Juremir Machado da. *As Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VANDEZANDE, René. *Catimbó: pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina de religião mediúnica*. Recife: UFPE. Dissertação de Mestrado em Sociologia, 1975.
- VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu Rural – O espetáculo como espaço social*. Recife: Associação Reviva, 2005.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo. Cosac & Naif, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- WINNICOTT, Donald. *O Brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

## 8. ANEXOS

### 8.1. Vozes do Cruzêro – Cartaz

Cartaz da temporada de estreia 22/11/2019 - 08/12/2019, Salvador-BA

TRILHA SONORA DE CLÁUDIO RABECA | ORIENTAÇÃO DE SONIA RANGEL  
UM BRINQUEDO CABOCLO DE LINEU GABRIEL



**V O Z E S D O C R U Z Ê R O**

DE 22/11 ATÉ 08/12  
Quinta-Feira à Sabado - 19h  
Domingo - 18h

R\$ 20 | R\$ 10 MEIA

**CASA PRETA**  
ESPACO DE CULTURA  
(Rua Areal de Cima, 40  
Dois de Julho, Salvador - BA)

ENCENAÇÃO E DRAMATURGIA LINEU GABRIEL ORIENTAÇÃO EM RABECA CLÁUDIO RABECA FIGURINO LUIZ BURANGA  
ADEREÇOS LUIZ BURANGA | FABIO SOARES | EDUARDO ALBERGARIA | STEFANIA KAROLINA DA SILVA | AGUINALDO ROBERTO | GLORINEI LEITE  
CENÁRIO JOICE AGLAE | LUIZ BURANGA | CONFECÇÃO E PREPARAÇÃO EM MÁSCARA JOICE AGLAE | DIREÇÃO DE PRODUÇÃO SC PRODUÇÕES (TACIRA COELHO) | PRODUÇÃO THAIS PATEZ  
ILUSTRAÇÃO E DESIGN GRÁFICO MIRELA DANTAS | ILUMINAÇÃO MOISÉS VICTÓRIO | COMUNICAÇÃO E GESTÃO DE REDES SOCIAIS NANY LIMA | FOTOGRAFIA ADELOYÁ MAGNONI  
COSTURA SARAÍ REIS | ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO E MIXAGEM MARÚM RECORDS - OLINDA | TÉCNICO DE GRAVAÇÃO E MIXAGEM GABRIEL MELO  
MÚSICOS CLÁUDIO RABECA | NILTON JÚNIOR | YURI RABID | FÁBIO SOARES | JOÃO PAULO ROSA | RONALDO SOUZA | DECO TROMBONE

APOIADORES:



## 8.2. *Vozes do Cruzêro* – Sinopse

O espetáculo *Vozes do Cruzêro* traz para o palco um universo poético inspirado no Caboclo da Zona da Mata Norte pernambucana, região que concentra inúmeras expressões artísticas e religiosas, como o Cavalo Marinho, o Caboclinho, o Maracatu de Baque Solto, a Jurema Sagrada, entre outras. Por meio das toadas, loas, pisadas e *trupés*, o ator-sambador tece sua cena, cruzando sua vivência junto às brincadeiras da região com memórias vividas e imaginadas. Entre os princípios criativos utilizados para compor a obra encontram-se a sonoridade, a musicalidade e o léxico característico da região. A trilha sonora original é composta por Cláudio Rabeca, experiente rabequeiro, compositor e integrante do Cavalo Marinho Estrela de Ouro.

*Cruzêro* é um tempo-lugar onde diferentes caminhos se encontram. É território denso, de conflitos, de confrontos, de escolhas e transformações. Em seu segundo solo, o ator-sambador constrói a dramaturgia a partir da noção de *Figura*, terminologia dinâmica e contemporânea emprestada do Cavalo Marinho, em oposição à noção de personagem da tradição teatral. *Vozes do Cruzêro* é um brinquedo caboclo, um ritual cênico e festivo que celebra um virtuosismo criativo expresso no fazer artístico dos sambadores, brincadores e maracatuzeiros da Mata Norte pernambucana.

*Vozes do Cruzêro* integra a pesquisa de doutorado, com bolsa da CAPES, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC/UFBA, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sonia Lucia Rangel, ao encenar uma metodologia poética cabocla, atualiza em tempo, corpo e gesto a homenagem a todos esses mestres das artes cênicas, celebrando na encruzilhada contemporânea um fenômeno que sobrevive entre o local-global.



### **8.3. Vozes do Cruzêro – Ficha técnica**

Encenação: Lineu Gabriel

Orientação: Sonia Rangel

Trilha sonora original e orientação em rabeca: Cláudio Rabeca

Dramaturgia: Lineu Gabriel

Figurino: Luiz Buranga

Adereços: Luiz Buranga, Fabio Soares, Eduardo Albergaria, Stefania Karolina, Aguinaldo Roberto, Glorinei Leite e Deilton José

Cenário: Joice Aglaé Brondani e Luiz Buranga

Confecção e Preparação em Máscara: Joice Aglaé Brondani

Direção de Produção: SC Produções (Tacira Coelho)

Produção executiva: Thais Patez e Iris Faria

Ilustradora e Designer: Mirela Dantas

Desenho de Luz: Moisés Victório

Operação de Luz: Bruno

Operação de som: Padmateo

Comunicação e Gestão de Redes Sociais: Nany Lima

Fotografia: Adeloya Magnoni

Videomaker: Malaika K.B.

Filmagem: Padmateo

Costureira: Saraí Reis

Técnico de Gravação e Mixagem: Gabriel Melo (Maruim Records – Olinda)

Músicos: Cláudio Rabeca (vozes, rabeca, viola de 10 cordas, guitarra, maracas, pandeiro, baje, mineiro, pisada trupé);

Nilton Júnior (vozes, apitos e flautas indígenas);

Yuri Rabid (baixo);

Fábio Soares (pandeiro, baje, mineiro e pisada);

João Paulo Rosa (bombinho, gonguê e mineiro);

Ronaldo Souza (Surrões, caixa, póica e apito);

Deco Trombone (trombones)

A rabeca utilizada no espetáculo foi construída por Cláudio Rabeca (Olinda-PE)

## 8.4. Vozes do Cruzêro – Matérias de imprensa

≡ ≡ ≡ ...

📶 22% 10:59



**BAHIA**.jornal



CULTURA

### Solo Vozes do Cruzêro estreia dia 22 de novembro na Casa Preta

O espetáculo traz para a cena memórias pessoais do ator e pesquisador Lineu Gabriel misturadas a suas vivências com brincadores da Mata Norte pernambucana



19/11/2019 10h03 · Por: **Fernanda Xisto** · Fonte: **Ascom** ·



Foto: Adeloia Magnoni

O ator-sambador e pesquisador em tradições da Zona da Mata Norte pernambucana, Lineu Gabriel estreia no dia 22 de novembro seu segundo solo Vozes do Cruzêro, na Casa Preta Espaço Cultural, localizado no bairro Dois de Julho. O espetáculo integra a sua pesquisa de doutorado, realizada sob orientação de Sonia Rangel, e fica em cartaz até 08 de dezembro, sempre de quinta-feira a sábado, às 19h, e domingo, às 18h. Os ingressos estão à venda na plataforma Sympla.

A montagem tem como imagem-motor o Caboclo do imaginário da Mata Norte pernambucana e acontece no espaço-tempo condensado do cruzêro. Cruzêro é um tempo-lugar onde diferentes caminhos encontram-se. Mesclando linguagens da dança, do teatro e da performance, cria-se um ritual cênico e festivo que celebra o fazer artístico dos sambadores, brincadores e maracatuzeiros pernambucanos.

Vozes do Cruzêro traz para o palco um universo poético inspirado no Caboclo desta região pernambucana, que concentra inúmeras expressões artísticas e religiosas, como o Cavalo Marinho, o Caboclinho, o Maracatu de Baque Solto, a Jurema Sagrada, entre outras. Por meio das toadas, lóas, pisadas e trupés o ator-sambador tece sua cena e apresenta fragmentos de memórias que compõem o percurso que o conduziu à Zona da Mata Norte.

## ***Solo Vozes do Cruzêro no Casa Preta Espaço de Cultura***

O espetáculo traz para a cena memórias pessoais do ator e pesquisador Lineu Gabriel misturadas às suas vivências com brincadores da zona da mata norte pernambucana. A peça mescla dança, teatro e performance celebrando o fazer artístico dos maracatuzeiros nordestinos



Divulgação



**2**  
FIM DE SEMANA

Edson Gomes é uma das atrações locais



**MÚSICA**  
Festival República do Reggae reúne grandes nomes do Brasil e Jamaica no Wet'n Wild

**CINEMA**  
Uma segunda chance para amar entre as estreias nas telonas

**TEATRO**  
Vozes do Cruzêro trata de ancestralidade e religiosidade

**A TARDE**  
SEX  
SAVADOR  
29/11/2019

DOISMAIS@GRUPOATARDE.COM.BR

# FIM DE SEMANA

atarde.com.br/cultura

**MÚSICA**  
O Dia do Samba é segunda-feira, mas tem comemoração a partir de hoje até lá

**DIVERSÃO**  
O Festival Cultural e Gastronômico Tempero no Forte tem muitas atrações

**ESPECTÁCULO SOLO**  
VOZES DO CRUZÊRO SEGUE EM CARTAZ NA CASA PRETA

## CÊNICAS

Envie o texto ATCULT para o número 50010 e receba informações diárias sobre a agenda cultural. Disponível para as operadoras Claro, Oi, TIM e Vivo. R\$ 0,10/imp. por msg (1/dia).



**STAND UP AMANHÃ TEM PAULINHO SERRA NO TEATRO JORGE AMADO**

Divulgação

### EUGÊNIO AFONSO

Para falar de ancestralidade e religiosidade, está em cartaz, na Casa Preta Espaço Cultural (Largo Dois de Julho), até 8 de dezembro, de quinta a domingo, o espetáculo *Vozes do Cruzêro*, um solo do ator e pesquisador das tradições da zona da mata norte pernambucana, Lineu Gabriel.

A trajetória de Lineu é interessante e serve como contraponto para contextualizar o espetáculo. Ele é paulista, de Campinas, morou oito anos em Recife e atualmente vive em Salvador. Quando ainda estava em terras paulistanas, conheceu o pessoal da banda pernambucana Mestre Ambrósio, se interessou pela cultura da região e rumou para o Recife. Depois de algum tempo e muita pesquisa em terras pernambucanas, migrou para a capital baiana, onde já está há cinco anos.

"O solo trata um pouco da minha trajetória, enquanto descoberta da religiosidade e da ancestralidade, sobretudo depois que ouvi falar da manifestação artística do Cavalo Marinho. É também o resultado de uma pesquisa de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas que faço na Ufba", conta Lineu, que tem como orientadora a professora, doutora e artista plástica baiana Sônia Rangel.

*Cruzêro* é um tempo-lugar onde diferentes caminhos se encontram e a encenação tem como imagem-motor o caboclo. O solo mescla linguagens da dança, do teatro e da performance para criar um ritual cênico e festivo que celebra o fazer artístico dos sambado-

**REGIONALISMO** O espetáculo solo *Vozes do Cruzêro* segue em cartaz na Casa Preta Espaço Cultural até 8 de dezembro, sempre de quinta-feira a domingo

## Fábula de manifestações artísticas da zona da mata pernambucana



Adriana Magioni / Divulgação

O ator paulista Lineu Gabriel faz um trabalho de pesquisa sobre o folclore de Pernambuco

res, brincadores e maracatuzeiros pernambucanos.

Gabriel, que também assina a dramaturgia de *Vozes do Cruzêro*, garante que esta não é a primeira vez que ele trabalha com o tema. "Destavez, peguei a imagem do caboclo, uma das figuras do Cavalo Marinho, que é um reisado, para compor a montagem", afirma.

### Pontos de partida

Por meio de danças e rituais típicos da região, o ator-sambador tece a cena e apresenta fragmentos de memórias que compõem o percurso que o conduziu às expressões artísticas e religiosas pernambucanas, como o Cavalo Marinho, o Caboclinho, o Maracatu de Baque Solto, a Jurema Sagrada, dentre outras. Todas originárias da Zona da Mata Norte.

"A montagem não tem uma narrativa com começo, meio e fim. Ela é toda fragmentada. Trabalho sob a perspectiva da dança e da musicalidade daquela região. É tudo resultado de uma pesquisa sobre religiosidade e ancestralidade bem forte", observa Gabriel.

Os objetos que compõem a cena foram inspirados na vestimenta do caboclo de lança do Maracatu de Baque Solto. E a rabeça, principal instrumento do Cavalo Marinho, é presença garantida no palco.

A trilha sonora original é composta por Cláudio Rabeça, o figurino é de Luiz Buranga, o cenário, de Joice Aglae e Luiz Buranga, e a iluminação fica a cargo de Moisés Victório.

**VOZES DO CRUZÊRO / CASA PRETA ESPAÇO CULTURAL / ATÉ 8 DE DEZEMBRO / QUINTA, SEXTA E SÁBADO ÀS 19H E DOMINGO ÀS 18H / R\$ 20 (INTEIRA) E R\$ 10 (MEIA)**

## 8.5. Relatório PDSE/CAPES



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE  
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ANTICHIstica,  
ARTI E SPETTACOLO (DIRAAS)

Genova, 28 febbraio 2019

Alla CAPES - *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* e al  
*Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Brasil -*  
PPGAC/UFBA.

Dichiaro che il signore Lineu Gabriel Guaraldo, attore, ricercatore e studente del  
*Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Brasil* è  
stato accolto nel Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo  
(DIRAAS) dell'Università degli Studi di Genova, dove ha realizzato il suo *stage sandwich* di  
dottorato tra agosto del 2018 e febbraio del 2019, sotto la mia supervisione. Il ricercatore ha  
sviluppato il suo piano di studi intitolato “**Dialoghi tra le drammaturgie corporali della  
Commedia dell'Arte (Italia) e del Cavalo Marinho (PE / Brasile)**” oppure “*Diálogos entre  
as dramaturgias corporais da Commedia dell'Arte (Itália) e do Cavalo Marinho (PE/Brasil)*”.

Dichiaro, inoltre, che tra i mesi di agosto 2018 e febbraio 2019, in accordo con me e con  
l'università di Genova, ha sviluppato le attività sottoelencati:

- 30/07/2018 – 04/08/2018 – Stage of Theatrical Biomechanics by Meyerhold – First Level (34 ore) con Gennadi Nikolaevic Bogdanov / Centro Internazionale Studi Biomeccanica Teatrale | Luogo: Perugia-PG;
- 06/08/2018 – 11/08/2018 - Stage of Theatrical Biomechanics by Meyerhold – Second Level (34 ore) con Gennadi Nikolaevic Bogdanov / Centro Internazionale Studi Biomeccanica Teatrale | Luogo: Perugia-PG;
- 13/08/2018 – 18/08/2018 - Stage of Theatrical Biomechanics by Meyerhold – Third Level (32 ore) con Gennadi Nikolaevic Bogdanov / Centro Internazionale Studi Biomeccanica Teatrale | Luogo: Perugia-PG;
- Da settembre/2018 a dicembre/2018 – Ha frequentato le lezioni di *Antropologia Teatrale* - Prof. Roberto Cuppone – Università Degli Studi di Genova - Corso di Lettere Moderne | Luogo: Unige;

- 28/11/2018 - Presentazione della conferenza *Le figure del Cavalo Marinho* per gli studenti della disciplina di Antropologia Teatrale - Prof. Roberto Cuppone – Università Degli Studi di Genova - Corso di Lettere Moderne | Luogo: Unige;
- 07/12/2019 - Ha collaborato con Il Falcone – Teatro Universitario di Genova offrendo il Workshop *I principi della danza del Cavalo Marinho* | Luogo: Teatro Carlo Felice;
- 27/12/2018 a 29/12/2018 – Corso di Specializzazione di Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd – Dall’Azione Fisica alla Drammaturgia (18 ore) con Claudio Massimo Patternò Centro Internazionale Studi Biomeccanica Teatrale | Luogo: Milano-MI;
- Gennaio e febbraio – Ha realizzato incontri con l’attore Enrico Bonavera, importante Arlecchino del teatro italiano| Luogo: Genova-GE;
- 15 e 16/01/2019 – Ha visitato il laboratorio di Renzo Sindoca, artigiano specializzato in maschere in cuoio utilizzate nella Commedia dell’Arte | Luogo: Mira-VE;
- 17/01/2019 - Ha visitato il Porto Arlecchino, laboratorio della ricercatrice Claudia Contin | Luogo: Pordenone-PN;
- 19/01/2019 - Riunione con il Prof. Roberto Tessari | Luogo: Torino-TO;
- Febbraio/2019 – Ha frequentato le lezioni di *Teatro Comico* - Prof. Roberto Cuppone – Università Degli Studi di Genova - Corso di Lettere Moderne | Luogo: Unige;
- 13/02/2019 - Ha partecipato della Conferenza di *Antropologia teatrale* con Eugenio Barba, Nicola Savarese e Franco Ruffini – Evento: 55 anni del’Odin Teatret: Lo spirito del Laboratorio | Luogo: Roma-RO;
- 14/02/2019 – Ha partecipato della *dimostrazione-spettacolo Orme sulla neve*, con Roberta Carreri (Odin Teatret) | Luogo: Roma-RO;
- 19/02/2019 – Ha partecipato dell’incontro con Eugenio Barba – Storie di un emigrato diventato regista | Luogo: Sori-GE;
- 19/02/2019 Ha partecipato dello spettacolo-dimostrazione *Il Tappeto Volante* con Julia Varley, attrice dell’Odin Teatret | Luogo: Sori-GE;
- 26/02/2019 - Ha offerto la lezione/dimostrazione *La drammaturgia e la comicità del Cavalo Marinho* per gli studenti della disciplina di Teatro Comico - Prof. Roberto Cuppone – Università Degli Studi di Genova - Corso di Lettere Moderne e per gli integranti del Falcone – Teatro Universitario di Genova | Luogo: Unige;

Roberto Cuppone

Professore Associato in Discipline dello Spettacolo

Scuola di Scienze Umanistiche

Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS)

Università degli Studi di Genova - Via Balbi 2, 16126 Genova

## 8.6. Frammento do Folheto do il Falcone – teatro universitario di Genova

<b>Laboratorio iF - calendario incontri 2018-19</b>		
<b>7 dicembre</b>	<b>Lineu Gabriel Guaraldo</b> (antropologo brasiliano, Bahia di Salvador)	Teatro Carlo Felice, sala prove
<b>14 dicembre</b>	<b>Enrico Bonavera</b> (Artechino, studioso di maschere)	Teatro Carlo Felice, sala prove
<b>18 dicembre</b>	<b>Antonio Caporilli</b> (danzatore, operatore di burattini)	Scuola di Scienze Umanistiche, Aula M
<b>21 dicembre</b>	<b>Joice Aglae Brondani</b> (antropologa e attrice, Bahia di Salvador)	Teatro Carlo Felice, sala prove
	<b>In preparazione</b>	
<b>29 gennaio</b>	<b>Lavori in corso: spettacolo</b> (docenti di spettacolo dell'Università di Genova)	Scuola di Scienze Umanistiche, Aula Magna
<b>19 febbraio</b>	<b>Eugenio Barba</b> (regista e pedagogo teatrale)	Sori, Teatro Comunale
<b>4 aprile</b>	<b>Vieni avanti, cretino!</b> (i De Rege e il teatro comico, con Giorgio Gallione e Franco Canevesio)	Civica Biblioteca Museo dell'Attore
<b>Da definirsi</b>	<b>Dario Tomasello: Performance Studies</b> (presentazione del libro di R. Schechner)	Civica Biblioteca Museo dell'Attore
	<b>Il Teatro Sociale a Genova</b> (con Teatro dell'Ortica e altri)	Civica Biblioteca Museo dell'Attore



## 8.7. Material de divulgação de demonstração técnica realizada na UniGe

### La drammaturgia e la comicità del Cavallo Marino (tradizione artistica brasiliana)

**LINEU GABRIEL GUARALDO**

Programma di Post-Laurea in Arte dello Spettacolo

Università Federale di Bahia – Brasile

PPGAC/UFBA

**26 febbraio 2019, ore 12.00**

Università Degli Studi di Genova

**Balbi 4, aula N**

Lezione/dimostrazione per il corso di Teatro Comico  
Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo  
(**prof. Roberto Cuppone**)  
e per il Falcone – Teatro Universitario di Genova

Ingresso libero

This study was financed by the  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior  
Brasil (CAPES)



8.8 Partituras das melodias da Figura do *Caboclo d'Arubá*

## Toada do Caboclo de Arubá

Olé Olé Olá

Afinação:

D

A

E

B

Toada tradicional - Cavalo Marinho (PE)

**Lento**

Rabeca 

Rbc. 

*accel.* **Allegro**

Rbc. 

Rbc. 

Rbc. 

Afinação:  
D  
A  
E  
B

# Mangerona

Toada tradicional - Cavalo Marinho (PE)

**Allegro**

(Instrumental)

Rabeca

7

Rbc.

13

Rbc.

(Letra + instrumental)

18

Rbc.

23

Rbc.

28

Rbc.

(Instrumental)

33

Rbc.

38

Rbc.

42

Rbc.

# Cidade da Jurema

Afinação:

D

A

E

B

Toada tradicional - Cavalo Marinho (PE)

Rabeca

Rbc.

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Cidade da Jurema'. The top staff is labeled 'Rabeca' and the bottom staff is labeled 'Rbc.'. Both staves are in 2/4 time and G major. The Rabeca part consists of a single melodic line with a final note marked with a fermata. The Rbc. part features a more complex rhythmic pattern with triplets and a final note with a fermata.

# Primeira Parte Passei

Afinação:

D

A

E

B

Toada tradicional - Cavalo Marinho (PE)

**Moderato**

Rabeca

The musical score consists of four staves. The first staff is for Rabeca, starting with a treble clef, a 3/4 time signature, and a forte (*f*) dynamic. The second and third staves are for Rbc. (Rabeca), starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff begins with a triplet of eighth notes and a piano (*p*) dynamic. The third staff begins with a dotted quarter note and a forte (*f*) dynamic. The fourth staff is also for Rbc., starting with a treble clef and a 3/4 time signature, and ending with a double bar line. The music features various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and dotted notes, with some notes marked with accents or breath marks.

Rbc.

Rbc.

Rbc.

# Casa Santa

Afinação:

D

A

E

B

Toada tradicional - Cavalo Marinho (PE)

**Moderato**

Rabeca

Rbc.

Rbc.

Rbc.

**Allegro**

Rbc.

Rbc.

Afinação:

D  
A  
E  
B

## Malunguinho É Rei

Toada tradicional - Cavalo Marinho (PE)

(Letra)

Rabeca

Rbc.

Rbc.

Rbc.

Rbc.

Rbc.

Rbc.

Rbc.

Afinação:

D

A

E

B

## Despedida

Lento

Toada tradicional - Cavalo Marinho (PE)

(Introdução instrumental)

Rabeca

4 (Letra)

8

13

18

24

30

35

Rbc.



Afinação:

D  
A  
E  
B

## Queimar Carvão

Toada tradicional - Cavalo Marinho (PE)

**Allegro**

Rabeca

6

Rbc.

11

Rbc.

17

Rbc.

23

Rbc.

29

Rbc.

35

Rbc.

## 9. APÊNDICES

### 9.1. Cartaz do projeto *Na trincheira do Leão*

Grupo Peleja Apresenta:

# NA TRINCHEIRA DO LEÃO

Residência artística de  
**Lineu Gabriel**  
no Maracatu de Baque Solto  
Leão de Ouro de Condado

Incentivo:

Realização:

FUNDCULTURA FUNDARPE FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO Secretaria de Cultura PERNAMBUCO GOVERNO DO ESTADO

Grupo Peleja  
www.grupopeleja.com

The poster features a photograph of a maracatu dancer in a large, ornate costume with a tall, conical headdress made of straw and a long, flowing skirt. The background is a textured, golden-brown color. The text is arranged in a clean, modern layout, with the title in large, stylized letters and the artist's name in bold.

9.2. Cartaz do projeto *Do terreiro à cena*


**DO TERREIRO  
À CENA**

Por Aguinaldo da Silva

AULA-ESPETÁCULO  
**09 | ABRIL 20h**

LOCAL: Teatro Milton Baccarelli - CAC/UFPE

---

OFICINA DE  
CAVALO MARINHO E MARACATU RURAL

**07 e 08 | ABRIL**  
**14h às 18h**

LOCAL: Sala 44 do CAC/UFPE

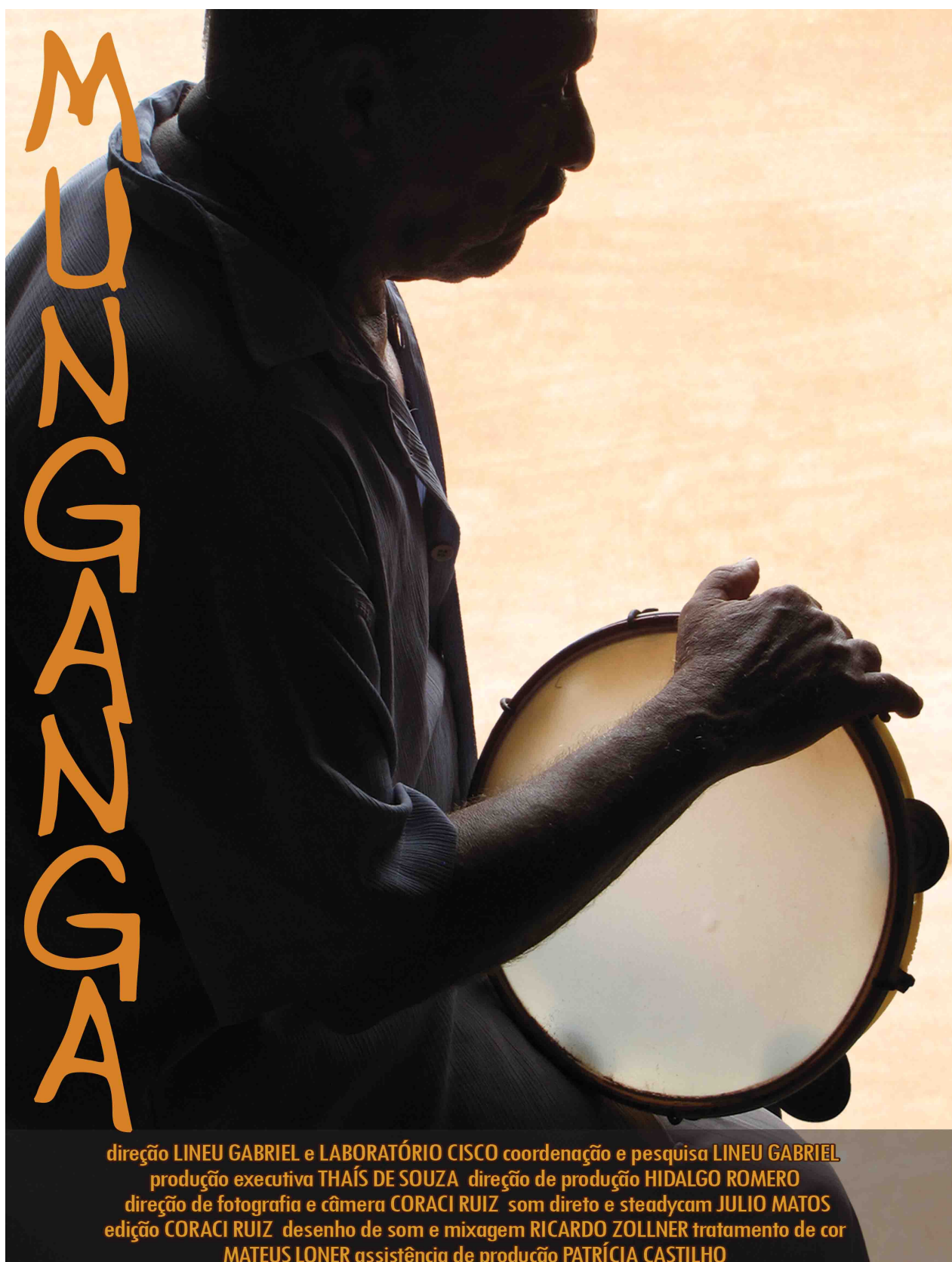
Insc.: [lineu@grupopeleja.com.br](mailto:lineu@grupopeleja.com.br) | (81) 9925 9356

Recife/PE - 2014

Apoio:   Incentivo:   Realização:   [www.grupopeleja.com.br](http://www.grupopeleja.com.br)

Atividades Gratuitas

### 9.3. Cartaz do projeto *Munganga*



Realização:



Grupo Peleja  
www.grupopeleja.com

Patrocínio:

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**

Ministério  
da Cultura



Apoio:



9.4. Cartaz do projeto Scambio dell'Arte



**Cia Buffa de Teatro**  
Bottega uffia  
Circo Vacanti



**paleja**  
Cavalo Marinho  
Estrela de Ouro

# PROJETO SCAMBIO DELL'ARTE

## Commedia dell'Arte e Cavalo Marinho

### Seminário Internacional Teatro-Máscara-Ritual Interculturalidades

CONFERÊNCIAS • MESAS REDONDAS • ESPETÁCULOS • DEMONSTRAÇÕES TÉCNICAS  
OFICINAS • PESQUISADORES DO BRASIL, ITÁLIA, FRANÇA E CUBA

**Condado-PE • Recife-PE • Uberlândia-MG**  
**03 JUNHO A 09 AGOSTO**

**Informações/Inscrições:**  
scambiodellarte@gmail.com  
projetoscambiodellarte.blogspot.com.br

Recife: (81) 9755.3279  
Uberlândia: (34) 3230.9427  
(34) 3239.4522

**funarte**  
FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
Ministério da Cultura

**BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2012

**APOIO**

**OUTROS APOIOS**



Curso de Teatro - UFPE

Curso de Teatro - UFU

Curso de Teatro - UFPE

Curso de Teatro - UFU