

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

**ROBERTO CARLOS MORETTO**

**CORO E CORALIDADE  
(Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira...  
Da Cultura Europeia Contemporânea do Dissenso)**



**São Paulo  
2022**



ROBERTO CARLOS MORETTO

## *Coro e Coralidade*

(Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira...  
Da Cultura Europeia Contemporânea do Dissenso)

Versão Original

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

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela.

São Paulo  
2022

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

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Moretto, Roberto Carlos  
Coro e Coralidade: (Da Ancestralidade Grega...Do Bumba  
Meu Boi e da Capoeira... Da Cultura Europeia  
Contemporânea do Dissenso.) / Roberto Carlos Moretto;  
orientadora, Ingrid Dormien Koudela. - São Paulo, 2022.  
157 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade  
de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Coro. 2. Pedagogia do Teatro. 3. Coralidade. 4.  
Jogo Teatral. 5. Bumba Meu Boi. I. Koudela, Ingrid  
Dormien . II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

MORETTO, Roberto Carlos. **Coro e Coralidade**: Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira... Da Cultura Europeia Contemporânea do Dissenso. 2022. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela.

Banca Examinadora

Aprovado em: \_\_\_\_\_.

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

## Dedicatória

Dedico este trabalho a meu pai João (*in memoriam*), à minha mãe Albina, a meus irmãos Luís, Renato e Rosangela e aos meus sobrinhos Gabriel, Maria, Renata, Felipe e João — família que sempre me deu suporte. Àqueles que amo ofereço meu trabalho, que é meu grande amor!

Ao teatro grego, em especial a Dioniso, mito que se fez presente e inspirou esta tese desde o começo, consagro o jogo dos mestres Tião e Peu, em Epidaurus (e que apareceu aqui no meu computador, inesperadamente: <<https://youtu.be/MnXP3PKAWIA>>).

## **Agradecimentos**

Meu primeiro agradecimento é dirigido à minha orientadora Ingrid Koudela. Foi ela quem percebeu a riqueza desta pesquisa, instigando-me a registrá-la, e se tornando minha maior incentivadora, desde que estive com o grupo O Grito, ministrando uma oficina de coro e jogo. Parceira artística que começou em nossa atual sede na Casa Restaura-me, no Brás, em São Paulo, e fez possível este trabalho.

Também faço um agradecimento especial à professora Maria Lúcia Pupo, que me formou artista pedagogo e manteve, comigo, nos últimos vinte anos, uma importante interlocução artística e profissional. Colaborou muitas vezes com este projeto e me recebeu como aluno do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) durante este doutorado. Sigo na área de pedagogia graças a você!

Agradeço ao professor Fabio Cintra, que foi meu professor na graduação, estive na minha qualificação e me instigou a modificar os rumos da pesquisa no doutorado. Foi por intermédio de sua análise sensível que busquei novos caminhos para este trabalho.

Agradeço ao professor Ioannis Petropoulos, que aceitou coorientar este trabalho na Grécia e, apesar do cancelamento da bolsa, da pandemia etc., alimentou-me com bibliografias incríveis sobre o coro grego e também solucionou muitas dúvidas sobre as manifestações Anastenaria e do Épiro. Obrigado!

Agradeço ao professor Daves Otani, que estive na minha qualificação.

Também agradeço aos artistas que, junto d'O Grito, fizeram esta investigação acontecer: Alessandro Hernandez, Teca Spera, Mara Heleno, Lilih Curi e os gregos que nos receberam e apresentaram a Grécia tão gentilmente: Evangelia Astridou, Iris Nikolaou, Polyxeni Aklidi, Kornilia Vasileiadou (Korina), Marios Chatziprokopiou e Rebecca Tsaligarisou.

Um agradecimento especial a Tião Carvalho, que foi parceiro de tantas pesquisas estéticas n'O Grito, e cuja presença foi fundamental no intercâmbio na Grécia.

Também agradeço ao querido Pedro Peu, mestre de capoeira que também estive conosco na Grécia, sempre nos dando o prazer de sua sensibilidade de artista.

Agradeço ainda à Quiara Maria Jofre Batista, que também dividiu conosco as suas experiências com o Boi.

Agradeço ao Departamento de Teatro, ao professor Felizberto, à Tamara e ao Paulo, que sempre me ajudaram. Obrigado!

Entrar no doutorado trouxe de volta a minha pesquisa de mestrado de 2009, um momento muito importante para minha trajetória de pesquisador, e sou sempre muito agradecido à professora Beth Lopes, minha primeira orientadora. Obrigado, Beth, sempre!

Um agradecimento especial ao pesquisador e artista Fabio Cordeiro dos Santos, que gentilmente enviou-me seu doutorado e seu pós-doc, ajudando-me a compreender o teatro coral brasileiro.

Agradeço aos parceiros de jogo Thaisa Schmaedecke, Silvia de Paula e Daniel Bernardes. Em especial à Silvinha, que colaborou com a indicação de muitos jogos corais!

Quem também me ajudou bastante é a querida Karine Ramaldes. Obrigado!

Outra parceira de coro a quem preciso agradecer é a musicista e amiga Mariane Mattoso. Ela foi a minha parceira na experimentação com os coros polifônicos gregos durante a oficina que ministramos para o grupo As Meninas do Conto, “Do Polifoniká ao Cordel”, dentro do Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo. Ela também criou o coro do espetáculo “Menino Deus Dioniso”. Obrigado, Mari!

Outros dois importantes colaboradores desta pesquisa foram Filipe Brancalião (que me ajudou bastante a estudar sobre Rancière) e Verônica Veloso (na interlocução sobre o jogo teatral), meus amigos de graduação e, agora, do doutorado! Vocês foram muito generosos.

Agradeço à Raquel Anastasia, que me ajudou a conseguir, junto com a Malu, a revista francesa Choralitté. Raquel, obrigado!

Existe um grupo incrível, do qual fazem parte a Letícia, a Carla, o Cristian, a Beth, a Sol, o Rodrigo e o Chico, que foi fundamental para que eu compreendesse melhor a coralidade. Eles viraram amigos virtuais e parceiros de estudos; muita bibliografia e muita compreensão vieram dessas discussões às segundas pela manhã, obrigado!

Agradeço também à Veridiana Piovezan, amiga de pós: nós nos ajudamos mutuamente no início de nossas pesquisas. Saudade de nossos cafés!

Muito obrigado, Maria Fernanda Vomero, a Mafê, amiga de PAE e pós, que me indicou a Lívia Lisbôa para a revisão acertada desta tese. Lívia, este trabalho é também seu. Obrigado!

Também agradeço aos integrantes do Grupo de Pesquisa em Pedagogia das Artes Cênicas (GPPAC), grupo de pós-graduandos e pedagogos do teatro, que me estimularam a escrever e a pesquisar.

E também quero lembrar duas amigas importantes: a Telumi Hellen e a Geraldine Quaglia, que conversaram muito comigo sobre pesquisas estéticas e problemas da vida. Vocês foram fundamentais para o meu equilíbrio psicológico.

À minha família de sangue eu já dediquei este trabalho, nem preciso dizer o quanto são importantes; mas tem uma família de escolha, que é a minha família Marcia Merlino. Nem preciso dizer o quanto você me ajudou, não é? Obrigado!

Denise Beividas, você me recebeu em sua casa quando precisei de um lugar calmo para escrever. Foi muito generosa. Obrigado, amiga da FFLCH-USP e de tantos e tantos anos!

Agradeço também aos atuais artistas d'O Grito, que me aguentaram até onde puderam!

Agradeço também à Luiza Jorge, que proporcionou as minhas experiências pedagógicas com jogos teatrais nas escolas parceiras do Prêmio São Paulo de Teatro Infante Juvenil, quando me tornou coordenador pedagógico do projeto Leva ao Teatro. Luiza tornou-se, também, uma amiga e confidente, apoiando-me bastante durante esses cinco anos de pesquisa. Obrigado por permitir as oficinas práticas com os professores da rede municipal.

E, por fim, agradeço à Gisele Pennella e ao Lufe Steffen, dois amigos que acompanharam a minha trajetória de pesquisa.

Grande rede de apoio. É um súper coro. Evoé!

## **Resumo**

MORETTO, Roberto Carlos. **Coro e Coralidade**: Da ancestralidade grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira... Da Cultura Europeia Contemporânea do Dissenso. 2022. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A presente tese investiga o processo de criação em teatro na formação de coros cênicos. O coro é estudado a partir do conceito de coralidade que propõe a desierarquização das linguagens da cena e sob a noção filosófica do dissenso como estratégia para a formação política. A pesquisa foi desenvolvida através dos procedimentos das manifestações brasileiras do Bumba Meu Boi e da Capoeira de Angola, na cultura grega do ritual Anastenaria e dos coros polifônicos da região grega do Épiro. Nos anexos são oferecidas sugestões de jogos de aquecimento, e improvisado para coro.

**Palavras-chave:** 1. Coro. 2. Pedagogia do Teatro. 3. Coralidade. 4. Jogo Teatral. 5. Bumba Meu Boi. 6. Capoeira de Angola.

## **Abstract**

MORETTO, Roberto Carlos. **Choir and Chorality**: From greek ancestry... From Bumba meu Boi and Capoeira... From the Contemporary European Culture of Dissent. 2022. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This doctoral thesis investigates the collective process in the formation of scenic choirs. The choir is studied from the concept of chorality that suggests the dehierarchization of the scene languages and also through philosophical view of dissent as a strategy for political formation. This research was developed through the collective pedagogical procedures by Brazilian manifestations of Bumba Meu Boi, Capoeira de Angola, the Greek culture of the Anastenaria ritual and by the polyphonic choirs of the Greek region of Epirus. Its appendix shows suggestions of warming up games, preparations and improvisation for the choir.

**Keywords:** 1. Choir. 2. Theater Pedagogy. 3. Chorality. 4. Theater Games. 5. Bumba Meu Boi. 6. Capoeira de Angola.

## Sumário

PRÓLOGO .....	11
INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1 – O CORO É TEATRO .....	21
1.1    O Coro é o Teatro .....	21
1.2    Procedimentos Corais no Ocidente.....	25
CAPÍTULO 2 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS .....	29
2.1    Coro/Coralidade .....	29
2.2    Jogo Teatral .....	51
2.3    Dissenso.....	56
CAPÍTULO 3 – CORO E JOGO TEATRAL EM INTERCÂMBIO NA GRÉCIA: o coro da região grega do Épiro, o ritual Anastenaria e o Bumba Meu Boi.....	63
3.1    O Polifoniká do Épiro.....	63
3.2    O Ritual Grego Anastenaria: Dança Sobre o Fogo.....	68
3.3    O Bumba Meu Boi.....	73
3.4    Sala de Ensaio.....	77
CAPÍTULO 4 – CORO, JOGO E DISSENSO.....	85
4.1    O Comum e a Partilha do Sensível .....	87
4.2    A Partilha do Sensível na Arte .....	88
4.3    Coro, Jogo e Dissenso num dos ensaios do Intercâmbio Grego.....	89
4.4    Estética e Partilha do Sensível.....	93
CAPÍTULO 5 – CORO, JOGO E DISSENSO ATRAVÉS DE TEXTOS E IMAGENS .....	95
5.1    Texto e Jogos Teatrais: as Referências.....	95
5.2    Imagens e Jogos Teatrais: as Referências.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	109
REFERÊNCIAS .....	111
APÊNDICE A - CORO E CORALIDADE: Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira... Da Cultura Europeia Contemporânea do Dissenso .....	117
APÊNDICE B - Jogo coral coletivo a partir do Bumba Meu Boi e da Capoeira de Angola.....	143
APÊNDICE C - Jogos de aquecimento, preparação e improvisação para o coro, bem como uma proposta de sessão de ensaio a partir do Denkbild .....	147

## PRÓLOGO

**DIONISO:** Venho a esta terra tebana, filho de Zeus, Dioniso, que nasce da filha de Cadmo, Sêmele, partejada por relampeado fogo. Troquei a forma de deus pela humana [...]

### CORO DE BACAS/BOI:

Na terra asiática longe	Na terra grega longe
Deixei o sacro Tmolos e danço	Deixei o sacro Querosene e danço
Por Brômio a doce dança	Bambaê no Bumba a doce dança
E a bem fatigante fadiga	E a bem fatigante fadiga
Na celebração de Báquio	Na celebração do Boi
Ó da rua, ó da rua! Ó do	Ó da rua! Ó da rua! Ó do
Próedrou	Gabinete!
Desloque-se com a boca pura de	Desloque-se com a boca pura de
voz	voz
Santifique-se todo,	Santifique-se todo,
Pois os hinos eternos	Pois as toadas eternas
A Dioniso hinearei.	A São João cantarei. <sup>1</sup>

No ano de 2012, eu e meu grupo de teatro, a Cia. O Grito, estivemos nas cidades de Atenas e Tessalônica, na Grécia, desenvolvendo um projeto de intercâmbio junto de artistas gregos. Foram trinta dias em que estivemos em sala de ensaio com o grupo de teatro “Kanigunda”, na cidade de Atenas, e com alunos da graduação e da pós-graduação da Universidade Aristotélica de Tessalônica. Foi nesse intercâmbio que o coro cênico e o jogo cruzaram-se nas pesquisas que eu desenvolvia. Antes disso, eu e meu grupo trabalhávamos num projeto nomeado “O Corpo Cultural Brasileiro: o treinamento de atores através dos movimentos e da sonoridade do Bumba Meu Boi e da Capoeira Angola”, que era financiado pelo Programa de Ação Cultural (ProAc) do governo do Estado de São Paulo. Nessa pesquisa, o nosso objetivo foi registrar os movimentos corporais e as sonoridades de ambas as manifestações culturais e, a partir delas, desenvolver um treinamento de atores.

Quando fomos para a Grécia, levamos os dois movimentos culturais que pesquisávamos (o Bumba Meu Boi e a Capoeira Angola) e recebemos, dos artistas gregos, as pesquisas Polifoniká e Anastenária. Polyfoniká ou, em grego, polyfonikó (Πολυφωνικό) significa, em língua portuguesa, “polifônicos” e era a expressão usada pelos gregos quando se referiam aos coros polifônicos da região grega do Épiro. Utilizo o nome polifoniká porque foi a palavra que nós, artistas brasileiros, escolhemos para nomear especificamente os exercícios conduzidos pelos artistas gregos e que eram adaptados do coro da região do Épiro.

<sup>1</sup> EURÍPEDES. *Bacas. O Mito de Dionísio* (Edição Bilíngue). São Paulo: Hucitec, 1995.

Anastenaria (αναστενάζω= suspirar) é um ritual dedicado aos santos Constantino e Helena, praticado hoje em algumas aldeias do norte da Grécia e da Bulgária do Sul. No capítulo 3 explico o ritual e sua ligação antiga com rituais dionisiacos.

Na Grécia, em sala de ensaio, tivemos a oportunidade de experimentar alguns jogos e aquecimentos através de cantigas e brincadeiras do Bumba Meu Boi e também através de aquecimentos e coros polifônicos conduzidos pelos artistas locais. Também fizemos alguns movimentos e exercícios com a capoeira e seminários sobre a festa Anastenária, sobre a tragédia, o Boi e os coros do Épiro. E, dessa mistura de processos, experimentamos alguns improvisos com o coro das Bacantes, de Eurípedes.

Foi nesse intercâmbio financiado pelo Ministério da Cultura (MINC), que esta pesquisa começou a nascer. Aliás, começou um pouquinho antes, através de uma bolsa de seis meses de residência artística nos Estados Unidos, com a SITI Company e a Sandglass Theater, custeada pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 2010. Nessa residência, dentre outras experiências interessantes, o jogo teatral esteve presente nos treinamentos do sistema dos *Viewpoints* conduzidos pela diretora Anne Bogart e do Método Suzuki, conduzido pelos atores da SITI Company. Também experimentei jogos, no processo de criação, com um segundo grupo de teatro: a Sandglass Theater, na cidade de Putney, em Vermont, conduzidos por Eric Bass. Foi lá nos Estados Unidos que conheci a atriz grega Iris Nikolau, que se tornou minha amiga durante os meses de residência com a Sitti Company, em Nova York, e em Saratoga Springs, na Skidmore College. Em nossas reflexões sobre criação, cogitamos o quanto seria interessante que nossos grupos de teatro da Grécia e do Brasil pudessem desenvolver algum trabalho juntos, já que tanto eles quanto nós resgatávamos, para a cena, movimentos culturais populares de nossos países. Três meses depois que voltei ao Brasil, Iris me ligou e me colocou em contato com a diretora grega Kornilia Vasileiadou (Korina), que estava participando de um evento de teatro em Porto Alegre. Convidei Korina para vir a São Paulo e, nesse encontro, escrevemos o projeto de parceria entre gregos e brasileiros para o edital de intercâmbio que estava em andamento.

Aproveitando que Korina estava na cidade, agendei uma conversa com o cônsul da Grécia, para pedir apoio ao nosso projeto. Por coincidência, o cônsul havia acabado de chegar da festa do Bumba Meu Boi, no Maranhão, e nós lhe apresentamos o projeto de trocas culturais e montagem de um espetáculo comum. O projeto tinha nome: “Caminhos da Memória”; e o seu objetivo era levar ao palco um espetáculo que agregasse os movimentos culturais populares de ambos os países. De nossa parte, as pesquisas seriam a partir do Bumba Meu Boi e da Capoeira Angola e, da parte dos gregos, teríamos as manifestações Anastenária

e Polifoniká. O Polifoniká, que são coros da região grega do Épiro, carrega ainda hoje a mesma métrica dos coros trágicos da Antiguidade. Assim que apresentamos nossa ideia ao cônsul grego, que havia acabado de acompanhar a festa do Boi, ele nos sugeriu o texto “As Bacantes”, de Eurípedes, como inspiração à nossa pesquisa. Korina e o cônsul apontaram similaridades entre o boi brasileiro e o touro grego, também muito comemorado na Grécia, além da possibilidade de aproximarmos a festa do Boi dos rituais báquicos presentes nas Bacantes.

Também naquele momento os gregos passavam por uma grande crise econômica, que se refletia numa crise de identidade. Eles perdiam a prosperidade que haviam conquistado como nação participante da União Europeia e não conseguiam enxergar uma identidade nacional segura que se construísse para além das conquistas econômicas. Segundo uma das artistas que ficaram conosco naquele momento, a UNESCO classificava a tradição cultural grega moderna apenas como a Dieta do Mediterrâneo. Os artistas gregos buscavam traçar, no resgate cultural das tradições populares, uma identidade grega que os fizessem compreender e ultrapassar a crise daquele momento — e o texto “As Bacantes” foi escolhido pela sua representação mítica da morte e do renascimento.

Desenvolvemos o nosso intercâmbio a partir dessas ideias, modificando o título para “Bacantes: Caminhos da Memória”. O projeto de intercâmbio foi aprovado pelo MINC para que acontecesse no ano seguinte, 2012. Quando retornei do intercâmbio grego, as experiências que tive por lá se desdobraram em práticas de sala de ensaio e nesta pesquisa que coloca, em jogo, procedimentos corais.

Meu primeiro contato com o jogo teatral foi em um processo de criação teatral dentro de uma escola de formação de atores, o Teatro Escola Macunaíma, na cidade de São Paulo. E essas experiências iniciais marcaram minha trajetória de vida. Do Macunaíma passei para a Fundação das Artes, na cidade de São Caetano do Sul, e, finalmente, ao curso superior de teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC-ECA-USP). E, dentro dessas três escolas, o jogo teatral solidificou-se, para mim, como um procedimento criativo pedagógico e artístico-teatral. Desde o início, jogo e teatro foram caminhos naturais para a criação da cena e construí as minhas experiências artísticas sempre colocando em jogo os procedimentos e temas que pesquisava. Foi no Departamento de Artes Cênicas da USP, nas aulas de jogos teatrais, com a professora Maria Lúcia Pupo, que conheci e estudei os fundamentos dos jogos teatrais de Viola Spolin e do jogo dramático dos franceses. Também pude estudar as muitas intersecções do jogo em variados processos de criação. Foi na USP que tive acesso às pesquisas desenvolvidas pela professora Ingrid Koudela sobre os jogos

teatrais e sobre as peças didáticas de Bertolt Brecht, e ainda pude experimentar os jogos narrativos a partir de textos não teatrais. Experimentei ainda uma série de jogos nas disciplinas de teatro infantojuvenil, com o professor Flávio Desgranges; improvisação, com o professor Janô (Antonio Januzelli), e teatro de animação, com a professora Ana Maria Amaral. A escola como possibilidade de experimentação livre do mundo, aberta democraticamente a todos, foi o maior aprendizado. Em todas essas aulas jogávamos para criar a cena, a dramaturgia ou mesmo para apreender os conceitos estudados e, naturalmente, fui fazendo intersecções entre o sistema de Spolin e essas diversas experiências de jogo. Por conta delas, eu nunca abordei com muito rigor o sistema de Viola Spolin em sala de aula ou nos ensaios com meu grupo, sempre o percebi como uma didática aberta — o que me proporcionava liberdade para experimentar e criar. Quando tive contato com o Bumba Meu Boi, percebi que os procedimentos para que entendêssemos os passos e as músicas eram também ligados a jogos e cantigas tradicionais, ou seja, que jogávamos e brincávamos enquanto dançávamos e cantávamos.

Nesta tese, a escolha dos jogos teatrais como referência estética e pedagógica para a formação dos coros deve-se ao seu caráter coletivo, aberto à criação de artistas e não artistas — e também por se tratar de um sistema que sempre me proporcionou reinvenções e hibridizações. Os jogos foram também a referência prática de criação em sala de ensaio durante o intercâmbio com os artistas gregos. Do sistema dos jogos eu utilizo mais especificamente, como referências pedagógicas, a instrução, o foco e a resolução de problemas, ao trabalhar com os exercícios corais.

Após as experiências com os artistas gregos, eu redirecionei os meus interesses de pesquisa: comecei a desenvolver aquecimentos musicais em coro com as toadas do Bumba Meu Boi e a jogar com os procedimentos dos coros polifônicos que conhecemos no intercâmbio. Grande parte dessas experiências práticas aconteceu de forma intuitiva, durante a criação do espetáculo “Menino Deus Dioniso”, no ano de 2013. Nessa pesquisa, brincamos com as vozes dos atores através de uma conhecida música católica de procissão, cantada em latim (conforme rezas do Boi) e em coro, inspirados nos coros do Épiro. O espetáculo trazia a história de uma promessa a São João Batista, que deveria ser cumprida através da criação de um grupo de Boi e que salvaria as personagens da opressão da cidade grande. Contávamos, ainda, com toadas do Bumba que foram compostas pelo mestre Tião Carvalho e que eram experimentadas em jogo, enquanto brincávamos de montar e desmontar blocos de isopor, construindo os nossos cenários. Tião Carvalho nasceu na cidade de Cururupu, no estado do Maranhão, é cantor, compositor, ator, dançarino e produtor cultural. Desde criança mantém

contato com as danças e festividades populares do Maranhão, como o Bumba Meu Boi e o Tambor de Crioula e nos treinei nos anos de 2011 e 2012 numa pesquisa sobre o trabalho do ator em bases populares culturais.

Em 2014, o espetáculo “Menino Deus Dioniso” foi escolhido para participar das apresentações do Prêmio Femsa de Teatro Infantil, o que gerou meu encontro com a querida mestra Ingrid Koudela. As experimentações de Koudela com jogos teatrais, com jogos populares, com a peça didática, com textos, com imagens e com o coro trouxeram a inspiração para o desenvolvimento deste trabalho. E, de maneira surpreendente, esta tese completa um ciclo, um processo de formação pedagógica em teatro que começou na minha formação nas escolas técnicas e se solidificou dentro da Universidade de São Paulo: na graduação, com a professora Pupo; no mestrado, com a professora Elisabeth da Silva Lopes e, agora, no doutorado, sob orientação de Koudela, a introdutora dos jogos teatrais no Brasil.

Minha formação também se desenvolveu em sala de ensaio, de forma paralela, com meu grupo de teatro, a Cia O Grito, da Cooperativa Paulista de Teatro, e em sala de aula, nas diversas experiências que tive como professor: na EMIA de Santo André, no PIÁ (Programa de Iniciação Artística), no Programa Vocacional, em Oficinas Culturais, no Projeto Ademar Guerra, no Parceiros do Futuro e nas casas de cultura da prefeitura e governo de São Paulo, no Colégio Giordano Bruno e na Escola Viva, na Associação Santo Agostinho, no Instituto Verdescola, na Cidade Escola Aprendiz, no Movimento Comunitário Estrela Nova e como coordenador pedagógico do Prêmio São Paulo de Teatro para Infância e Juventude.

Esta pesquisa sofreu algumas mudanças desde a primeira ideia e meu retorno à pós-graduação da USP. Não dou conta de descrever o experimento triste e absurdo que vivemos hoje no Brasil por contado (des)governo e da pandemia de Covid-19. Mas, de início, minha proposta era acompanhar e registrar os coros polifônicos da região do Épiro, na Grécia. Eu havia conseguido a coorientação do professor Ioannis Petropoulos e o aceite na Universidade da Trácia, e também fui selecionado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) com uma bolsa-sanduíche de seis meses. Bolsa essa que foi cancelada, na semana seguinte, por conta dos cortes de verba que a CAPES sofreu. O professor Petropoulos esteve em São Paulo por alguns dias, antes de participar de uma palestra na Universidade Federal de Minas Gerais, ocasião em que pude conhecê-lo pessoalmente e apresentá-lo para a minha orientadora, Ingrid Koudela. Eu já havia até agendado, através de amigos gregos, uma caravana cultural polifônica, uma aventura músico-cultural grega que percorre as principais regiões dos Balcãs para fruir dos movimentos culturais dos coros polifônicos, muito populares por lá. Uma das regiões visitadas pela

caravana seria a região do Épiro, objetivo maior de minha primeira proposta. Como a ida a Grécia teve que ser adiada (e eu nem reclamei tanto, afinal, a pandemia teria me pego no final da minha viagem e eu teria sido impedido de retornar ao Brasil), fui obrigado a mudar meus objetivos. Fiquei triste, de início, pela parceria perdida; mas, a seguir, agradei a Santa Helena, São Nicolau, Dioniso e a São Genésio por não estar em solo grego num momento tão difícil para o mundo todo. Espero que, num futuro breve, eu amplie minha pesquisa, lá na Grécia, com os coros polifônicos do Épiro.

Apesar das modificações que tive que fazer, mantive o coro como objeto principal da pesquisa, agora observado sob a ótica pedagógica do jogo teatral, através da noção de foco. Também uso, como referências teóricas, o conceito de coralidade e a ideia político-filosófica do dissenso, proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière, e também aponto algumas características de nossa coralidade brasileira através das culturas afro-brasileiras e de nossos povos originários. Para compreender o nosso coro é necessário uma imersão nessas culturas não europeias que caracterizam a nossa resistência ao pensamento colonial — e que tornam singular a nossa coralidade.

A pergunta que lanço é: “Como pensar o coro teatral como um procedimento de reflexão sobre a criação em conjunto?”.

Aqui trago as minhas reflexões, levando em consideração as experiências gregas com os jogos que experimentamos, a partir do Bumba Meu Boi e dos coros polifônicos do Épiro e, ainda, as experiências que desenvolvi aqui no Brasil em sala de ensaio e em sala de aula. É inspirado nessa pergunta sobre criação em grupo que desenvolvo todo o pensamento desta tese.

## INTRODUÇÃO

**DIONISO:** Deixei auríferos hectares lídios e frígios, percorri planaltos pérsios sob forte sol, muralhas báltrias, a terra tempestuosa dos medos, a Arábia de bom Nume e toda a Ásia deitada a beira do salso mar com as suas bem torradas cidades cheia de gregos e bárbaros mesclados, e vim a esta cidade dos gregos primeiro.<sup>2</sup>

O coro está na origem do teatro grego, seus textos ficaram registrados nas tragédias, porém, pouco sabemos sobre a sua performance e, em grande parte, deduzimos como elas aconteciam a partir da métrica dos textos, do espaço reservado aos coros nos antigos teatros e dos poucos registros que as descrevem. Com o final da tragédia, o coro continuou como uma referência ao teatro, reaparecendo em diversos momentos, em contextos diferentes e com funções distintas.

Hoje em dia, quando entramos em sala de ensaio ou em sala de aula para criarmos, em teatro, a primeira preocupação que nos vem à cabeça é sobre o trabalho em grupo, em como formar um acordo de grupo para um objetivo comum, que tenha sido discutido e aceito por todos. Geralmente, buscamos consensos para que o processo de criação transcorra de forma fácil. Porém, não demora muito e aparecem os conflitos que promovem rupturas e desistências daqueles que não concordam com os rumos da pesquisa e é sempre muito difícil articular desejos diferentes. Nesta tese, nos apoiaremos na discussão sobre como estabelecer procedimentos de criação em coro que possibilitem o diálogo entre todas as vozes e que coloquem em cena e em debate a diversidade de desejos dos participantes — e também entre coros. Refletiremos sobre uma aprendizagem “coral” de criação através não de consensos, mas de dissensos.

Originariamente podemos dizer que o conceito de coro estava ligado à multiplicidade de vozes anônimas, na cena, com uma característica de unidade; vozes que representavam uma assembleia uníssona em relação à sua reivindicação. O texto trágico era dito por um coro de vozes, onde um corifeu se destacava desse coletivo para dialogar com o público e com os atores, na cena. O sentido do coro sempre esteve amalgamado à força do coletivo, do comunitário e, na cena antiga, ele era uma espécie de representante do público. Mesmo no teatro contemporâneo, por conta da crescente individualidade da sociedade, o coro ainda ecoa um mito comunitário e, de certa forma, consegue nos confortar em nossa peculiar solidão, fazendo-nos refletir sobre o caráter coletivo do teatro e do próprio homem, ao colocar em fricção novas formas de estarmos juntos na cena.

---

<sup>2</sup> EURÍPEDES. **Bacas. O Mito de Dionísio** (Edição Bilíngue). São Paulo: Hucitec, 1995.

O diretor e dramaturgo Bertolt Brecht, a partir dos anos 1920, em suas peças didáticas, utilizou-se do coro como um procedimento para a aprendizagem das relações entre o indivíduo e a coletividade:

A tradução mais correta para o português seria “peça de aprendizagem”, à medida que o termo “didático”, na acepção tradicional, implica doar conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que “detém” o conhecimento e aquele que é ignorante. (KOUDELA, 1991, p. 99)

Um dos objetivos de Brecht, ao utilizar-se do coro em suas peças de aprendizagem, era o de quebrar resoluções dramáticas individuais e possibilitar que elas fossem experimentadas na cena como relações comunitárias. A eminência de um novo sistema social que surgia em sua época, a partir da Revolução Comunista, pedia, naquele momento, que a arte teatral abandonasse a ilusão das paixões protagonistas do teatro da sociedade burguesa e preparasse as pessoas para uma nova reflexão estética e simbólica coletiva. O coro era um elemento épico dentro da estrutura dramaturgica burguesa, porque deslocava para um sujeito coletivo as ações dramáticas. E as peças didáticas criadas por Brecht, colocaram o texto em jogo para a reflexão social dos participantes e até hoje funcionam como experimentos artísticos, conforme veremos mais adiante.

O procedimento coral, que foi retomado por Brecht na década de 1920, reapareceu com vigor nas pesquisas de muitos artistas contemporâneos a partir dos anos 1970, porém, agora, deslocado de seu conceito original, tornando-se a referência de uma nova noção teatral: a coralidade.

O que o conceito de coralidade nos apresenta é a partilha coral para todo o teatro e que desestrutura e reconstrói o drama para o teatro moderno e contemporâneo com: 1) a quebra do protagonismo da personagem; 2) o apagamento do conflito dramático; 3) a convocação de novas relações de espaço e tempo para a cena; 4) a relação direta com o público e 5) uma criação mais horizontal e colaborativa. O conceito de coralidade representa a desierarquização das linguagens da cena, dos processos de criação e das relações de trabalho dentro dos grupos de teatro. O coro pensado sob a noção contemporânea de coralidade seria representado por identidades específicas, não mais anônimas, e que devem aparecer na cena não mais de forma consensual. Seja esse coro uníssono ou polifônico, ele deve colocar em fricção dissonante as questões abafadas socialmente e, em novos acordos de grupo, buscar na cena o diálogo com o público, ampliando a diversidade das vozes. Um espaço teatral de assembleia que saiba aonde deseja chegar e que esteja aberto a estimular o público a enxergar seu papel nas contradições sociais. “Num pensar dialético, ação e mundo, mundo e ação, estão intimamente solidários.

Mas, a ação só é humana quando, mais que um puro fazer, é um que fazer, isto é, quando também não se dicotomiza da reflexão.” (FREIRE, p. 26)

Levando essas premissas em consideração, é objetivo, deste trabalho, problematizar os procedimentos pedagógicos corais por intermédio do conceito de coralidade, do sistema dos jogos teatrais e através da noção filosófica de dissenso.

Sobre a noção de dissenso nós utilizaremos as referências teóricas desenvolvidas pelo filósofo Jacques Rancière, em sua análise sobre a relação entre estética e política, sobre emancipação e sobre partilha do sensível. Rancière também desenvolve um interessante pensamento sobre a escola como espaço onde todos podem aprender tudo, o que vai na contramão da ideia de aptidão e mérito.

Segundo Rancière, o sensível se desenvolve num perpétuo processo dicotômico. Desta forma, o sensível partilhado de forma ordenadora é sempre mutável e traz, em si, a forma da subversão. Ele discorda da ideia sobre a existência de uma hierarquia entre o conhecimento intelectual e o saber das massas e desenvolve a sua ideia sobre emancipação tendo, como referência, o pensamento do pedagogo francês Joseph Jacotot sobre os processos de aprendizagem. Jacotot criou a expressão “mestre ignorante” como contraponto ao mestre autoritário. Mestre que, mesmo ignorando o conhecimento, propõe a abertura de uma trilha onde os alunos constroem o seu aprendizado. “Quanto mais as massas populares desvelam a realidade objetiva e desafiadora sobre a qual elas devem incidir sua ação transformadora, tanto mais se ‘inserir’ nela criticamente” (FREIRE, p. 26). A ideia de mestre ignorante, ao contrário do que parece, diz respeito aos processos de estudo e ao lugar da escola na sociedade democrática, enfatizando a sua importância, ao propor a reavaliação e a defesa do espaço escolar comum de liberdade e igualdade. A ideia do dissenso serve como um parâmetro para a reflexão sobre a nossa própria cultura, que é farta de manifestações dissensuais contraditórias ao pensamento conservador de parte da sociedade brasileira.

Outra importante referência a esta tese é a metodologia dos jogos teatrais, da diretora norte-americana Viola Spolin e as pesquisas sobre jogo teatral, coro e jogos tradicionais, da pesquisadora brasileira Ingrid Koudela: “Os jogos são sociais, baseados em problemas a serem solucionados.” (KOUDELA, 2001, p. 43). Nas improvisações com coro, trabalharemos a partir de duas vertentes: 1) pequenos excertos de textos e 2) através da leitura de imagens. Também faz parte de nossa proposta que as experiências corais se desloquem para outros espaços fora da sala de ensaio/aula, ampliando a investigação junto ao público: “[...] o mero reconhecimento de uma realidade que não leve a [...] inserção crítica (ação já) não conduz a nenhuma transformação da realidade objetiva, precisamente porque não é reconhecimento

verdadeiro” (FREIRE, p. 25). Também refletiremos sobre as nossas manifestações culturais populares oriundas de diversas nações que aqui habitavam e/ou que foram para cá transferidas, e que se refletem culturalmente em nossas formações “corais”, no que podemos chamar de coralidades brasileiras.

Com relação aos jogos na cena, além dos autores já citados, também vamos abordar as pesquisas registradas no livro “Entre o mediterrâneo e o atlântico”, da professora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, sobre jogos teatrais e textos narrativos, e as pesquisas da professora Ingrid Koudela sobre imagem, jogo e coro, registradas por Joaquim Gama no livro “Alegoria em Jogo”. E, como inspiração, temos o pedagogo Paulo Freire e suas pesquisas sobre opressão e autonomia.

Ainda abordaremos nossas experiências com os coros populares do “Polifoniká” da região grega do Épiro, um dos modelos dos pesquisadores gregos para experimentar em cena a performance coral comunitária, através de uma manifestação popular grega contemporânea: os coros polifônicos. E o estudo que fizemos sobre a festa/ritual Anastenaria, manifestação cultural grega que, segundo pesquisas, tem raízes antigas em rituais gregos dionisíacos e que conhecemos durante o intercâmbio na Grécia em 2012.

Nossa hipótese é a de que, a partir das referências africanas, indígenas e europeias do Bumba Meu Boi e da Capoeira de Angola, das referências comunitárias do Polifoniká, do ritual Anastenaria e dos jogos com textos e imagens, o coro experimentado sob a noção de dissenso conseguiria colocar as individualidades dissonantes em fricção e proporcionaria que novas formas sensíveis coletivas emergissem para a cena. Que um coro, uníssono ou polifônico, poderia ser um espaço de investigação política e sensível, trazendo para a cena o que estaria camuflado sob as relações sociais. E, partindo dessas premissas, descreveremos jogos corais, em alguns capítulos, cujos focos de ação encaminhem a pesquisa estética para uma cena de reflexão sobre a formação da coletividade teatral. Nos anexos, sugerimos outros jogos:

Não se trata de um debate puramente teórico, mas um debate estético que envolva os sentidos elaborados perante um texto [...] que aborde a relação do indivíduo com o coletivo, diante da evidência de que o grupo que se reuniu em torno dessa tarefa também precisa aprender a conviver em grupo. Ou seja, trata-se de indivíduos que, ao realizarem uma montagem teatral, terão que aprender a entrar em acordo, sob a pecha de que o resultado não aconteça. (CONCÍLIO, p. 98)

## CAPÍTULO 1 – O CORO É TEATRO

### 1.1 O Coro é o Teatro

Na Grécia antiga, a função de um culto é essencialmente definida “pelas qualidades do deus que está sendo adorado”. Entre a esfera de influência de um deus e as formas pelas quais ele age, é possível definir “um campo semântico” para toda a divindade (CALAME, 2001). Assim sendo, ao analisarmos o coro ditirâmico em honra a Dioniso, vemos a manifestação de uma liberdade primitiva, mais próxima da natureza, uma celebração à festa, à quebra das regras instituídas. O coro dionisíaco traz a energia vital, a ligação com a natureza, propõe a um mergulho na desmedida do êxtase; Dioniso traz o outro: “Seu papel não é confirmar e reforçar, sacralizando-a, a ordem humana e social. Dioniso questiona essa ordem...” (VERNANT, 2006 p. 77). Na pólis o coro traz, em si, tanto essa celebração quanto o questionamento da desmesura nos mitos reverenciados pela aristocracia e que, dentro da esfera da cidade, precisam ser revisitados e punidos em seus excessos. O coro traz, em paralelo, a vontade divina e as escolhas humanas, que devem se submeter às regras coletivas. Mais do que isso, o coro tem suas responsabilidades perante os demais entes sociais.

O herói lendário constitui-se como sujeito responsável por seus próprios atos, sofrendo julgamento por parte dos deuses e, também, dos homens, marcando assim uma etapa na “formação do homem interior”, do homem que deve pagar por suas atitudes. (SANTOS, 2005, p. 48)

A semântica libertadora do culto acompanha o coro, na tragédia. Ele aparece como questionador, como conselheiro, uma voz coletiva que apresenta as contradições das personagens e as inconveniências de suas ações, em uma sociedade que constrói e institui as regras de uma nova forma de convivência na pólis, diferente daquilo que haviam experimentado até então. O coro serve também como espaço para que o coletivo possa fruir e purgar seus sentimentos, numa sociedade que percebe e aponta os perigos das paixões irracionais (e que quer controlá-las). O coro e a tragédia são uma forma de celebrar e refletir civicamente os irracionalismos da vida. E se o coro é tão fundamental para o teatro grego, quando e por que ele perde espaço e desaparece da cena ocidental?

O que aconteceu foi que a produção literária trágica tornou-se uma referência ao teatro. Aristóteles (382-324), quando desenvolveu as suas ideias contidas na Poética, no século IV a.C., acompanhava a tragédia, em grande parte, através dos textos e, provavelmente, assistia às suas reações nos teatros gregos, já distante quase cem anos do apogeu trágico. E podemos ainda supor que a ênfase dada por Aristóteles aos textos, em

detrimento da performance trágica, também tem a ver com o pleno desenvolvimento da organização das palavras (literatura) numa sociedade cuja performatividade do teatro, dos rituais e dos coros era muito mais intensa:

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta. (ARISTÓTELES, 1991, p. 207)

Numa época em que as teorias literárias e filosóficas se desenvolviam, o nascimento da literatura dramática ofuscou o espetáculo teatral e a sua performance coral. Todas essas transformações da sociedade grega colocaram o coro (e sua origem ritual de um deus ligado à natureza) como algo menos importante, antigo e tribal. Podemos perceber esse conflito no texto “As Bacantes”, de Eurípedes, na relação entre Penteu e Dioniso:

Dioniso: (...) O florido Tmolos, conheces de ouvir?  
 Penteu: Conheço: circunda a cidade de Sardes.  
 Dioniso: De lá sou eu, Lídia é a minha pátria.  
 Penteu: Onde trazes mistérios assim à Grécia?  
 Dioniso: Dioniso me iniciou, o filho de Zeus.  
 Penteu: Há um Zeus lá que gera novos Deuses?(...)  
 Dioniso: Todos os bárbaros dançam estes trabalhos.  
 Penteu: Pois pensam menos bem que os gregos.  
 Dioniso: Nisto antes pensam bem, diferem as leis.  
 Penteu: Celebras ritos noturnos ou durante o dia?  
 Dioniso: Muitos à noite, as trevas têm santidade.  
 Penteu: Isso é ardil para mulheres, e corrupção.  
 Dioniso: Também de dia o sórdido se descobre.<sup>3</sup>

Outra consideração importante, que levou ao desaparecimento do coro na cena, foi a interpretação de uma suposta evolução trágica, novamente baseada na literatura, que verificou a diminuição das falas do coro nas tragédias, ao longo dos anos:

Para que o coro pudesse conciliar uma função tão importante com uma tal incapacidade de agir, era preciso que a acção da tragédia fosse, também ela, pouco desenvolvida: logo que ela adquiriu mais importância, o coro perdeu o papel central que tivera. (ROMILLY, 2008, p. 30)

Quando o antagonista surge como figura, no teatro grego, é natural imaginar que a relação entre as personagens vai ganhando corpo diferente de quando o coro dialogava apenas com o protagonista e que então as ações das personagens vão naturalmente ganhando espaço na tragédia, mas mesmo essa explicação não dá conta de uma suposta evolução do drama, devido à importância da performance coral na sociedade grega como um todo. A mesma autora Jaqueline Romilly, que aponta o declínio coral nas tragédias, reflete e conclui, a partir

<sup>3</sup> EURÍPEDES. *Bacas. O Mito de Dionísio* (Edição Bilíngue). São Paulo: Hucitec, 1995, p.71-73.

da versificação, que o coro estava imbuído de muitas ações, as quais não conseguimos medir e que o transformavam em “paixão, em obra de arte” e afirma: “Para nós, que não mais temos do que as palavras — e ainda assim, incorrectamente pronunciadas! —, toda esta arte está perdida” (ROMILLY, 2008, p. 33).

Seguindo a leitura literária sobre a tragédia e, a partir das reflexões da Poética de Aristóteles, o classicismo no século XVII vai decretar a “superioridade do texto dramático” sobre os demais componentes da tragédia (ROUBINE, 2003, p. 16). Teatro é sinônimo de texto, de literatura. Os autores desse período, ao definirem a produção de obras teatrais, perceberam o coro como um procedimento de ruptura na estrutura do drama. O entendimento foi a de que a estética dramática seria uma evolução das ações rituais dos coros, sendo que os textos escritos foram considerados em detrimento da performance teatral, e isto fez com que o coro desaparecesse do teatro. Porém, se considerarmos a tragédia a partir de seus referenciais externos, sua ligação religiosa pela convocação do deus, sua referência ao passado através da evocação dos mitos e o público que deseja atingir, perceberemos a necessidade do coro para que o teatro possa alcançar seus objetivos. O coro é intrínseco para a existência da tragédia. Tragédia não é literatura, ela não se efetiva apenas como literatura. Pois o evento trágico se refere tanto ao externo dele, no deus e no mito, quanto no público que participa, como num ritual. E, ainda, se levarmos em consideração a importância dos coros como instituições da pólis para a sociedade grega — e não somente como manifestações rurais e arcaicas —, reconheceremos diferentes perspectivas de seu real papel na existência do teatro. E também é importante lembrar que, quando falamos sobre o coro, no teatro, estamos falando sobre os *registros escritos* dessa manifestação, porque existe toda uma performance teatral ocorrendo em paralelo onde, provavelmente, os procedimentos de coro influenciaram esse fazer teatral.

Podemos ainda refletir se não teria sido um equívoco o banimento do coro da estrutura do drama que se seguiu, se pensarmos nos objetivos do teatro ocidental. Afinal, ele busca promover, no público, uma transformação de suas posturas, ao entrar em contato com a obra; retirando, tanto da história quanto dos acontecimentos do mundo, o material para figurar em cena — e, assim, gerar sensibilização e reflexão.

O coro antigo também tem a função de representar o papel das decisões democráticas, opondo-se ao pensamento aristocrático; ele é a voz da cidade que procura regulamentar uma herança religiosa e mítica:

O herói presente no teatro grego faz parte do universo lendário, da aristocracia, e caracteriza-se pelos valores decadentes da mesma. Apresentado em contraposição ao coro, constituído por um colégio de cidadãos cujos valores dizem respeito à nova pólis, o herói pratica uma ação

que se caracteriza pela *hybris*, desmedida, tendo ou não consciência dela. Em virtude dessa desmesura, é conduzido à *harmatía*, erro trágico, culminando com a sua derrocada. Tal desfecho registra a vitória da nova ordem de valores democráticos. (SANTOS, 2005, p. 48)

Podemos dizer que a recente aproximação do teatro contemporâneo com a linguagem da performance tem proporcionado que em cena, o coro não tenha mais um caráter de ruptura e alheamento ao drama. O coro voltou a ser percebido, em outro âmbito, em caráter “ritualístico” e performático, em um teatro que se volta para o acontecimento cênico no qual as ações e falas das personagens podem ser embaralhadas na cena e, inclusive, assumidas por coros: são elementos que compõem a cena— e não mais o seu eixo estrutural.

As tendências modernas nos estudos da performance, que estão relacionados principalmente com a prática contemporânea de palco, enfatizam similarmente a conexão estrutural entre teatro e ritual. Segundo Richard Schechner, o ritual e o teatro devem ser entendidos como simultaneamente presentes um ao lado do outro. O ritual também tem elementos de entretenimento e espetáculo, assim como não se pode negar que o teatro possa ter um efeito sério, no sentido de uma transformação daqueles que nele participam, algo que é particularmente típico do ritual (SCHECHNER, 1988).

Porém, por mais paradoxal que possa parecer, os procedimentos corais não se encaixam nos planos da maioria dos produtores modernos porque, para os atores atuais, um papel no coro é relativamente ingrato, seja porque eles são incapazes de se destacar e deixar sua marca seja por razões práticas, resultantes de treinamentos especializados em música e dança. Uma realização que trabalhe com coros precisa de muito tempo de ensaio e, por consequência, de muita verba. Ele também pede a mudança do foco do evento teatral para a comunhão do teatro: público e cena devem tornar-se um só atuante. E como estabelecer isso numa sociedade de consumo, onde o teatro é uma mercadoria de entretenimento a ser ofertada como bem cultural? Na sociedade do indivíduo? É justamente aqui que o coro ressurgiu para nos mostrar o senso coletivo e ritual do teatro, através da noção de coralidade, que aparece primeiro como uma negação do coro e, a seguir, toma conta do fazer teatral, coralizando toda a cena.

O coro também reaparece como centro das atenções dos grupos e dos artistas que pesquisam a linguagem cênica, por conta da infinidade estética que ele proporciona às variadas pesquisas teatrais: seja por seus aspectos rituais específicos seja como quebra de linguagem; como mediador e/ou ator (e não apenas por seu enraizamento em um quadro performativo e ritualístico, do teatro, mas por poder proporcionar, por outro lado, a quebra de convenções e o questionamento do que pactuamos como “cena teatral”).

Foram e são muitas as possibilidades apresentadas pelo procedimento coral e que me fizeram estudar sua tradição teatral, sua história e suas práticas — e seu recente agenciamento através da coralidade —, em especial o contato com os coros polifônicos da região grega do Épiro<sup>4</sup> e os coros do Bumba Meu Boi. Foram essas experiências que nos instigaram a investigar procedimentos corais para a criação teatral, através da noção de dissenso, sob uma perspectiva pedagógica.

## 1.2 Procedimentos Corais no Ocidente

A experimentação teatral de jogos em coro pressupõe o conhecimento da articulação de alguns procedimentos corais ao longo da história, para que compreendamos as suas particularidades. Buscamos resgatar, então, algumas possibilidades de formações corais que as teorias sobre o teatro ocidental nos apresentam.

Ao abordar o coro cênico, os livros de história sobre o teatro ocidental nos remetem à sua origem grega na tragédia, derivada das manifestações dos ditirambos. No caso específico dos coros do teatro, sua origem ritual está ligada ao deus Dioniso. Um grupo de atores cantores e bailarinos celebrava, em cerimônia ao Deus, até que um narrador teve destaque e começou a narrar episódios dessa celebração. Dele partem as primeiras ações que definirão o surgimento do ator e, em seguida, do teatro trágico grego.

Patrice Pavis traz algumas noções sobre o coro, na história, no “Dicionário de Teatro”. Pavis descreve algumas conformações corais como:

- 1- Grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores que tomam a palavra coletivamente para comentar a ação à qual são diversamente integrados.
- 2- Forças actantes não individualizadas e frequentemente abstratas que representam os interesses morais ou políticos superiores. Ora:
- 3- Épicas, ora...
- 4- Líricas.

Pavis nos lembra ainda, segundo as ideias de Roland Barthes, que nos é impossível retomar o coro como em sua origem, já que “proveniente do mesmo quadro mental, formado por uma educação que, sob o nome de música, compreendia as letras e o canto...” (PAVIS, Dicionário, p. 73) seria impossível compreendê-lo em nossas ações atualmente. Pavis nos

---

<sup>4</sup> Épiro é uma das treze regiões modernas da Grécia, localizada no sudoeste da península balcânica. A sua capital é Janina. Historicamente, cobre parte da Grécia e da Albânia. Os cantos polifônicos dessa região são considerados de tradição mais antiga — tendo, em sua métrica e versificação, aspectos do grego arcaico.

lembra, ainda, da diferença dos coros trágicos e dos coros das comédias. E reforça a origem comum das experiências corais gregas onde os participantes são, ao mesmo tempo:

- 5- Público e cerimônia;
- 6- Outra expressão coral é o coro “aristofânico” que se integra à ação, intervindo nas parábases (Coro da comédia).

E, pós Grécia, Pavis cita o coro em diversos momentos e em diversas funções como:

- 7- Coros da comédia romana que se tornam apenas entreatos líricos;
- 8- Subcoros que participam da fábula, na Idade Média;
- 9- Em Shakespeare, coros submetidos à função de prólogo e epílogo, assumidos apenas por um ator;
- 10- Coros musicais e entreatos, no drama humano do século XVI;
- 11- Coro como confidente e em solilóquio, no teatro francês do classicismo;
- 12- No século XIX se encarna em personagens coletivas como o povo (Büchner, Hugo, Musset);
- 13- Coro para efeito de distanciamento, em Brecht;
- 14- Coro como uma tentativa de encontrar o comum (Giraudoux, Toller); e
- 15- Coro com função mistificadora e unanimista na comédia musical.

Autores contemporâneos nos apresentam mais possibilidades de leitura aos coros no teatro, como:

- 16- A francesa Florence Dupont aproxima os coros trágicos dos cantos fúnebres do Kommos.
- 17- O também francês Martin Mégevand apontará o coro como originário da Ode, um canto festivo.
- 18- É importante também citar os estudos de Ingrid Koudela sobre os coros das peças didáticas de Brecht que, ao contrário dos coros épicos dos espetáculos, têm a função de coletivizar (comunizar) os aprendizados.

Muito foi e refletido e registrado sobre o procedimento coral e também muitas possibilidades práticas foram (e ainda são) levadas para a cena. Uma interessante pesquisa sobre o coro é a desenvolvida por Letícia Coura, que apresenta a formação e o treinamento dos coros nos espetáculos do grupo Teatro Oficina, de São Paulo. Ela reflete sobre o embate entre a construção coletiva, “sem nuances massivas” e as individualidades dos atores durante a formação coral, no artigo “A afinação do Coro no Teatro Oficina”. Segundo Letícia, o jogo entre a afinação musical e afinação de ritmos de cena que o diretor Zé Celso propõe construía,

nos ensaios que ela participava, a ideia da comunhão cênica. Letícia, que era a artista responsável pelas afinações corais no Oficina, apresenta, nesse artigo, a fricção entre as individualidades desses coros coletivos e o procedimento de formação celebratória dos coros — que se chocavam, a todo momento:

Temos exemplos de culturas muito antigas que têm na música cantada em coro sua forma principal de contato com o mistério. Realizam seus ritos através da música, com canto e dança. Faz parte da cultura a prática de cantar junto, e todos estão familiarizados a isso desde criança. Vão conhecendo as cantigas de tanto ouvir cantar os mais velhos e cantar junto. Não é o nosso caso no teatro. (COURA, p. 7)

O trabalho com o coro coloca em evidência a construção do grupo, na cena. E, no caso do artigo de Letícia, fala sobre a dificuldade de se estabelecer um coletivo ritual num grupo cujos indivíduos não participam de celebrações coletivas sociais. Mas o que eu gostaria de reforçar em relação ao coro é a característica teatral que nele está colada: a do coletivo de expressão. Ao falarmos sobre o teatro como arte coletiva, é em sua origem coral que compreendemos a sua força de expressão. O coro é o procedimento da comunhão, no teatro, em seu processo de criação e em sua execução junto ao público. E os coros do Oficina são exemplos dessa força, na cena, entre os atores e junto ao público. Os procedimentos de jogos teatrais em coro devem ser pensados como exercícios para a formação de comunidades artísticas, principalmente para coletivos cujos integrantes já não celebram socialmente. É a partir dessa ideia que apresentaremos os jogos corais nesta tese.



## CAPITULO 2 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

DIONISO: Também lá fiz coros e instituí Mistérios  
meus, para manifestar-me Nume aos mortais.  
Primeiro em Tebas nesta terra grega  
Alarideei e ateí a nébrida ao corpo  
E nas mãos pus o tirso, hederoso dardo.<sup>5</sup>

### 2.1 Coro/Coralidade

#### *Crise do drama puro*

Em 1956, o livro “Teoria do Drama Moderno”, de Peter Szondi, refletiu as contradições da escrita dramática, analisando o drama, estética e historicamente, a partir da obra de autores como Ibsen, Tchecov, Piscator e Brecht. Szondi observou as preposições de textos que já não seguiam os cânones da escritura dramática “pura”, como o dialogismo, a ação dramática, o conflito, as unidades de tempo, de espaço e de lugar, além de personagens com caracteres bem definidos. Para ele, os temas trabalhados por esses autores demonstravam a procura por romper com essas regras estéticas que não davam conta das transformações do homem e da sociedade de sua época.

A partir de 1963, a área da semiologia do teatro começou também a questionar a supremacia do texto dramático na representação teatral, refletindo sobre a autonomia das linguagens teatrais que compõem a cena. Segundo as pesquisas dessa área, o espetáculo de teatro não se resume ao texto dramático e sim a todas as partes que compõem uma apresentação teatral. Segundo Bernard Dort, a cena teatral que se apresentou nesse momento “[...] não é um acordo e, sim, um combate”<sup>6</sup>.

Roland Barthes (2001), ao definir o que seria essa nova configuração da cena, criou a expressão “espessura de signos”. Não é mais o texto o único definidor do teatro, é possível que mesmo acepções contrárias ao texto criem novas camadas de significação que, sobrepostas ou justapostas, podem permitir que o espectador reformule seu entendimento, por comparação. E o coro teatral, sempre considerado como estranho ao drama, retoma, aos

<sup>5</sup> EURÍPEDES. **Bacas. O Mito de Dionísio** (Edição Bilíngue). São Paulo: Hucitec, 1995.

<sup>6</sup> *Le Monde Du Dimanche* (12/10/1980), apud Patrice Pavis, 1999, p. 407.

poucos, seu lugar na cena, não apenas como um procedimento, mas como referência a um novo conceito: a coralidade.

A coralidade representaria, na cena, a dificuldade do indivíduo contemporâneo de estar em grupo, além de também carregar, em seu significado, a busca por novas formas de coletividade. Ela pode representar a solidão de muitas vozes compartilhadas (uníssonas ou polifônicas) em dramaturgias e encenações; ela propõe, também, formas de agrupamentos e de reivindicações coletivas, um coro “coral”.

### ***Coralidade na teoria teatral francesa***

Em 1981, Jean-Pierre Sarrazac, ao pesquisar as novas estruturas dramáticas, propôs, no livro “O Futuro do Drama”, a partir da referência do coro, uma nova noção teatral como definição dos textos de teatro e encenações contemporâneas: a coralidade. Segundo Sarrazac, falar sobre a inscrição de um modelo coral na escrita dramática ou na encenação moderna e/ou contemporânea teria relação com as diferentes imagens da “crise do drama” e da rediscussão do princípio dramático que Peter Szondi já havia analisado em seu livro. Na dissertação de mestrado de Cristian Lampert sobre coralidade existe uma interessante citação de Peter Szondi (2011 apud LAMPERT, 2021, p. 51) que reforça esse caminho coral a partir da “crise do drama”. Szondi, ao analisar a dramaturgia de “Os Cegos”, de Maeterlink, escreve que o texto:

Distancia-se do diálogo de muitos modos a forma em grande parte coral da linguagem; subtrai-se assim as réplicas até a pouca individualidade que diferencia os doze cegos. A linguagem ganha autonomia, desaparecendo seu vínculo (de natureza dramática) com uma situação específica: ela não é mais expressão de alguém que espera por uma resposta, mas reproduz o estado de ânimo que reina na alma de todos. (SZONDI, 2011, p. 63-64).

Segundo a tradição da teoria crítica e sob influência de Hegel, Szondi havia escrito, nos anos 1950, sobre as contradições das escrituras dramáticas que apareciam em alguns autores. Para Szondi, elas apontariam a necessidade da superação do modelo do drama, em contrapartida a uma pretensa “forma correta” de sua produção, e afirmava que os experimentos épicos do teatro que ele observava, a partir da obra de Brecht, seriam essa “provável” transposição. Sarrazac, nos anos 1980, ao contrário de acreditar numa superação do drama, defendeu a existência de uma renovação em sua estrutura, que irrompia de acordo com as necessidades de novas formas de expressão e de comunicação que surgiam. Ao analisar as dramaturgias e as encenações dos anos 1970, ele percebeu que as personagens se

apresentavam mais difusas e entrecortadas, difíceis de serem fixadas e, em muitos casos, eram representadas por vozes sujeitas a múltiplas definições. Ele também observou que o diálogo e o conflito se alteravam, assim como se modificava a relação entre o espaço e o tempo da cena. Sarrazac então utilizou a referência do coro para nomear essas diversas vozes, esses múltiplos espaços e tempos que apareciam numa mesma cena, criando o conceito de coralidade como forma de nomear as mudanças que ocorreram no drama moderno e que ocorriam no drama contemporâneo.

Apesar de a coralidade ter a sua referência ligada ao modelo do coro antigo, ela passou a definir uma experiência mais dilatada e pertencente ao funcionamento geral do conjunto da cena, como a escritura dos textos, o tempo e o espaço da ação, o estatuto da personagem e a disposição da encenação. E essa nova noção ou conceito continuou a ser revisitado e repensado nas décadas seguintes:

[...] entende-se por coralidade a disposição particular das vozes, a qual não provém nem do diálogo, nem do monólogo; a qual, requerendo uma pluralidade (um mínimo de duas vozes), contorna os princípios do dialogismo, particularmente reciprocidade e fluidez dos encadeamentos, em proveito de uma retórica da dispersão (atomização, parataxe, ruptura) ou do entrelaçamento entre diferentes palavras que se respondem musicalmente (estilhaçamento, superposição, ecos — efeitos de polifonia, todos). (MÉGEVAND, 2013, p. 37)

Mas vamos compreender melhores definições que foram se formando ao redor do termo “coralidade”. Segundo observou Sarrazac, existia uma perturbação, nas dramaturgias e encenações modernas e contemporâneas, sobre a referência estática do protagonista. E essa perturbação estava presente no diretor e dramaturgo Bertolt Brecht, nos anos 1920 e 1930, cujas personagens mudavam radicalmente ao longo de seus textos, indo de heróis corretos a terríveis sanguinários, dentro de uma mesma história. É interessante, aqui, fazermos parênteses para lembrarmos da importância que os procedimentos em coro tiveram, nas pesquisas de Brecht. Suas peças didáticas foram criadas para a atuação de coros de operários e estudantes, num processo de aprendizagem por novas formas teatrais simbólicas, a partir da nova ordem social que se impunha através do comunismo. Segundo a pesquisa de Vicente Concílio, na última peça didática escrita por Brecht, “Os Horácios e os Curiáceos”: “ele radicaliza a condição da encenação em coro com os protagonistas basicamente na condição de corifeus.” (CONCÍLIO, p. 27 e 28) E os textos de Brecht continuam propondo novas performatividades para a cena, conforme veremos nas mais recentes pesquisas de Koudela com imagens, como modelos de ação, na formação de coros, no quinto capítulo deste

trabalho. As dramaturgias abertas de Brecht e os procedimentos de cena de suas pesquisas continuam estimulando novas pesquisas estéticas — e muitas delas seguem o caminho coral.

Voltando às discussões de Sarrazac, outra característica apontada pelo autor é a de que a nova cena coral, em muitos casos, seria oposta ao coro. Ao contrário da referência conceitual do coro como “espaço do comum”, uma das possibilidades da dramaturgia e da cena coral seria apresentar um indivíduo que já não se reconhece nos outros indivíduos, ou seja, que perdeu o sentido de comunidade que o coro antigo representava. Para compreender melhor essa mudança de paradigma do coro teatral, e que é uma das referências do termo coralidade, Sarrazac desenvolveu uma reflexão histórica: ele concluiu que essa impossibilidade do coro no teatro contemporâneo seria um reflexo do desaparecimento do herói épico no drama moderno, substituído pelo homem comum. Na sociedade grega, o homem comum era o representante homogêneo da cidade, homem sem livre arbítrio, distante de nossa referência moderna de individualidade. O objetivo do coro na tragédia grega era o de representar a voz dessa comunidade uniforme; ele servia como testemunha que assistia ao desenrolar do drama e que, por vezes, interferia nele ou destacava um corifeu para interferir e comunicar suas preocupações comuns, alertando o herói das consequências de suas ações para a comunidade. A coralidade, ao contrário, em uma de suas conceituações, sugere a reflexão e o questionamento da (im)possibilidade da instauração contemporânea de comunidades homogêneas, num tempo em que o homem comum assumiu o protagonismo no lugar do herói épico da tragédia, dificultando que o coro de indivíduos se veja e se posicione como um grupo coeso. A coralidade buscaria romper com o coletivo massivo (que se tornou impossível por conta da individualidade excessiva), porém também buscaria alternativas viáveis para o “estar juntos”, novamente.

O que o conceito de coralidade vem questionar é a hierarquia da criação, através da quebra da figura da personagem, do conflito, do diálogo, do espaço e do tempo; por isso, o coro é a sua referência. O que ela representa é uma cena mais equânime, com uma divisão mais igualitária de sua estrutura e de suas ações. A personagem coral se aproxima da figura do coreuta, mas não se confunde com ela. Não é a representante de uma comunidade, nem tampouco tem uma identidade específica; ela nomeia categorias de seres, números, funções.

Sarrazac percebeu três formas de expressão da coralidade quando analisou as dramaturgias e encenações dos anos 1970 e 1980: uma que ele nomeou como negativa; outra, como restauradora ou positiva; e a terceira, que ele chamou de mediana. Tentaremos compreender melhor, desenvolvendo cada uma delas a seguir:

1) A coralidade negativa (ou em negativo) tem, como uma de suas referências, o pensamento do filósofo Jean Paul Sartre sobre o processo de reificação e de coisificação do homem moderno. Ela reforçaria uma crítica aos extremos do individualismo, apresentando, na cena, “[...] um trabalho de despersonalização, e mesmo de desumanização dos indivíduos.”(SARRAZAC, 2017, p. 166) Ela representaria a impossibilidade do coro uníssono acontecer na cena moderna e ainda apresentaria a diluição da personagem na multidão, tornando-a anônima e presa num sistema totalitário econômico onde o sujeito se transformou em um número, estatística. Essa coralidade seria um resquício de uma humanidade em processo de diluição, porque, além dela ter perdido o sentido comunitário, os seus indivíduos também vêm perdendo as suas identidades. Estamos diante de uma cena fragmentada, onde o que vemos são figuras nomeadas como o “Estrangeiro” ou o “Tio” e, mesmo no caso de personagens com nomes coletivos (“Cegos”, “Velhas”), elas não representam nenhum comum desses grupos, e sim seres anônimos, recortados, nomeados em categorias. A coralidade em negativo “[...] estigmatiza o homem comum no momento em que se torna a vítima concordante de processos totalitários que abolem toda a personalidade, toda singularidade.” (SARRAZAC, 2017, p. 167) Ela apresenta um homem que se bestializa, que perde qualquer sentido de vida, que se desfaz das paixões individuais e não encontra acolhida em nenhuma comunidade. Por isso, um coro em negativo.

2) A segunda forma de coralidade a que Sarrazac se refere é a positiva ou reparadora que, “[...] para suas vítimas, consiste [...] em despojar seu ser individual e reivindicar um ser coletivo. E isso com a finalidade de combater uma perseguição, ou simplesmente testemunhar contra ela.”(SARRAZAC, 2017, p. 168). Para que compreendamos essa reivindicação coletiva da personagem, Sarrazac nos lembra de uma reflexão do filósofo Adorno, a respeito das dificuldades de expressão dos horrores da guerra, através da forma dramática. Para Adorno, seria impossível, pós Hiroshima e Auschwitz, expor na cena *o horror das potências anônimas modernas* porque o drama se apoiaria no *confronto das paixões e das vontades individuais*. Para Sarrazac, essa representação anônima moderna tornou-se possível através da coralidade positiva que, ao modificar a estrutura dramática tradicional, conseguiu colocar em cena as diversas atitudes e posições, seja de algozes ou de vítimas, em suas representações coletivas, sem a bagagem individual dos conflitos. Esta coralidade reparadora, representante da voz de muitos, denunciaria a despersonalização e os massacres, assumindo a posição de um sujeito coletivo. Segundo escrevem os pesquisadores Mireille Losco e Martin Mégevand (2012, p. 62), no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, a coralidade:

[...] corresponde a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, tradicionalmente organizadas em torno do conflito. No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual.

3) E o terceiro tipo de coralidade que Sarrazac descreve é a mediana: “[...] fundada seja sobre uma multiplicação quase anárquica de esboços de personagens, seja sobre o aparecimento de locutores reduzidos a simples vozes.” (SARRAZAC, 2017, p. 171). Nessa forma coral existe uma multiplicação confusa de esboços de personagens com pequenas falas. Ele cita como exemplos a representação de altos funcionários de uma empresa (ou dos acionistas) nas vozes de vários personagens que falam em nome da empresa, ou que também podem falar em nome de uma tragédia: veríamos diferentes vozes como a de um paramédico, de alguém amputado, do dono de um automóvel destruído, de uma pessoa em situação de rua comentando e, dessa forma, cada uma dessas falas construiriam o panorama de uma tragédia. A coralidade mediana apresentaria personagens de definição complicada, *de uma coralidade de contornos difíceis de se circunscrever*, como se a fábrica ou a tragédia falasse, em último caso, por essas vozes dispersas (SARRAZAC, 2017, p. 171-173) e/ou através do uso do espaço e do tempo da cena.

Sarrazac também fala sobre o coro uníssono que compõe, junto com a coralidade, as dramaturgias contemporâneas. Em muitos casos, esses coros uníssonos apareceriam para representar ideologias, a multidão de fiéis ou povos lutando por libertação, mas que também, em outros casos, as coralidades “dispersas” juntar-se-iam em pequenos trechos uníssonos, como se trouxessem à luz um senso perdido de comunidade: “Prova de que as origens corais do teatro ocidental não param de obsedar e de trabalhar secretamente a personagem dos teatros moderno e contemporâneo.” (SARRAZAC, 2017, p. 174).

A partir dessas considerações de Sarrazac, outros autores foram conceituando a coralidade e seus aspectos. Sobre a perspectiva do tempo da cena, o pesquisador Martin Mégevand (2013, p. 38) escreveu que ela:

[...] produz diversos efeitos sobre a temporalidade dramática: retardando o desenrolar do diálogo como veículo da ação, impõe uma modalidade temporal de um tipo mais para o suspensivo, ainda que a esse respeito possam ser observadas variações de ordens muito diversas.

Esse mesmo efeito era verificado nas intervenções do coro antigo na cena trágica, promovendo a suspensão da ação dramática temporariamente.

O dramaturgo e professor francês Christophe Triaux (2003), ao refletir sobre a coralidade, descreveu-a como uma noção teatral que simbolizaria um mundo em constante transformação. Ela representaria o desmoronamento do tecido social onde o discurso massivo, o diálogo e a ação dramática já não fariam o menor sentido diante de uma sociedade refratária e polifônica. A coralidade também redefiniria, para o teatro, a ideia de bando, da energia de grupo, do como estar juntos nos tempos atuais. Triaux observou um rearranjo dos coletivos teatrais, que estariam menos hierarquizados em seus processos de criação, de produção e de apresentação frente ao público, numa incessante busca de se contrapor a um teatro “produto de consumo”; novos grupos que buscariam, através da experiência coral, incluir o público e ritualizar a cena, procedimentos estes que estão na origem do coro teatral. Tratar-se-ia de uma cena de poetas que apresentaria “[...] a travessia de uma língua, sustentada coletivamente por todos os intérpretes antes mesmo de fragmentar-se em constituintes tradicionais da ficção teatral.” (TRIAUX, 2003) É uma cena que buscaria reatar com o coro antigo, mas sob um novo conceito e uma nova forma.

Triaux também nos diz que, apesar da ideia da coralidade estar presente em muitos outros países, para além da França, cada país tem uma experiência e uma relação particular com ela: “Outros países requestionam de outras formas a noção de coralidade ligadas a tradições teatrais e políticas diferentes [...]” (TRIAUX, 2003). Ainda segundo os franceses, a coralidade também serviria como uma forma de questionar e buscar novos caminhos coletivos para a cena e para os grupos de teatro:

Se existe na coralidade uma despropriação, não se trata de uma despersonalização; entre pertencer ao coletivo e distinguir-se irredutivelmente dele, a dialética jamais se resolve, já que os dois se fundam reciprocamente um sobre o outro. Assim, é um jogo de singularização/dessingularização que se põe em movimento, em incessante circulação. A coralidade não traz, portanto, apesar da dissolução do dialógico, nenhuma atenuação da contradição; mudando de regime, deslocada, ela é posta em circulação e acaba por ser complexificada. (TRIAUX, 2003)

E, mais recentemente, no “Dicionário sobre Performance”, Patrice Pavis, ao falar sobre política e teatro, vai escrever sobre coralidade que:

a volta do coro na escritura e na encenação contemporâneas é um fenômeno internacional que não deixa de espantar. Como se explica isso? A função do coro não é mais simplesmente, como na tragédia grega, a de comentar e de apoiar uma conclusão, segundo uma voz autorizada, a do autor, ou do coreuta encarregado de sublinhar uma mensagem moral ou política. O que se tem aí é, sobretudo, o signo de uma “utopia da comunidade” (segundo o encenador Heinar Schleaf). A palavra individual é marcada pelo conjunto dos protagonistas, mas também pela visualização, a instalação virtual, na cena, da comunidade dos espectadores, de seu olhar coletivo, de seu desejo

de se reencontrar como grupo por meio das personagens e das forças éticas ou morais que elas representam. (PAVIS, 2017, p. 246)

### ***Coralidade Brasileira***

Existe uma tradição coral na cultura brasileira. Nossas festas populares como o Carnaval, o Bumba Meu Boi, as quadrilhas juninas, o Cavalo Marinho, as rodas de samba e tantas outras manifestam-se em coros que dialogam com importantes questões sociais e políticas através das músicas, das fantasias e das danças. Por outro lado, temos também uma tradição política e social autoritária. No livro “Sobre o Autoritarismo Brasileiro”, a doutora em antropologia Lilia Moritz Schwarcz rememora a história social e política brasileira com o objetivo de “repensar o presente e não ‘esquecer’ de projetar o futuro.” (SCHWARCZ, 2019, apud LIMA, 2020)<sup>7</sup> Um presente que também estou repensando, com esta tese, como forma de construir uma cena teatral que consiga olhar para o coletivo que nos caracteriza como brasileiros — e para compreender quem sou, como artista e pedagogo de teatro, dentro desse coletivo. Num dos capítulos do livro, Lilia reflete sobre o que nomeou como “mandonismo patriarcal”, que nos persegue historicamente da colônia à república e que caracteriza nosso autoritarismo. Ela fala de questões como o “curral eleitoral” e o “voto de cabresto”, momentos em que o sistema coronelista estruturou-se como dominante nessa época.” A escravidão, o racismo e o patrimonialismo como prática clientelista, a desigualdade econômica e social, e a violência no campo e na cidade são apresentados de forma didática e nos dão um panorama das violências e desigualdades que nos caracterizam como nação. Em seu livro, Lilia deixa claro que a nossa tendência (como país), mesmo em tempos de democracia, é buscar soluções autoritárias como se fossem caminhos fáceis para a resolução dos nossos problemas, golpeando o sistema político com retrocessos sociais — como se, calando as vozes da sociedade, os problemas pudessem desaparecer.

É dentro desse contexto social, cujas soluções políticas autoritárias são vistas como necessárias, por grande parte da população, que a maioria de nossas festas culturais corais surgiu. É importante frisar que muitas das culturas ameríndias que aqui existiam, bem como as culturas africanas que para cá foram deslocadas, tiveram desenvolvimentos culturais bastante autônomos nas aldeias e quilombos espalhados pelo Brasil e influenciaram pequenos povoados, vilas e cidades pelo imenso território brasileiro. Com a ausência de políticas de

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/entrerios/article/download/10121/6702>>.

educação, de acolhida social e de inclusão econômica, as entidades da natureza, os santos católicos e demais entidades religiosas apareceram como espaços comunitários, que ajudaram a regular a vida das pessoas. Por isso, a força coletiva de nossos coros pressupõe a comemoração comunitária de elementos da natureza e religiosos, a resistência política contra o enquadramento social e a denúncia dos abusos sofridos, manifestando-se em nossas festas corais nas alegorias das fantasias, nas letras das músicas, nas coreografias e encenações populares. Nossos coros celebram a abundância natural, agradecem promessas recebidas, pedem proteção e ainda comemoram as lutas políticas ganhas, criticam o conservadorismo e o autoritarismo vigentes e ainda constituem-se como espaços onde os governantes aparecem para o jogo político.

Mas vamos primeiro tentar compreender quais são as origens dessa cultura coral “brasileira” para, num segundo momento, refletirmos sobre seus reflexos numa possível coralidade para a cena.

Dentro de nossas manifestações corais, temos muitas manifestações cênicas, como no próprio Boi, uma das referências desta tese, que conta a história de Pai Francisco e Mãe Catirina, o roubo da língua do boi, a punição do Pai Francisco e a cura efetuada pelos índios. Essa encenação aborda o contexto social das fazendas, fala sobre os desmandos das pessoas que detêm o poder e celebra a natureza, na figura do boi; empodera o homem do campo e ritualiza os índios, os santos católicos e a religiosidade popular. Tudo é apresentado de forma alegre e cômica, por meio dos coros, como uma celebração/denúncia e ainda como uma desforra (porque as figuras de poder são ridicularizadas). Mas como isso reverbera na audiência?

Começamos abordando a questão que marca a origem do teatro brasileiro, com a chegada dos portugueses, no ano 1500. Será que não deveríamos considerar a arte produzida por nossos ancestrais ameríndios como parte de nossa história artística? E não deveríamos também considerar as derivações cênicas que se desenvolveram através das influências europeias e africanas após o século XV, como “nosso teatro”? Ariano Suassuna, um de nossos maiores artistas da cena brasileira, chama a atenção para essas questões sobre a história da arte brasileira, nesta antiga palestra sobre uma exposição nomeada como “Arte no Brasil: uma história de cinco séculos”, que aconteceu no Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand (MASP) e que contou com a publicação do Catálogo de Exposição realizada em 1979 (brochura, 14 cm. x 21 cm., ilustrado, 66 p.). Suassuna faz uma interessante reflexão: <<https://youtu.be/lfunJLN16M>>.

Será que a “coralidade brasileira” poderia promover essa reflexão de origem e as derivações que se sucederam e acolhê-las, na cena? Ou nosso teatro começou com Anchieta, como está registrado nos livros de história?

O Bumba Meu Boi e o Cavalo Marinho são dois bons exemplos do que poderíamos considerar como manifestações de um “teatro” brasileiro original e que se apresentam como coros de brincantes, junto ao público. Basta olhar a riqueza dos figurinos, das máscaras, das personagens, das coreografias e das músicas dessas “festas” para perceber a infinidade de elementos “teatrais” que, infelizmente, desconsideramos (vídeo disponível em <https://youtu.be/8umTcShUbpI>).

As nossas manifestações cênicas são evidentemente corais, assim como as demais festas culturais populares. Como nosso movimento cultural coral pode colaborar na construção de uma cena teatral brasileira coletiva e crítica?

Seria interessante que a nossa história artística fosse recontada e reescrita levando em consideração nossa história ameríndia e os influxos africanos em nossa formação cultural. Partindo do movimento teatral que se estabeleceu aqui no Brasil, a partir da chegada dos portugueses, vamos refletir sobre como nossa tradição coral pode colaborar com o nosso teatro embebido da cultura europeia/grega, de forma a sensibilizar nossos artistas de teatro para que comecem a traçar um percurso cada vez mais embebido de nossas tradições ameríndias e afro-brasileiras — bem como das festas culturais populares derivadas do encontro dessas culturas com as diversas culturas europeias que para cá também se deslocaram. Mas de onde viria essa nossa tradição?

Começemos com uma importante reflexão do ativista Nêgo Bispo<sup>8</sup> sobre as manifestações culturais brasileiras de matriz africana e que dão pistas sobre nossa coralidade:

As manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolveu de forma integrada, do individual para o coletivo (onde as ações e

<sup>8</sup> Antônio Bispo dos Santos, o NÊGO BISPO, nasceu em 10/12/1959, no Vale do Rio Berlangas, antigo povoado Papagaio, hoje município de Francinópolis/PI. É lavrador, formado por mestras e mestres de ofícios, morador do Quilombo Saco-Curtume, localizado no município de São João do Piauí/PI, semiárido piauiense. Ativista político e militante de grande expressão no movimento social quilombola e nos movimentos de luta pela terra, Nêgo Bispo é, atualmente, membro da Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí (CECOQ/PI) e da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ). Foi presidente do Sindicato de Trabalhadoras e Trabalhadores Rurais de Francinópolis/PI e diretor da Federação dos Trabalhadores na Agricultura no Estado do Piauí (FETAG/PI).

atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade). (BISPO, p. 41-42)

Essa forma circular e inclusiva, muito ligada à diversidade dos deuses e deusas presentes nessas culturas, as individualidades que colaboram com a comunidade e a figura do mestre (ao invés do juiz) são indícios de como cada pessoa deve estar presente num jogo coral, colaborando para um objetivo comum, coletivo, de um coro polifônico ou em uníssono, em uma comemoração e ou numa reivindicação. Existem formas que são próprias de nossa formação cultural e que devem ser levadas em consideração ao pensarmos num jogo coro/coralidade brasileiro. Podemos observar, na Capoeira:

Numa roda de capoeira, regida pelos ensinamentos de vida, podemos ter cinquenta pessoas jogando, uma pessoa ensinando e pouquíssimas assistindo. Entre as poucas pessoas que assistem pode haver alguma que nunca viu a capoeira. No entanto, se esta quiser, ela pode entrar na roda e jogar. (BISPO, p. 42)

Esses movimentos são claramente de oposição ao individualismo econômico e de competição, que somos treinados a acreditar como “naturais”, e que nos afastam da nossa vocação de colaboração. O histórico brasileiro com relação às comunidades afro-brasileira se às nações ameríndias sempre foi de exploração da mão de obra através da violência e do extermínio. Nêgo Bispo lista alguns desses etnocídios que aconteceram com comunidades afro-brasileiras, submetendo as comunidades ao controle social, citando os casos de Canudos, Pau de Colher, Caldeirões e Palmares — massacres das populações negras brasileiras, desestruturadas socialmente como forma de confirmar o poder central autoritário e garantir a posse da terra e a exploração dos recursos naturais. Exemplos que se repetem hoje, em solo brasileiro, através dos grandes empreendimentos que vendem uma ideia de progresso para as populações locais, mas que objetivam a expropriação das riquezas e o controle das terras e das águas, em uma exploração destrutiva. Os recentes desastres de Brumadinho e de Mariana, em Minas Gerais, são exemplos da exploração destrutiva imposta pelo capital transnacional e que se reproduz também numa exploração cultural.

Dessa forma podemos refletir que a nossa tradição coral vem, também, da necessidade da luta coletiva e do necessário apoio de uns pelos outros, num país cujas forças dominantes e o governo não defendem os direitos e o bem-estar dos seus cidadãos, nem cuida do meio-ambiente do país. Tanto os povos africanos que para cá foram, forçosamente, transportados quanto as diversas etnias indígenas que aqui habitavam, com culturas e cosmovisões diversas, colaboraram para nossa tradição coral e para as festas coletivas que apresentam, em grande parte, esses conflitos políticos e sociais.

A generalização racial social criada pelos colonizadores (“brancos, índios e negros”) nunca se sustentou culturalmente. São diversos os povos africanos que para cá foram trazidos, assim como são muitas as populações nativas que habitavam o Brasil: “[...] os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar.” (BISPO, p. 27)

Essa unificação forçada não conseguiu barrar a expressão cultural de resistência que aconteceu, através da diversidade simbólica desses povos, e que foi sendo impressa nas culturas populares espalhadas pelo imenso território brasileiro. No caso dos quilombos, acho interessante citar a Biointeração que Bispo relata, em seu livro, e que desdobra em cosmovisão, influenciando a maneira de construir a cultura, refletida no trabalho coletivo com a terra:

Os dias começam geralmente nas madrugadas com os engenhos tocando e as pessoas que operam o engenho, a fornalha e demais implementos, compondo e cantando suas lidas e vidas, juntos formando uma grande orquestra que anima a todas e a todos com a música da vida e o movimento desenvolvido pelos que fazem parte desta orquestra formando uma das mais belas coreografias que já pudemos vivenciar. (...)E a melhor maneira de guardar os produtos de todas as nossas expressões produtivas é distribuindo entre a vizinhança, ou seja, como tudo que fazemos é produto da energia orgânica esse produto deve ser reintegrado a essa mesma energia. Com isso quero afirmar que nasci e fui formado por mestras e mestres de ofício em um dos territórios da luta contra a colonização.(BISPO, p. 84)

É interessante refletir sobre essa forma de encarar o trabalho: a ideia de uma grande orquestra, e a distribuição daquilo que foi produzido para armazenamento, são sugestões interessantes para se pensar em nossa formação coral. E, voltando a refletir sobre a divisão social de raças brasileiras, é notório que mesmo os que pertencem à classificação racial branca e que não se solidarizam com a cultura de exploração e expropriação são também apartados do bolo da riqueza, e perseguidos e retirados de suas terras, conforme Antonio Candido registrou em suas pesquisas sobre o caipira paulistanês. Ele usa o termo paulistanês como referência de uma população derivada da mistura dos bandeirantes paulistas, dos escravos negros e dos índios, e que se embrenharam nos sertões paulistas, mineiros e de Goiás e do Mato Grosso: o caipira. Segundo Candido, esse homem, que está acostumado a uma vida rural rústica e de subsistência, é empurrado e expropriado de suas terras quando não se encaixa na economia agrícola em expansão. Porém, o que achei interessante registrar sobre a cultura caipira (e que se relaciona com minha investigação sobre a coralidade brasileira) é a forma como os “caipiras” se reuniam coletivamente, em mutirões, para construir suas casas,

para colaborar com a roçagem da terra e, também, nas rezas — caseiras ou em comemoração aos santos católicos nas capelas e igrejinhas das vilas, organizados em grupos e em irmandades. Novamente aparece a forma comunitária, que remete ao coral, na trajetória desse indivíduo típico da formação social brasileira. E, de novo, é a falta de uma estruturação governamental que faz com que as pessoas se agrupem para que se ajudem mutuamente. Ainda aparece forte a tradição comunitária religiosa: o pedido de proteção aos santos e santas. E, em todos esses encontros, a comida, a música e, em muitos casos, as danças estavam presentes: “Quando, por exemplo, é muito grande o número de inscritos para promover a festa mensal da capela, um morador que tem promessa a cumprir pode trazer a imagem à sua casa: há reza, distribuição de alimentos e, depois, fandango.” (CANDIDO, p. 89). Mesmo nas situações de um isolamento maior, no qual viviam os habitantes do interior do Brasil, a sociabilidade e o trabalho comunitário apontavam para a forma de estar juntos e colaborar mutuamente para justamente vencer as dificuldades do isolamento. Antonio Candido também registra que, por conta de seu isolamento e por questões relacionadas à autonomia do trabalho, o caipira nunca se submeteu ao trabalho forçado e nem se adaptou a um tipo de trabalho estafante. A lentidão do avanço do capital econômico no vasto território brasileiro, somado à grande fertilidade da terra, criou uma cultura farta de subsistência que proporcionava bastante tempo livre para as festas e comemorações. Essa cultura brasileira, vista preconceituosamente como preguiçosa, por aqueles que exploram o trabalho alheio, é uma das raízes para compreendermos nossas festas culturais. No caso do caipira paulistanês, essa condição mais o calendário religioso (que permitia uma grande quantidade de dias reservados a festas e comemorações aos santos de devoção) são indícios de nossa tradição cultural coral, na formação da região sudeste do Brasil, manifestados nas reuniões festivas comunitárias, em torno das capelinhas e igrejinhas das vilas. Acho importante frisar o fato de que a pujante região econômica Sudeste tem as suas raízes fincadas na celebração, ainda que, vez por outra, olhe para as regiões Norte e Nordeste com preconceito, devido à quantidade de suas festas e comemorações culturais. Esta celebração da fartura da natureza que é generosa, lembra que não existe a necessidade de um trabalho árduo o tempo todo e que, desse modo, sobra tempo para comemorar e para agradecer. Mas isso se contrapõe ao pensamento econômico exploratório, que a nomeia como ociosidade e precisa criar um mito sobre o trabalho intermitente para justificar a exploração daqueles que trabalham além de suas capacidades físicas, com o único objetivo de acúmulo de capital, numa sociedade financeirizada. E, com o avanço econômico na região “paulistânea”, Antonio Candido verificou que as manifestações culturais também se modificavam e o aspecto coletivo de colaboração e de celebração das

festas vai sendo substituído pela competição. Ele cita, como exemplo, a modificação de uma típica manifestação cultural do caipira paulista: a dança cantada do Cururu. Dependendo do lugar e da economia no Estado, ela apresentava características diferentes:

A pesquisa foi mostrando que as modalidades observadas em diversos lugares eram verdadeiros estratos superpostos [...] Estes correspondiam a momentos diferentes da sociedade caipira no tempo. As modalidades antigas se caracterizam pela estrutura mais simples, a rusticidade dos recursos estéticos, o cunho coletivo da invenção, a obediência a certas normas religiosas. As atuais manifestavam individualismo e secularização crescente, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal. (CANDIDO, p. 11)

Podemos dizer que, ainda hoje, o Brasil continua vivendo um confronto, em suas formas de organização social e econômica, que se expressa nas manifestações culturais. Por um lado, temos os povos excluídos da partilha econômica e social dominante que preservam a forma coletiva comunitária e coral e, por outro lado, temos a inclusão econômica e social capitalista individualista e secular, que modifica os movimentos comunitários e culturais coletivos. E como esses dois movimentos se apresentam? O que é o Bumba Meu Boi, numa grande capital brasileira? E numa comunidade do interior maranhense? Com certeza, duas formas muito diferente de celebração. Talvez formas similares, mas conteúdos bastante diferentes. Forma e conteúdo? Mas o que podemos refletir em termos teatrais sobre essas coisas? Qual o nosso coro? Qual nossa definição de coralidade?

Antes de esboçar alguma definição, vamos caminhar um pouco mais nas reflexões corais brasileiras, buscando compreender melhor as nossas manifestações culturais afro-brasileiras e ameríndias, suas formas de estarem juntos e de celebrarem a vida. Porque são nessas culturas, que ainda resistem à exploração econômica, que a nossa coralidade pode ancorar sua força questionadora, num lugar de permanência e afirmação coletiva e que, muitas vezes, aparece amalgamada ou camuflada nas culturas brancas dominantes. São coros dissensuais ao movimento ideológico proposto, um dissenso celebrativo, uma estética política da poesia, da dança e da música que dá indícios sobre características de nossa coralidade e de nosso dissenso político.

Existe toda uma complexidade social, histórica e filosófica sobre a formação do nosso país que é abordada e estudada por muitos pensadores e pesquisadores e que atualmente, tensionam alguns conceitos dominantes sobre mestiçagem e democracia racial brasileira. Hoje em dia as pesquisas nos apresentam um panorama mais crível sobre a formação social e cultural do Brasil e infelizmente revelam um constante etnocídio e apropriação aculturada de nossos conhecimentos e tradições pelo “poder econômico” através do “mercado cultural”.

Essa apropriação é forte, mas não é completa, o que nos capacita a encontrar formas de resistência política pela via da estética dos coros.

Eu proponho, com este trabalho, que essas recentes pesquisas, que acontecem também nos estudos culturais e artísticos, sejam colocadas em dissenso nos jogos corais, através do conceito de coralidade. Quando digo dissenso, reflito também sobre as palavras da professora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui<sup>9</sup>, que pesquisa as questões da mestiçagem na América Latina a partir do pensamento dos povos originários andinos. Segundo Silvia, esses povos não percebem a mestiçagem como uma síntese da mistura de povos, e sim como “pontos pretos e brancos”, unidades que “permanecem puras, separadas”. É uma forma de pensar e ser que não busca a síntese e sim, o múltiplo. O dissenso, neste caso, apontaria a multiplicidade, na formação dos coros ameríndios, e seria interessante para refletirmos sobre essa cultura brasileira que busca um consenso mestiço, numa falsa democracia racial, diferente do pensamento politeísta que enxerga a convivência entre as diferenças:

Confluência é a lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Por assim ser, a confluência rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento plurista dos povos politeístas. (BISPO, p. 89)

Pensamentos esses que indicam também uma possível reflexão sobre a “coralidade” brasileira:

A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e se possível a mesma língua para todo mundo. (KRENAK, p. 12)

Estudos etnográficos recentes pesquisam a diversidade de etnias dos povos ameríndios, que iam de grandes impérios, como o inca e o maia, a pequenas comunidades espalhadas de norte a sul das Américas. Esses povos estavam em constantes influxos e permutas e preservavam uma enorme diversidade de ritos, mitologias e culturas. Ao avaliarmos as relações culturais que se estabeleceram no Brasil, a partir das invasões europeias (em especial a dos portugueses), e seus reflexos na coralidade das festas populares brasileiras atuais, é importante compreender a visão de mundo e de homem dessas civilizações que aqui habitavam, para compreender o amálgama cultural que se sucedeu. São os povos ameríndios que guardam nossa pré-história artística, que ainda precisa ser contada, e

---

<sup>9</sup> Silvia Rivera Cusicanqui nasceu em La Paz, na Bolívia. É professora da Universidad Mayor de San Andrés e da Universidad Andina Simon Bolívar. Esta referência vem do Programa Conversaciones Del Mundo, uma conversa entre Silvia Rivera Cusicanqui e Boaventura de Sousa Santos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU>>. Acesso em: 13 set. 2021.

que nos apresentam características sociais e culturais de raiz. Independentemente das transformações posteriores em nosso continente, é muito importante voltarmos às origens para que possamos melhor nos compreendermos.

O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro<sup>10</sup>, numa perspectiva analítica dessas culturas ameríndias, criou os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo como um caminho para compreendermos melhor nossas origens, contradições atuais e um futuro a ser percorrido<sup>11</sup>:

Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima têm apontado, ademais, que o perspectivismo deve ser entendido como um mecanismo de descolonização do pensamento; ele não serviria para descrever os mundos ameríndios, mas para formar uma pragmática da especulação, para pensar o que pode se tornar plausível e operar aberturas no real que nos permitam, como declarou recentemente Lima, “pensar na presença dos índios”. (MACIEL, 2019)

Segundo Viveiros de Castro, o perspectivismo:

trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vistas distintos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, apud MACHADO)<sup>12</sup>

*O perspectivismo não é um relativismo, mas um multinaturalismo. O relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, uma e total, indiferente à representação; os ameríndios propõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Uma só “cultura”, múltiplas “naturezas”; epistemologia constante, ontologia variável — o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, apud MACHADO)*

Viveiros de Castro segue explicando suas ideias:

Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo “multinaturalismo” para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas. Enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas — a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado —, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A

<sup>10</sup> Para compreender melhor os conceitos etnográficos que o Ocidente formou sobre o “selvagem” e a reconceitualização de Viveiros de Castro, acesse a palestra disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=cdYpyou8Tpg>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://ea.fflch.usp.br/conceito/perspectivismo-amerindio>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://antropofagias.com.br/multinaturalismo/>>. Acesso em 01 nov. 2021.

cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a natureza ou o objeto a forma do particular. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 226)

Refletir sobre o coro e a coralidade brasileiros é colocar em fricção nossa formação colonizada, criando dissensos para uma comunicação mais dilatada com todas as etnias e as intersecções que formam o Brasil.

...essas matilhas alegres e predadoras, espino-spinozianas, luso-indo-africanas, emperiquitadas de balagandãs, de penas e de colares de dentes de bicho, com turbantes orientais no coco: as multidões antropófagas, étnica e musicalmente antropófagas, do Carnaval nordestino, contra as quais vêm brutal e inexplicavelmente esbarrar a lógica, a moral e a religião europeias. (GODDARD, p. 36)

Nossa coralidade carrega cosmovisões de mundo com matrizes muito diferentes: temos o monoteísmo cristão, o politeísmo das civilizações negras e ainda o politeísmo das etnias ameríndias, que se refletem na estrutura, nas sonoridades, nos passos e nas histórias apresentadas. É uma reinterpretação coletiva para a cena, mais comunitária e mais inclusiva.

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, p. 13)

No livro “A Queda do Céu”, no capítulo quatro, Davi Kopenawa descreve a dança que os xamãs fazem, antes da caça, com o objetivo de evocar a imagem do “verdadeiro interior dos animais”, porque os animais da floresta são feios “(...) Não fazem senão imitar suas imagens. Não passam de comida para os humanos”; figuras essas que

São como as imagens dos espelhos que vi em um dos hotéis onde dormi na cidade. Eu estava sozinho diante deles mas, ao mesmo tempo, tinha muitas imagens idênticas espalhadas neles. Assim, há um só nome para a imagem da anta xama enquanto xapiri, mas existem muitíssimos espíritos anta que chamamos de xamaripë. É assim com todos os xapiri. Há quem pense que cada um é único, mas suas imagens sempre são muito numerosas. Apenas seus nomes não o são. São como eu, de pé diante dos espelhos do hotel. Parecem únicos, mas suas imagens se justapõem ao longe sem fim. (KOPENAWA, p. 116)

Podemos imaginar um paralelo entre as imagens evocadas nas danças rituais indígenas de caça com a coralidade das danças dramáticas brasileiras: essas imagens numerosas descritas por Kopenawa nos dão indícios de uma força coral subjacente. Podemos rascunhar

suposições, ainda muito incipientes sobre o que seria a coralidade brasileira: é a coralidade da diversidade, onde não existe o mestiço, mas unidades que permanecem puras; o sujeito com a forma do universal; o coro pontuado por múltiplas naturezas como uma só cultura. O que temos é a convivência, a celebração, o respeito, uma coralidade avessa à tradição política autoritária e que, nas manifestações culturais populares, mostra-se agregadora. É uma coralidade de resistência à censura, uma coralidade que denuncia a exploração e a expropriação. É dança, mas também é luta, é cena coletiva e ação crítica. É uma coralidade que, mesmo perseguida, encontra formas de denunciar os abusos que sofre; que trava uma luta desigual contra os poderes econômicos capitalistas mundiais, atualmente, mas não se cala.

Nossa coralidade é xapiri.

Veja um vídeo sobre o tema, disponível em: <https://www.select.art.br/demini-na-escuta-sobre-o-experimento-xapiri/>

### **Pesquisas teatrais acadêmicas brasileiras sobre a coralidade**

Com relação às pesquisas teatrais acadêmicas sobre o conceito de coralidade, gostaria de destacar algumas: a mais antiga que encontrei foi a tese de doutorado do ano de 2010 do pesquisador e artista carioca Fabio Cordeiro de Melo, sob o título “O coral e o Colaborativo no Teatro Brasileiro”:

A coralidade em cena, tema principal desta pesquisa, se transforma em categoria teórica para o propósito de analisar poéticas, espetáculos e cenas teatrais contemporâneas. O conceito operatório formulado como ferramenta para realizar tal tarefa é o de teatralidade coral. Destacando coletivos (Teatro de Arena, Cia. Ópera Seca, Teatro Oficina e Teatro da Vertigem), espetáculos (Meu destino é pecar, Insulto ao Público e Não Olhe Agora) e a trajetória singular de Antunes Filho (com o Grupo Macunaíma), a tese sustenta que há uma incidência substancial de apropriações e reelaborações das formas corais clássicas, não sendo facilmente reconhecíveis por não corresponderem ao cânone historiograficamente consagrado para o conceito de coro. A investigação prioriza a coralidade polifônica presente no Teatro Colaborativo Brasileiro.

E, ainda entre 2011 e 2014, Fabio desenvolveu uma revisão de sua pesquisa de doutorado no pós-doc “Formas Corais Contemporâneas”.

Sem sofrer influência direta da noção de coralidade dos franceses, Fabio observou os processos de criação de grupos brasileiros de teatro através do que nomeou como “teatralidade coral”. Ao falar sobre coralidade em suas pesquisas, buscou, nas ações do coro trágico antigo, as raízes daquilo que ele nomeia como coralidade, em contrapartida à noção clássica da unidade do coro:

Afinal, em que medida é possível caracterizar o “modelo da coralidade clássica”, tal como inicialmente localizamos entre os antigos gregos, somente através de categorias estéticas como as de unidade, de uníssono, de simetria ou de homogeneidade? Não havia multiplicidade ou heterogeneidade no mundo da arte na antiguidade grega? (CORDEIRO, p. 40)

Ele faz referências aos processos de criação coletiva dos anos 1960, ao teatro do encenador, ao processo colaborativo dos anos 1980 e à formação do teatro de grupo nos anos 1990, mostrando que, com variadas nomenclaturas e em diferentes épocas, muitos grupos desenvolveram processos de pesquisas mais horizontais e dialógicos, onde todos os artistas envolvidos no processo de criação assumiam a coautoria dos espetáculos:

[...] entendendo que os coletivos que agem agrupados em coro constituem ao mesmo tempo uma figuração, uma coreografia e uma orquestração sonora entre outras modalidades de formas corais que se encontram experimentadas pela cena contemporânea. (CORDEIRO, p. 16)

É interessante observar essa primeira aparição acadêmica brasileira sobre a noção teatral do conceito de coralidade...

enquanto horizonte de ações performativas e de procedimentos de teatralização que correspondem a noções pós-modernas de sujeito (singular-plural). A voz coral, nesse sentido, parece se emancipar de suas prerrogativas tradicionais, literárias ou dramáticas, que a colocam na função de portar um discurso que não lhe pertence, que é alheio a sua subjetividade singular-coletiva, porque pertencente a um-outra à distância — o “autor dramático”. Por esse aspecto, o Arena, o Oficina, a Ópera Seca e o Vertigem são como sujeitos coletivos da história recente do Teatro Brasileiro que nos interessam, prioritariamente, quando atuam em cena. (CORDEIRO, p. 189)

É instigante perceber que, assim como os franceses fizeram a partir de Sarrazac, também entre nós a noção de coralidade apareceu através da observação dos processos de criação “corais” em grupos brasileiros de teatro. É nesses grupos que Fabio encontra “[...] exemplos do teatro que se realiza através de processos de pesquisas interdisciplinares, onde a autonomia do discurso cênico ganha com a coralidade contornos coautorais.” (CORDEIRO, p. 72) E dessa forma abre-se a perspectiva de estudarmos as características culturais brasileiras como exemplos de nossa maneira coral de estarmos juntos na cena.

No ano de 2012, por conta da reformulação curricular dos cursos oferecidos no Departamento de Teatro da ECA-USP, um conjunto de professores (Alice K., Antonio Araújo, Cibele Forjaz, Maria Lúcia Pupo, Patrícia Noronha, Sílvia Fernandes e Zebba Dal Farra) desenvolveu um trabalho sobre o tema “Coralidades e dissenso”, cuja ementa apontava para uma investigação que buscava o “cruzamento entre as questões do dissenso e a noção de coletivo concretizada por meio das diferentes formas de coralidade”. O conceito investigado foi a coralidade a partir das pesquisas de Sarrazac e dos artigos de uma edição especial da

revista francesa *Alternatives théâtrales* sobre Coralidades (*Choralité*, edição 76-77). Desejava-se encontrar alternativas interdisciplinares para a estrutura dos cursos de teatro, ora compartimentada em disciplinas. Para tanto, os professores desenvolveram três grupos de pesquisa diferentes — sendo um deles o da coralidade. As pesquisas que foram desenvolvidas no quarto semestre do novo currículo tinham, como objetivo, que os projetos colocassem em diálogo as matérias da grade curricular do curso, agregando-as em pesquisas comuns. Buscava-se, de certa forma, coletivizar o curso de teatro e redimensionar “o perfil do ingressante: de habilidades específicas — ator, diretor, teórico, cenógrafo, professor — para o perfil abrangente do artista-pesquisador-pedagogo”<sup>13</sup>. Apesar das dificuldades enfrentadas para estabelecer a interdisciplinaridade e chegar a um objetivo comum (uma das dificuldades do Projeto Coralidades foi a impossibilidade de reuniões regulares de planejamento entre os professores), o grupo conseguiu formalizar as experiências em duas ações performativas durante o semestre. Uma delas aconteceu em frente à base de apoio da Polícia Militar, que fica na Praça do Relógio: alunos e professores, munidos de cadeiras, fizeram um trajeto performático entre o departamento de teatro e a base policial; atravessaram a praça, posicionaram-se na rua e contracenaram com os policiais que trabalhavam, observando-os. Segundo relato da professora Maria Lúcia Pupo, os PMs receberam bem a intervenção, apesar do estranhamento. A outra experimentação do Projeto foi a apresentação de um trabalho de um aluno da pós-graduação do Departamento de Teatro: Marcus Vinicius Borja, que fez uma cena coral cujos atores estavam nus, ou seminus, segundo lembrança da professora Maria Lúcia Pupo, iluminados por aparelhos de telefone celular, posicionados em frente a seus rostos, numa grande roda, numa das salas do departamento. Além dessas duas intervenções relatadas por Pupo, o grupo também estudou e discutiu os conceitos de coralidade e de dissenso durante o semestre. Essas experiências encaminharam Borja a desenvolver pesquisas e práticas artísticas corais que culminaram na tese de 2017 “Poéticas da voz e espaços sonoros: musicalidade e a coralidade como bases da prática teatral”, desenvolvida na Universidade de Paris<sup>14</sup>, além de experimentos cênicos posteriores com coros, na França, onde reside e atua profissionalmente até hoje.

A noção de coralidade tem invadido o discurso de cada vez mais criadores brasileiros, como referência a novas formas coletivas de estar em cena, aparecendo também nas pesquisas acadêmicas que tentam dar contornos mais nítidos à diversidade de ações que essa noção

---

<sup>13</sup> A ementa deste projeto me foi disponibilizada pela professora Maria Lúcia Pupo em 2016, mas também pode ser consultada online. Disponível em: <[http://wiki.stoa.usp.br/Dissenso\\_e\\_Utopia](http://wiki.stoa.usp.br/Dissenso_e_Utopia)>. Acesso em: 04 out. 2021.

<sup>14</sup> BORJA, Marcus Vinicius. *Poétiques de la voix et espaces sonores: la musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale*. Tese (Doutorado em teatro) — Universidade Paris Sciences et Lettres, Paris, 2017a.

representa. O professor e pesquisador Vicente Concílio, ao escrever sobre suas experiências com a peça didática, na tese “Baden Baden Modelo de Ação e Encenação em Processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht”, abre espaço para falar sobre a noção de coralidade, ao analisar o processo de criação dos coros que desenvolveu com seus alunos:

A coralidade, como efeito cênico e como sentido, evoca a presença de uma comunidade. Esse desejo de comunidade, utópico e mutável, encontra nas manifestações do coro em cena um campo apropriado para a produção de teatralidade, o que se coaduna com a provocação que pretendemos esboçar a partir da encenação da peça didática. Ou seja, abre-se um campo para testarmos os efeitos da coralidade sobre os espectadores. [...] Não é possível ignorar que o texto da peça didática discute o homem em comunidade, e elaborar essa questão de forma teatral é um dos elementos fundamentais que resultaram na forma definitiva de Baden Baden. (CONCILIO, p. 99)

Vicente fala sobre coralidade a partir da perspectiva de participação do público na encenação e da utilização do coro como espaço privilegiado de questionamento da comunidade. Se analisarmos as peças didáticas, em seu momento histórico, Brecht buscava trabalhar e experimentar a adaptação das pessoas para um novo tempo de relações sociais mais próximas do comum. Não é por outro motivo que ele aposta no coro para exercitar novas possibilidades de cena: como procedimento coletivo para um modelo de ação que ainda hoje continua instigando atores e público em novas pesquisas estéticas.

Também o pesquisador Cristian Lampert desenvolveu sua dissertação de mestrado, entre os anos de 2019 e 2021, sobre o termo coralidade, buscando ampliar a discussão sobre o que ele nomeia como sendo uma “qualidade” do drama moderno e contemporâneo. Ele propôs, em seu trabalho, três imagens conceituais como forma de ampliar a abordagem do que é coral: a polifonia ligada à composição musical e com referência às teorizações de Mikhail Bakhtin; a noção de política de Jacques Rancière, e a ideia de unicidade da voz desenvolvida por Adriana Cavarero. Esses três “conceitos-imagens” são utilizados por Lampert como forma de ampliar o entendimento sobre a coralidade. Ele busca desenvolver uma “imagem matricial” do coro, através do questionamento de sua origem:

Autores contemporâneos renegam o mito da origem ditirâmbica do teatro, ou pelo menos propõem uma origem menos exclusiva. A tragédia teria sua origem mais em coros fúnebres do que em performances em homenagem ao deus. Dupont (2017) defenderá a centralidade do canto de luto na tragédia e Mégevand (2003a, p. 107) apontará uma confluência de “formas de poesia lírica coral” em sua origem, especialmente a ode, um canto festivo, e o treno, um canto de luto. (LAMPERT, p.18)

Sob a referência da autora Florence Dupont e seu livro “Aristóteles o Vampiro do Teatro Moderno”, Cristian Lampert constrói uma argumentação sobre a importância performativa do coro, refutando os argumentos do autor “estagirita”: Aristóteles perde de

vista a qualidade performativa da tragédia, ou, de acordo com o pensamento de Dupont, escreve para deliberadamente miná-la (LAMPERT, p. 22).

Ele segue, descrevendo o coro ao longo da história do teatro, ao apresentar as propostas corais em Schiller e em Nietzsche, também fala dos coros utilizados por Laban no regime fascista e chega às citações corais recentes do diretor búlgaro Galin Stoev<sup>15</sup>:

Enquanto o coro antigo era uma representação da unificação — como mover junto, falar junto, respirar junto — o coro hoje me parece condenado sobretudo a mostrar a destruição dessa unificação. Para ser mais evidente: se comparamos uma coreografia de Marius Petipa e uma coreografia de Pina Bausch, a primeira busca a harmonia na convergência, tudo conflui a serviço do conjunto, enquanto na segunda, a harmonia nasce da divergência, brota de elementos destrutivos. (LAMPERT, p. 39)

Cristian Lampert constrói seus argumentos, assim como Fabio Cordeiro, defendendo a ideia de um coro em performance diferente das referências literárias sobre o coro do período neoclássico. E, ao final de sua pesquisa, experimenta a elaboração de um significado ao termo coralidade como: “a aparição, na constituição de uma obra, de uma multiplicidade que se constitui em algum grau como coletividade.” (LAMPERT, p. 100)

Nessas pesquisas acadêmicas, o que percebo é um impulso de encontrar formas de representar, coletivamente, as individualidades em manifestações teatrais que já estão imbuídas na fissura econômica social e individualista brasileira. E, como característica forte do coro em nossa cultura, esses espaços reverberam a comunidade perdida e a utopia dos coros de resistência. Existe uma fricção nessas buscas coletivas que fica ainda mais nítida na pesquisa de mestrado de Letícia Barbosa Coura sobre os coros do Teatro Oficina. O Oficina é um dos mais importantes representantes desse conflito social e cultural brasileiro entre os incluídos e os excluídos, entre a secularização social brasileira em contrapartida à religiosidade latente, tanto das culturas afro e ameríndias politeístas quanto das brancas monoteístas. Em sua dissertação, podemos verificar uma formação coral ligada às tradições culturais brasileiras, um coro antropófago, como ela define, e que está inspirado no:

jeito falado do cantor Mário Reis, da pequena notável Carmen Miranda, o sincopado de Jackson do Pandeiro, de Surubim, de Itamar Assumpção, o passeio livre e suave brincando com ritmo e harmonia de João Gilberto, o derramar da emoção de Isaurinha Garcia e Dalva de Oliveira, o segredo da comunicação direta com as multidões das rainhas do rádio Marlene e Emilinha, o vozeirão de Elis Regina e Elza Soares, o cantar sussurrado e sensual de Marina Lima, as vozes fortes e agudas das puxadoras de coco, de ciranda, os aboios do nordeste, do centro e do sul, o grave da voz do mar de Dorival Caymmi, o canto aberto pra cidade de Daniela Mercury, o responsório das cantigas de Orixás, de diferentes cantos indígenas, ladainhas do interior de Minas, canto gregoriano de Ouro Preto, canto da Comadre

<sup>15</sup> STOEV (2003, p. 65, apud LAMPERT, p. 39).

Florzinha do sertão, e até cantos líricos d'além mar, e outros tantos.  
(COURA, p. 77)

Letícia apresenta e reflete sobre o processo de construção e pesquisa dos coros do grupo teatral paulistano e os verifica a partir de suas musicalidades e da forma como o grupo busca evidenciar, em cena, uma coralidade metamorfoseada nas experiências culturais afro-brasileiras e das nações indígenas, presentes em nossa tradição cultural musical. É nossa forte cultura coral que está sempre a desestabilizar a cultura econômica criativa empresarial, encontrando fissuras que escancaram a falácia do sistema social vigente — violento, destrutivo e excludente.

## 2.2 Jogo Teatral

Olhando o coro sob o viés de uma criação artístico-pedagógica, eu me faço algumas perguntas:

Como, através da noção de coralidade, disparar jogos corais dissensuais?

Como construir um coro de protagonistas, cuja ação coletiva se sobreponha e substitua os conflitos individuais na cena?

Com o objetivo de responder a essas perguntas e propor uma ação teatral reflexiva, desenvolvo nesta tese uma investigação sobre coro/coralidade através da pedagogia dos jogos teatrais.

A educação problematizadora se faz, assim, um esforço permanente através do qual os homens vão percebendo, criticamente, como estão sendo no mundo com que e em que se acham. Se, de fato, não é possível entendê-los fora de suas relações dialéticas com o mundo, se estas existem independentemente de se eles as percebem ou não, e independentemente de como as percebem, é verdade também que a sua forma de atuar, sendo esta ou aquela, é função, em grande parte, de como se percebam no mundo.  
(FREIRE, p. 46)

Os jogos foram uma importante metodologia de criação na minha formação teatral e sempre estiveram presentes nos processos de criação de meu grupo e na elaboração das minhas experiências pedagógicas. Eles também apareceram no intercâmbio na Grécia e, apesar das dificuldades entre as línguas, os gregos se envolveram e brincaram muito prazerosamente nos ensaios. Em nossas experimentações corais, o coro se sobrepunha a qualquer tentativa de condução individual dos rumos da cena e dos conflitos que surgiam. Aliás, o maior conflito era a sobreposição das individualidades protagonistas que apareciam e queriam manipular o coletivo.

A escolha dos jogos teatrais como procedimento pedagógico deve-se ao fato de nos atermos a um sistema de investigação eminentemente teatral e que se utiliza, prioritariamente, de procedimentos onde o individual trabalha para o coletivo:

Um relacionamento de grupo saudável exige um número de indivíduos trabalhando interdependentemente para completar um projeto, com total participação individual e contribuição pessoal. Se uma pessoa domina; os outros membros têm pouco crescimento ou prazer na atividade, não existe um verdadeiro relacionamento de grupo. (SPOLIN, 2010, p. 08)

Como referência ao sistema dos jogos teatrais, escolhi a obra da professora e diretora norte-americana Viola Spolin, que desenvolveu uma extensa prática sobre jogos comunitários adaptados à linguagem teatral, e da pesquisadora e doutora brasileira Ingrid Koudela, que introduziu e reinventou os jogos teatrais no Brasil: “Através dos processos de jogo e da solução de problemas de atuação, as habilidades, a disciplina e as convenções do teatro são aprendidas organicamente.” (KOUDELA, 2010, p. 15) Conforme Koudela reflete, em seu livro “Jogos Teatrais”, o sistema dos jogos é um disparador teatral e pressupõe, no seu fazer, a liberdade de investigação. Por isso, deve ser “[...]superado e negado enquanto conjunto de regras. Os jogos teatrais constituem portanto uma antididática que suscita uma questão. Como ter uma forma planificada de ação se queremos encontrar uma liberdade de ação? O que é criação, se ela supõe sempre algum sistema ou ordem?” (KOUDELA, 2001 p. 47). E, partindo dessas premissas, Koudelareelaborou processos teatrais a partir dos jogos tradicionais e populares da cultura brasileira, por intermédio da relação dos jogos com a peça didática, em experimentos com textos narrativos, imagens e exercícios com coros.

O teatro sempre foi percebido como um campo de estudo cujo fazer e fruir tem a capacidade de ampliar o desenvolvimento humano. Tais investigações já estavam presentes na Grécia de Platão. E, hoje, com o avanço das pesquisas sobre ensino/aprendizagem em teatro, podemos entrever um enorme campo da Pedagogia do Teatro “[...] como instrumento de desenvolvimento pessoal e coletivo, vetor de uma formação crítica conduzindo a uma educação para a liberdade e para a autonomia.” (PUPO, 2005 p. 3) O teatro como espaço de alteridade, de resolução de conflitos de forma coletiva e de aprofundamento das relações comunitárias: este é o paradigma da educação teatral defendido em vários países. A construção estética e simbólica que o teatro proporciona — e a sua vocação coletiva — mostra-se como uma importante área educacional que, de forma lúdica, discute o ser social que nos caracteriza e serve como contraponto a uma sociedade individualista. Mas como pensar o teatro inserido na ação do mundo? Para Paulo Freire:

A educação como prática da liberdade, ao contrário daquela que é prática da dominação, implica na negação do homem abstrato, isolado, solto, desligado do mundo, assim também na negação do mundo como uma realidade ausente dos homens. A reflexão que propõe, por ser autêntica, não é sobre este homem abstrato nem sobre este mundo sem homem, mas sobre os homens em suas relações com o mundo. Relações em que consciência e mundo se dão simultaneamente. Não há uma consciência antes e um mundo depois e vice-versa. (FREIRE, 1987, p. 45)

Dentro dessa perspectiva, me pergunto como estabelecer, num processo de criação teatral, a relação direta com o mundo através da leitura simbólica e sensível das relações sociais? Dentro da Pedagogia do Teatro, os jogos teatrais (que são, em grande parte, jogos coletivos lúdicos) objetivam uma criação crítica:

O puro fantasiar (*dramatic play*) é substituído, no processo de aprendizagem com o jogo teatral por meio de uma representação corporal consciente. De acordo com Spolin o princípio da *physicalization* (físicação) busca evitar uma imitação irrefletida. (KOUDELA, 2012, p. 42)

Os jogadores, ao seguirem as propostas do jogo em busca da solução de um problema, apresentam os conflitos sociais em cena. Existe uma dupla articulação de conhecimento, na construção teatral: os criadores em sala de ensaio e a relação destes com o público, através da obra. Como o objetivo desta tese é refletir sobre o trabalho coletivo, estamos apresentando jogos teatrais corais que friccionem, em sala de ensaio, a postura individual frente ao grupo, como forma de compreender a relação coletiva no microgrupo social e também, na ação reflexiva macro da obra, com o público.

O jogo em sala de ensaio deverá sempre refletir a possibilidade de desdobramento para o jogo na sala de espetáculo. Em sua pesquisa sobre pedagogia dos jogos teatrais, quando verifica a obra da autora norte-americana e idealizadora dos jogos teatrais, Viola Spolin, a professora Ingrid Koudela (2001, p. 51), afirma que:

Para Spolin, a espontaneidade é “um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela”. [...] A espontaneidade equivale, portanto a liberdade de ação e estabelecimento de contato com o ambiente.

Segundo Koudela, um dos objetivos do jogo teatral é a busca pela espontaneidade na criação, corporificando gestos e atitudes para fornecer material investigativo à cena teatral, o que se mostra bastante pertinente a esta pesquisa que busca colocar em foco novas formas sensíveis coletivas, através dos jogos corais.

Para alcançar nosso objetivo, além das experimentações com foco direcionado à formação de grupo, em sala de ensaio, e com o público, na apresentação da obra, proporemos também dois dispositivos para a investigação coral: fragmentos de textos e utilização de

imagens. A proposta é que os textos e as imagens sirvam como referências para colocar em jogo, nos coros, ideias dissonantes, sob a perspectiva dos estudos filosóficos de Jacques Rancière, de forma que o recorte sensível e coletivo esteja na cena.

Poesias, recortes de jornal, trechos de crônicas, de contos, dentre outras possibilidades textuais, serão utilizados para trazer, para a sala de ensaio, questões sociais invisibilizadas pelos detentores do poder.

Quando tentamos um adentramento no diálogo, como fenômeno humano, se nos revela algo que já poderemos dizer ser ele mesmo: a palavra. Mas, ao encontrarmos a palavra, na análise do diálogo, como algo mais que um meio para que ele se faça, se nos impõe buscar, também, seus elementos constitutivos. Esta busca nos leva a surpreender, nela, duas dimensões; ação e reflexão, de tal forma solidárias, em uma interação tão radical que, sacrificada, ainda que em parte, uma delas, se ressent, imediatamente, a outra. Não há palavra verdadeira que não seja práxis. Daí, que dizer a palavra verdadeira seja transformar o mundo. (FREIRE, p. 50)

O livro “Entre o mediterrâneo e o atlântico”, no qual professora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo descreve sua pesquisa com jogos narrativos, será uma de nossas referências pedagógicas:

A partir dos anos de 1980, a exemplo do movimento teatral mais amplo, repleto de questões em torno da encenação de diferentes modalidades textuais, às práticas vinculando o teatro e a educação — sobretudo nos países mais desenvolvidos — passam também a incorporar o desafio da abordagem de textos em suas diferentes modalidades, dramáticas ou não. Espera-se dessas práticas, aliando improvisação teatral e literatura, que possam nutrir o imaginário e ampliar a visão de mundo de quem joga. (PUPO, p. 3)

Outra pesquisa recente e interessante sobre jogo teatral e texto é a dissertação de mestrado de Silvia de Paula e Silva “Texto Brincado: O Jogo como Movimento de Construção da Aprendizagem”, de 2018. Silvia tem, como uma das referências, a diretora Viola Spolin:

Esta autora nos convida a olhar para a espontaneidade como o estado máximo de presença, como “a liberdade pessoal, física, intelectual que é intuitivamente despertada” (SPOLIN, 2005, p.4). Advinda de fluxos vitais, essa corrente de impulsos internos pode nos levar a inúmeros caminhos na estrutura viva da cena. Este corpo alertado é desenvolvido como? Observo que este conceito está diretamente ligado à prática do jogo — jogar, brincar, se permitir em relação ao outro — e que, muitas vezes, precisa ser despertado para além das compreensões cognitivas, afim de que o corpo possa se apropriar do texto estudado no momento presente, livre de vícios de memorização. (SILVA, 2018, p. 25)

“Despertar para além das compreensões cognitivas” é também o que esperamos alcançar com o uso de imagens como estímulo aos improvisos corais. Nossa referência será o

livro “Alegoria em Jogo”, do artista pedagogo Joaquim Gama, que registra as pesquisas visuais da encenação “Chamas na Penugem”, conduzida pela professora Ingrid Koudela:

Os recursos técnicos de apropriação de outras imagens — a colagem, a justaposição, a montagem e, como já foi destacada, a fragmentação — possibilitam o jogo dialético de descobertas a serem realizadas pelo contemplador da obra. (GAMA, p. 12)

Dentro da proposta dos jogos teatrais, os textos e as imagens são importantes dispositivos que ajudam os aquecimentos e os improvisos a discutirem poeticamente em cena, por intermédio da noção de dissenso e, através do conceito da coralidade, a criação em grupo. Eles permitem refletir sobre a cena que se cria e também sobre como ampliar o jogo com o público, na apresentação.

Outro procedimento pedagógico interessante para se utilizar nas experiências corais é a elaboração de um programa de ações: “Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.” (FABIÃO, p. 4)

O programa, conforme esclarece a professora Eleonora Fabião, tem uma temporalidade diferente do ensaio, do espetáculo, da coreografia e da improvisação; é um “enunciado que possibilita, norteia e move” a experimentação do performer e o engajamento do público. Fabião esclarece que a sua escrita precisa ser simples e direta, com o uso de verbos no infinitivo e deve evitar, em sua formulação, a utilização de adjetivos, de forma que a experimentação proposta em suas linhas aconteça de maneira fluida.

O objetivo do programa é tanto retirar o corpo do performer das regras sociais básicas cotidianas quanto da sua articulação como um organismo. A busca de quem o elabora deve ser por eliminar automatismos, hábitos e mecânicas corporais, no ato de “pertencer ao mundo”. Eleonora também explica a necessidade dos programas preocuparem-se com a aderência ao “contexto material, social, político e histórico”, proporcionando uma incômoda interferência nas construções enrijecidas da vida e da arte, no momento de sua execução.

Eleonora também escreve sobre a aproximação da arte da performance com a criação teatral e alerta para que os artistas de teatro não usem o programa performático como um processo de elaboração de cena — e sim como uma experiência de ampliação do repertório sensível:

Sugiro que através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar

dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo. (FABIÃO, p. 8)

Pensar na utilização de programas de ações (para os experimentos com coro) objetiva criar mais um instrumento de trabalho para testar a comunicação da cena coral com o público. As instruções do jogo coral em público devem ser simples e diretas, espontâneas, para que os jogadores fruam a ideia de um grande coro e percebam o engajamento do público em suas propostas. É mais um procedimento importante na pesquisa sobre como criar o grande coro entre artistas e público, na apresentação do espetáculo.

### 2.3 Dissenso

O procedimento de coro visto sob a noção da coralidade reforça e modifica os princípios corais subjacentes ao coro na cena. Reforça, ao apresentar a ideia de encontro de pessoas numa assembleia comum (da qual o teatro não tem como fugir), e modifica, ao propor que a cena se estabeleça através da multiplicidade de seus indivíduos em acordo e sem a presença do protagonista. O protagonismo é o da presença coral, cujas individualidades devem levar pro jogo suas visões díspares de mundo e colocarem-nas em cotejo sensível, ao apresentá-las aos demais, assim como receber visões de mundo diferentes das suas.

A maneira como vemos, fazemos e pensamos o mundo sensível pode ser modificada ou perpetuada através do entrelaçamento entre arte e política. Este é o principal pensamento do filósofo francês Jacques Rancière, que desenvolveu uma interessante aproximação entre a sensibilidade estética e a racionalidade política em sua obra filosófica. Ele apresenta o dissenso como um conflito necessário para a renovação das configurações políticas e das formas sensíveis, só possíveis através de uma nova percepção sobre a democracia.

Rancière, ao desenvolver o seu pensamento estético e político, percebeu, nas democracias contemporâneas, a existência de um contrassenso entre o fomento às discussões político-filosóficas e a alternativa econômica como única possibilidade de desenvolvimento social: “Quanto menos coisas há a discutir, mais se celebra a ética da discussão, da razão comunicativa, como fundamento da política.” (RANCIÈRE, 1996)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/10/19/o-dissenso-jacques-ranciere/>>.

A fim de esclarecer o seu pensamento, Rancière analisa as primeiras noções sobre política, propostas pelos filósofos gregos Aristóteles e Platão. Ele percebe um desequilíbrio na igualdade dos direitos na divisão dos títulos de uma comunidade: “Aristóteles enumera três: a riqueza dos poucos (os *oligoi*); a virtude ou a excelência (*Arete*) que dá seu nome aos melhores (aos *aristoi*); e a liberdade (a *eleutéria*) que pertence ao povo (*demos*).” (RANCIÈRE, 1996, p. 21-22) O desequilíbrio aparece porque aqueles que possuem a riqueza e a excelência, também detêm a liberdade, que seria a parte reservada ao povo (*demos*):

E aqui que se revela o erro fundamental na contagem. Primeiro, a liberdade do *demos* não é nenhuma propriedade determinável mas facticidade pura: por trás da “autoctonia”, mito de origem reivindicado pelo *demos* ateniense, impõe-se esse fato bruto que faz da democracia um objeto escandaloso para o pensamento: pelo simples fato de ter nascido em tal pólis, e especialmente na pólis ateniense, depois que a escravidão por dívidas foi abolida, qualquer um desses corpos falantes fadados ao anonimato do trabalho e da reprodução, desses corpos falantes que não têm mais valor do que os escravos — e menos até, já que, diz Aristóteles, o escravo recebe sua virtude da virtude de seu senhor —, qualquer artesão ou comerciante é contado nessa parte da pólis que se chama povo como participante dos negócios comuns enquanto tais. A simples impossibilidade, para os *oligoi*, de reduzir à escravidão seus devedores transformou-se na aparência de uma liberdade que seria propriedade positiva do povo, como parte da comunidade. (RANCIÈRE, 1996, p. 22-23)

O que se estabelece é que uma parte da sociedade acumula privilégios em relação à outra, definindo uma igualdade apenas aparente.

Conjuga-se, portanto, uma lógica de dominação em que há partes da comunidade que possuem privilégios sobre outras partes numa hierarquia social que, no vocabulário contemporâneo poderia ser definida a partir dos termos “maiorias e minorias sociais, categorias sócio-profissionais, grupos de interesse, comunidades etc.” (RANCIÈRE, 1996, p.29) A esta lógica que estrutura as coletividades a partir da organização dos poderes e da distribuição de funções, Rancière vai atribuir o nome de *polícia*. Sua proposta não compreende a polícia como o aparato de força e dominação do Estado, mas como um dispositivo de ordenação social, de designação dos corpos para determinados lugares e tarefas. (BRANCALIÃO, p. 133)

E, seguindo na definição sobre política, Rancière nos lembra que Aristóteles, no terceiro livro da *Política*, diz: “Um cidadão em geral é aquele que participa do ato de governar e do de ser governado.” (RANCIÈRE, 1996) E nos lembra ainda que, no terceiro livro das *Leis*, Platão estabelece uma lista de títulos requeridos para governar e ser governado:

Há primeiro os títulos tradicionais de autoridade que se referem a uma diferença de natureza, uma diferença de nascimento: autoridade dos pais sobre os filhos, dos mais velhos sobre os jovens, dos nobres sobre a plebe, dos senhores sobre os escravos. Há a seguir o par de opostos que, para Platão, é o único pertinente para determinar as posições de governante e de governado, o da ciência e da ignorância. Há enfim, em último lugar, um

título que vem romper a coerência da lista. É o que Platão chama ironicamente a escolha do deus: sorteio para decidir os lugares de governante e de governado, isto é, para Platão, o regime do acaso, a democracia. (RANCIÈRE, 1996)

E, segundo Rancière, o próprio Platão diz que essa maneira democrática de governar só “pode significar acaso ou loucura”, já que esse princípio cívico desmoralizaria toda a lógica do comando “natural”, seja das diferenças de nascimento, seja o da ciência e ignorância. A democracia seria um escândalo, pois quebraria esse consenso lógico e instituiria uma política do dissenso, que, segundo Rancière, é a verdadeira natureza política.

Rancière não nega os “dois modelos clássicos” da política: 1) de uma reunião de pessoas com interesses comuns; 2) do encontro de interesses díspares que necessitam “assegurar sua conservação”. Mas, de acordo com o seu pensamento, esses modelos representariam um segundo momento do juízo político, pois, segundo ele:

A política não é em primeiro lugar a maneira como indivíduos ou grupos em geral combinam seus interesses e seus sentimentos. É antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível. (RANCIÈRE, 1996)

Para compreendermos melhor a democracia como espaço de uma política do dissenso, ele nos explica que, em sua origem, a palavra democracia significava o governo daqueles que governam sem nenhum título para governar: “o demos na Grécia era constituído primeiramente pelos pobres”, aqueles que não possuem nome, títulos, bens etc., que simplesmente nasceram naquele lugar e não em outro. É nessa correlação entre governante e governado, que Rancière define política:

A política poderia se resumir num único axioma: ninguém possui título para governar. Não há título para governar. O poder não pertence ao nascimento ou à sabedoria, à riqueza ou à antiguidade. Não pertence a ninguém. Nenhuma propriedade específica distingue os que têm vocação para governar dos que têm vocação para ser governados. Autoridade política possui, em última instância, outro fundamento senão a pura contingência. (RANCIÈRE, 1996)

Como no natural social dos homens o que impera é a desigualdade, o dissenso seria a forma política capaz de criar rupturas naquilo que é visto como natural pelos homens. Política como dissenso nas formas sensíveis da sociedade. Um dissenso que vai se construindo nesse rearranjo do que se imagina como lógica de dominação natural de uns por outros, tendo como busca a igualdade. Na palavra *demos* esconde-se um duplo, os pobres, excluídos e a comunidade política em sua totalidade. A política proporcionaria sempre novos arranjos nas formas sensíveis da sociedade, com a inclusão dos grupos invisíveis no jogo social. Rancière nos diz, no livro “A Partilha do Sensível”, que tanto no campo da política existem escolhas

estéticas quanto na forma estética existe um mundo político. Ele faz uma reflexão apontando que, nas partilhas sensíveis ligadas à estética, existem escolhas de recortes daquilo que é oferecido para ser sentido e apreciado do mundo comum. Rancière defende a existência de um mundo comum social no qual diferentes grupos habitam e observa que, em todo recorte estético, existe uma escolha sobre quais grupos tomam forma numa obra e vêm à luz para a apreciação. Tais recortes seriam escolhas políticas. Assim como as escolhas políticas colocam em evidência a conformação sensível de quais grupos são considerados os participantes na vida das comunidades.

Minha pressuposição (a partir dessas hipóteses filosóficas), tomando o procedimento de coro como um exercício pedagógico para criar e refletir sobre o trabalho coletivo em teatro, é a de que as individualidades dissonantes dos jogadores sejam consideradas, nos exercícios. A partir delas, reflexões sobre as necessidades individuais de expressão na cena e as possibilidades de acordo para uma ação comum seriam estabelecidas no encaminhamento da obra de arte, numa expressão da pluralidade humana e sua autodeterminação em construir coletivamente o mundo.

Após esses exercícios internos, a sugestão é trazer, para o jogo coral, recortes sociais invisibilizados, em diálogo com outros recortes dos “visíveis”, através de imagens e de fragmentos de textos — de forma que, ao construir o coro, textos e imagens colaborem para levantar questões sensíveis abafadas, escondidas socialmente: as partes que não são partes do comum. E, num terceiro momento de investigação, o coro em performance fora da sala de ensaio ajudará a ampliar a reflexão do público.

Nos procedimentos que experimentamos na Grécia (e que serão analisados oportunamente), surgiram embates e conflitos no jogo coral e deles emergiram discussões e novos acordos comuns. Nos coros, a polifonia de vozes revelava as fissuras do grupo, em embate durante o jogo, e direcionavam o coletivo a construir novos acordos para novas disposições cênicas coletivas. Por duas vezes experimentamos o coro nas ruas, com o público grego (numa praça em Atenas, que tinha o formato de uma grande roda e nas calçadas do centro da cidade, como um cortejo). Nessas ocasiões, a nossa dança, o boneco do boi, o figurino de Tião e a musicalidade dos batuques despertavam os corpos das pessoas que estavam nas praças e colocava sorrisos em seus rostos, não sem estranheza.



*Roda de Boi em praça de Atenas. Foto do acervo pessoal do autor*

O que pretendo apresentar é a viabilidade de pensarmos a coralidade como um conceito, para estabelecer novas partilhas, através dos procedimentos de coro, aproximando os exercícios de um recorte político do sensível, na cena: “Antes de ser um conflito de classes ou de partidos, a política é um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos.” (RANCIÈRE, 1996)

Pedagogicamente, seria um excelente instrumento de questionamento estético do estar junto e de estabelecimento de uma visão de colaboração, apesar das diferentes visões de mundo. Poderíamos jogar tanto com coros polifônicos como emcoros uníssonos, criados a partir dos dissensos estabelecidos durante o seu processo de experimentação. É interessante também desenvolver um olhar mais aprofundado, tanto para os jogos das culturas populares quanto para a forma que eles estabelecem nas performances públicas. Digo isso porque os coros populares de nossa cultura são dissensuais ao poder econômico de expropriação, conforme pudemos ver no capítulo dois em “Coralidades Brasileiras”, e carregam uma estética bastante particular.

Eu vejo que existe uma similaridade de objetivos na utilização de procedimentos em coro, tanto na sala de ensaio/aula quanto em espaços alternativos. Em uma investigação sobre

os processos coletivos inerentes à estética teatral, compreendemos que teatro é arte que se constrói como comunidade estética e se efetiva numa apresentação também coletiva. Ou seja, existe um teatro com variadas funções e sem hierarquia, cujo objetivo de ação acolhe as variadas funções e os conhecimentos em prol de uma obra plural e humana.

É dentro desse quadro coral, analisando o coro como um procedimento pedagógico dialético entre artistas e desses, com o público, que apoio este trabalho. Pois, como diretor e professor de teatro, minhas preocupações e interesses sempre estiveram em compreender e experimentar formas horizontais para a criação, em sala de ensaio, entre pessoas tão diferentes (porém tão iguais) e sempre dispostas a fazer valer a sua ideia de mundo sensível e sua experiência do contexto social. Como fazer com que todos os artistas possam compreender e trabalhar numa estética coletiva que transborde para além de seus interesses particulares? Por isso encaro esta pesquisa como pertencente, também, à área de pedagogia do teatro, já que meu trabalho como artista e como professor estiveram sempre interligados.

Os procedimentos de coro nesta tese são pensados sob a noção de coralidade, que agencia o coro para se repensar o teatro como coletividade. E o dissenso nos ajudará a refletir sobre ideias políticas para a cena coletiva.



## **CAPÍTULO 3 – CORO E JOGO TEATRAL EM INTERCÂMBIO NA GRÉCIA: o coro da região grega do Épiro, o ritual Anastenaria e o Bumba Meu Boi**

Durante a estadia na Grécia, nossos parceiros gregos foram muito generosos conosco, apresentando-nos à vida cultural do país, levando-nos para assistir a diversos espetáculos de teatro e shows musicais, e para visitar sítios arqueológicos importantes. Conhecemos a Acrópole, o Teatro de Dioniso, Ágora e seu museu, o Templo de Zeus Olímpico, o Liceu de Aristóteles, Ágora Romana e Biblioteca de Adriano, Teatro de Epidaurus, a cidade de Nafplion, o Canal de Corinto, o centro de cura e sítio arqueológico de Asclépeion e o de Eleusis, com seus mistérios. Conhecemos o Teatro Nacional da Grécia, o Attis Theatre, vistamos muitas igrejas ortodoxas e conversamos com o diretor Theodoros Terzopoulos. Foi uma valiosa imersão cultural. Também fui conhecer o sítio arqueológico de Delfos, uma das chaves para compreendermos a religião grega e seus mitos.

Em sala de ensaio nós tivemos contato teórico e prático com o Bumba Meu Boi, com a capoeira Angola, com o coro polifônico do Épiro e com o Anastenaria.

### 3.1 O Polifoniká do Épiro

No seminário e no workshop que tivemos sobre os coros polifônicos gregos, a experimentação prática foi a partir dos coros polifônicos da região grega do Épiro que, segundo os artistas gregos, têm uma ligação histórica com os coros gregos da Antiguidade.

Nas aldeias onde essas manifestações corais acontecem, elas têm a função de juntar a comunidade, de colocar em pauta questões coletivas, rememorar os mitos e as histórias antigas e partilhar questões pessoais com a comunidade. Os cantos polifônicos no Épiro são encontros de final de tarde, entre vizinhos, estabelecendo os laços comunitários. São espaços dos assuntos pertinentes à vida social daquelas pessoas, podendo refletir também sobre acontecimentos políticos. Reafirmam as origens e a história dos antepassados e servem também como um espaço de “purgação” de sentimentos difíceis, como, por exemplo, a morte de um filho, um abandono amoroso etc.

O que houve em algumas regiões da Grécia antiga, nos primeiros anos sob o domínio do Império Romano, foi uma lenta transformação das apresentações teatrais trágicas em pequenas pantomimas. As ações que caracterizavam as tragédias gregas (cantos, danças, interpretações e falas dos textos) desintegraram-se. Porém, os atores da tragédia continuaram a “apresentar” os textos trágicos, recitando ou cantando algumas de suas partes.

A seguir, apareceu a figura de um “gesticulador”, que fazia expressões corporais e sons, enquanto os textos eram lidos e ou cantados. Pode-se supor que esses grupos pantomímicos mesclavam trechos dos mitos com partes dos coros e dos dramas trágicos, numa mistura entre coro e recitador, coro e atuantes mímicos. Afinal, os coros ditirâmicos, os coros religiosos e o coro trágico eram expressões consolidadas da cultura grega:

O ponto principal aqui é que a pantomima trágica, por mais que seja um produto de tempos conturbados e que tenha sido adaptada ao gosto popular de pessoas sem acesso à educação, preservou muitos elementos da poesia grega antiga. Elementos que foram reconhecidos por pesquisadores filológicos na poesia grega moderna. A palavra *paraloghi* (canto falado ou “balada”) deriva do antigo grego *parakataloghi*, que é uma forma de recitação musical que fica entre a recitação e a ode (melodia pura), e que também era usada nas tragédias. (HALKIAS, 1998, p. 17 apud MESSOLORAS, 2008, tradução nossa)<sup>17</sup>

Os coros polifônicos atuais da região dos Balcãs são aqueles que mais fortemente preservam uma ligação com as pantomimas formadas no século III de nossa era. E, dentre esses cantos, os da remota região montanhosa de Épiro, entre Grécia e Albânia, é que são considerados os mais antigos. Épiro é a região grega com elementos culturais e etnográficos mais arcaicos. Sua música coral permanece com uma estrutura tonal pentatônica, com ao menos três vozes: a voz principal expõe a história e a melodia básica, que é captada por um segundo solista que a desenvolve e é adornada com a voz de um terceiro cantor, que brinca com variados sons.

Outra comprovação da relação entre a poesia arcaica e os cantos polifônicos é a derivação que as palavras gregas modernas “traghoundhi” (música) e “traghoundho” (cantar) apresentaram, a partir das antigas palavras *traghoundhia* (tragédia) e *traghoundho* (atuar). É claro que a influência do cristianismo e a própria modificação da língua grega moderna, cuja prosódia é tônica, distanciaram-se completamente da prosódia antiga. Nela cada palavra tinha uma forma rítmica elementar que dependia da vogal, que estabelecia a diferença entre sílabas longas e curtas. Mas, mesmo depois de tantos séculos, alguns aspectos rítmicos antigos sobreviveram, nos cantos polifônicos, de acordo com recentes pesquisas:

A pesquisa dos professores Thrasybulos Georgiadis e Samuel Baud-Bovy demonstra que a métrica poética 7/8, encontrada em toda a Grécia, não é outra senão a do esquema rítmico hexâmetro Dactílico ou heróico em que as poesias épicas homéricas foram recitadas. O trabalho deles também apontou

<sup>17</sup> *The principal point here is that the tragic pantomime, however much a product of disturbed times and adapted to what the ill-educated masses wanted to see, preserved many elements of ancient Greek poetry, elements that have been recognized by philological researchers in Modern Greek poetry. “The word paraloghi (narrative song or “ballad”) stems from the ancient Greek parakataloghi, a form of musical recitation somewhere between recitation and ode (pure melody), which was also used in tragedies.*

a relação de afinação entre a lira grega antiga e a música folclórica grega moderna [...] (MESSOLORAS, 2008, p. 5, tradução nossa)<sup>18</sup>

As formações das canções polifônicas gregas aconteceram em dois períodos distintos: um período criado entre os séculos IX e XI do Império Bizantino, conhecido como ciclo “akritic”; e o segundo ciclo, que começa no período bizantino tardio e vai até 1821, ano da criação do estado grego moderno e que é conhecido como ciclo “mephtic”. Eles formam uma mistura de canções épicas e líricas que refletem, nas letras e na sonoridade, a luta dos gregos pela liberdade de sua terra. Misturam letras, músicas e danças; e falam também de amor e de morte.

Na falta de acompanhamento harmônico, a tradicional música folclórica grega é monofônica e modal. Em outras palavras, sem qualquer acompanhamento, as suas melodias baseiam-se em uma sequência de intervalos diferente daquela dos modos maior e menor da música ocidental.

Entre os gregos, a canção polifônica é encontrada, hoje em dia, na parte norte da região grega de Ioannina, em Ano Pogoni (Ktismata, Dolo, Parakalamos e algumas aldeias ao norte de Konitsa), bem como em pouquíssimas aldeias no nordeste da Thesprotia (Tsamantas, Lias, Vavouri, Povla). Entre as minorias gregas no sul da Albânia (Épiro setentrional), o canto polifônico é realizado nas regiões de Dropull, Pogon (Kato Pogoni), Poliçan e nas cidades de Delvinë, Himara, Sarandë e Gjirokastrë.

Os cantos são apresentados nestes vídeos, disponíveis em:

Vídeo 1: <[https://youtu.be/WI5\\_F0cAxJY](https://youtu.be/WI5_F0cAxJY)>

Vídeo 2: <<https://youtu.be/IRWu4Ze987E>>

### ***3.1.1 Estrutura do Canto Polifônico do Épiro***

Os cantos polifônicos da região grega do Épiro acontecem em pequenas comunidades espalhadas por essa região montanhosa no norte da Grécia, na divisa com a Albânia. Esses grupos polifônicos gregos podem incluir cinco partes diferentes:

1- “Prologuistis” (παίρνοντας): é aquele que tem as músicas guardadas na memória. Ele inicia a música falando em prosa. É uma espécie de primeiro solista, a

---

<sup>18</sup> *The research of Professors Thrasybulos Georgiadis and Samuel Baud-Bovy demonstrates that 7/8 time, found throughout Greece, is none other than the heroic hexameter in which the Homeric epics were recited. Their work has also pointed out the relationship between the tuning of the ancient Greek lyre and modern Greek folk music [...]*

pessoa que conhece o repertório das melodias que serão “cantadas”. Executa o começo da canção em prosa. Atua como narrador e líder do grupo.

2- “Partis” (πάρτης): é quem vai cantar a letra da música que foi falada pelo Prologuistis.

3- “Gyristis” (γυριστής): é a função que “gira” a música entre a tônica e a subtônica. Tem também a liberdade de improvisar sons livremente durante a execução do canto. Pode propor a melodia que quiser, enquanto o Partis canta e os Isokrates solam, em uníssono.

4- “Klóstis” (κλώστης): é a função de costura da música, através do uso de interjeições ou sons da natureza, durante a canção.

5- “Riths” (ρίχνει): é uma função que pontua os intervalos tanto da narração quanto da música, com interjeições (“Oh! Oh!... Ah! Ah!”). Ele completa a música entre o Partis e o Gyristis, geralmente colocando uma tônica menor, segurando a entrada dos Isokráti se também permitindo que o Partis descanse e respire.

6- “Isokráti s” (ισοκράτης): o restante dos membros do grupo. Estes são os que seguram a nota em toda a extensão da música. Na tradução, significa aquele que segura o “ison”, a nota que se segura em toda a extensão de uma canção, do grego antigo “ἴσος” (isos) — o que, geralmente significa “igual”, mas aqui “igual em voo de música” + “κρατέω” (krateo) “governar, segurar”. As palavras ison e isos significam, literalmente, “a nota base contínua”. O Isokráti s cria e mantém a base modal da música. O papel dos “isokristas” é particularmente importante: quanto maior a manutenção do zumbido vocal, (grego: ισοκράτημα, translit. isokratima), mais “βρονταριά” voz forte (trovão), ou seja, melhor, pois o ritmo e a base vocal da música são mantidos. Eles cantam a música mantendo-a sempre na mesma nota.

Segue vídeo com parte do seminário que tivemos na Grécia sobre os coros polifônicos: <[https://youtu.be/9LWg2\\_xvAI4](https://youtu.be/9LWg2_xvAI4)>.

No canto de cinco vozes, todas as partes estão presentes. É possível que os papéis do Klóti s e do Gyristis sejam executados por uma só pessoa. Esse é um papel masculino. A voz principal, o Partis, pode ser cantada tanto por homens como por mulheres, e também pode ser alternada entre eles. Grupos polifônicos gregos geralmente consistem de 4 a 12 pessoas, mas, nas famílias, acontecem até mesmo com duas pessoas.

A estrutura musical é baseada numa escala menor, sem a segunda e sexta notas. A harmonia é formada por cinco notas, podendo ter, ao mesmo tempo, a quarta e a quinta notas executadas. Um integrante (Prologuistis) introduz a canção que será contada, por intermédio de uma narração. Ele é o líder que sempre introduz o assunto das canções através de narração. A melodia principal é cantada por uma pessoa (Partis) e as outras (Isokrátis) seguram a nota pedal, dentro de uma das vogais. Os “isos” podem trocar de nota dentro da escala ou cantar em uníssono. Uma outra pessoa (Gyrístis e Klostis) improvisa livremente dentro da escala, fazendo interjeições cantadas ou sons da natureza e também gira a música entre a tônica e a subtônica, durante a canção. Os temas, no geral, falam sobre a comunidade deles, sobre o círculo da vida e sobre a natureza. Tem algumas histórias que se repetem, sobre mitos, sobre a guerra, tem músicas que falam sobre a saída da terra, a migração. Também tem temas amorosos, temas de “sofrência”. Tem muito de catarse daqueles que contam/cantam a história. Você coloca, nas canções, questões pessoais; muitos choram, enquanto cantam. Por conta do som anasalado dos cantos, existe uma abertura do plexo pulmonar, muita vibração e isso leva fisicamente, também, à catarse das emoções. Os corpos literalmente vibram, durante os cantos, tanto daqueles que cantam quanto daqueles que ouvem.

O timbre que usam é bastante frontal e nasal, dando volume ao canto. A música toda é executada *a cappella*. Tanto na estrutura quanto no timbre, e nos temas praticados, esses cantos gregos assemelham-se aos cantos presentes na cultura tradicional do Brasil. O timbre anasalado e frontal é uma herança que temos dos cantos indígenas, presentes nos cantos das lavadeiras, cantos religiosos e aboios. As escalas com características bastante modais também estão presentes na cultura brasileira. No Nordeste, especialmente, uma escala maior é bastante utilizada, com a quarta aumentada e a sétima menor, em tom menor. Os aboios são também cantados com palavras e vogais, muitas vezes improvisados.

Vídeo-documentário sobre o aboio: <<https://youtu.be/UMMDVBqQnDo>>.

Em nossos ensaios na Grécia, os artistas gregos nos deram uma aula sobre os coros polifônicos e conduziram exercícios adaptados e inspirados nessa estrutura do coro do Épiro, em aquecimentos vocais e como referência estética, ao improvisarmos o coro das Bacantes. Seguem, em vídeo, alguns exercícios em nossos ensaios na Grécia: <<https://youtu.be/t5hFbtfcugY>>.

### 3.2 O Ritual Grego Anastenaria: Dança Sobre o Fogo

Anastenaria, do grego anastenazo (suspirar), é uma festa que acontece no norte da Grécia, entre os dias 20 e 23 de maio, em honra aos santos católicos ortodoxos Constantino<sup>19</sup> e Helena — e também no mês de janeiro, para comemorar Santo Atanásio<sup>20</sup>. No calendário religioso ortodoxo, o dia 21 de maio é o dia reservado para a comemoração dos santos Constantino e Helena e o dia 18 de janeiro para Atanasio:

Anastenaria são comunidades religiosas do norte da Grécia e sul da Bulgária (onde eles são chamados Nestinaris) conhecidos por sua devoção aos santos Constantino e Helena e os rituais de caminhada sobre o fogo que realizam em sua homenagem. (XYGALATAS, p. 88, tradução nossa)<sup>21</sup>

A celebração Anastenaria que acontece durante quatro dias, teve origem, segundo a tradição, na antiga Vila de Kosti, Trácia, durante o Império Otomano. Era praticada por falantes da língua grega, que foram forçados a migrar para o norte da Grécia quando a Bulgária ganhou o controle sobre o território em disputa. Essas comunidades, que celebram, hoje em dia, a Anastenaria, são os descendentes desses refugiados da Trácia Oriental que se estabeleceram no norte da Grécia, após as Guerras dos Balcãs<sup>22</sup>.

Todos os anos, os aldeões das vilas de Agia Eleni e Kerkini em Serres, Meliki em Imathia, Mavrolefki em Drama, Kerkini em Serres e Langada, todas no norte da Grécia, entram em um tipo de transe, antes de caminharem e dançarem descalços sobre as brasas de uma fogueira. Segundo alguns etnógrafos gregos, essa festa tem ligação com rituais dionisíacos da antiguidade, pois preservam características dos antigos rituais pagãos. Até os anos 1960, a Anastenaria acontecia apenas entre os habitantes desses pequenos povoados gregos, mas, por conta da migração das pessoas dos povoados para as grandes cidades, em

<sup>19</sup> O calendário litúrgico bizantino celebra, em 21 de maio, o Imperador São Constantino, o Grande, e sua mãe, Santa Helena, com o título de Iguais-aos-Apóstolos. Tal calendário é adotado não só pelos ortodoxos cismáticos, como também pelos melquitas, ucranianos greco-católicos, rutenos, russos e fiéis de outras Igrejas Católicas Orientais de rito bizantino, em plena comunhão com Roma e obedientes ao Papa. A tradição de Constantinopla não é privilégio dos que se separaram da Cátedra de Pedro! Para os latinos, sua mãe, Santa Helena, é comemorada no dia 18 de agosto, ao passo que não há festa litúrgica de Constantino no rito romano. Entre os bizantinos, todavia, os dois são comemorados no dia 21 de maio. Disponível em:

<<https://www.salvemaliturgia.com/2011/05/calendario-bizantino-21-de-maio-festa.html>>. Acesso em: 13 de maio 2021.

<sup>20</sup> Atanásio de Alexandria foi o vigésimo arcebispo de Alexandria, Doutor da Igreja e santo da Igreja Católica. Seu episcopado durou 45 anos, dos quais dezessete passou exilado, em cinco ocasiões diferentes e por ordem de quatro diferentes imperadores romanos. Disponível em: <<https://www.catedralortodoxa.com/single-post/2016-1-18-santo-atan%C3%A1sio-de-alexandria-18-de-janeiro>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

<sup>21</sup> “*The Anastenaria are religious communities of Northern Greece and Southeast Bulgaria (where they are called Nestinari), known for their devotion to saints Constantine and Helen and the fire-walking rituals they perform in their honor*”. Disponível em: <<https://www.academia.edu/577141/Anastenaria>>.

<sup>22</sup> A Guerra dos Balcãs foi uma disputa que ocorreu no começo do século XX (1912 e 1913), entre sérvios, romenos, gregos, turcos e búlgaros, pela posse dos territórios remanescentes do Império Otomano.

busca de melhores condições de vida, aconteceu um movimento de redescoberta dos gregos dessa festa popular e tradicional, o que ocasionou a sua abertura a pessoas de fora das vilas, tornando-a uma festa cultural religiosa e promovendo um fluxo turístico.

Quem nos apresentou a festa foi o pesquisador e ator grego Marios Chatziprokopiou, que esteve em sala de ensaio conosco no projeto de intercâmbio. Segundo Marios, o teatro começou a se interessar pelo ritual anastenaride após uma reconhecida etnoteatróloga grega chamada Katerine Kakouri comparar, nos anos 1960, a Anastenária ao ritual das Bacantes, o que aguçou os pesquisadores de teatro a conhecerem esse rito popular.

Os anastenarides são um grupo com um espaço próprio de culto, porém não se veem como uma religião em separado, porque seguem os preceitos da religião católica ortodoxa grega: veneram seus santos e frequentam suas igrejas; porém, a igreja oficial considera o ritual Anastenaria como um rito pagão e se opõe a ele:

As Anastenárias são uma tradição distinta que combina a doutrina cristã ortodoxa e a vida litúrgica com ações rituais que não fazem parte da Ortodoxia, como o sacrifício de animais, danças extáticas e caminhadas sobre o fogo. Além disso, embora os anastenarides reconheçam a Santíssima Trindade e todos os santos da Igreja Ortodoxa, sua adoração é principalmente focada em dois santos: Constantino e Helena; particularmente o primeiro, na medida em que alguns observadores descrevem a Anastenaria como um culto de São Constantino. (XYGALATAS, p. 89, tradução nossa)<sup>23</sup>

A festa, que dura quatro dias, acontece através da procissão dos ícones dos santos pelas ruas dos povoados, purificações com incensos e água benta, oferendas votivas, sacrifícios de animais, banquetes coletivos e o ritual religioso de preparo para a caminhada sobre o fogo. A maior parte do ritual religioso acontece no “Konaki”, um galpão ou casa onde os ícones de São Constantino e Santa Helena estão dispostos em altares com muitas velas e incensos para que sejam venerados pelos participantes. É o local onde as danças e as músicas, os lamentos e risos acontecem, é o espaço “sagrado”:

Existe também uma capela (parekklisi) e um poço sagrado (ayiasma), de onde é retirada água benta. Os objetos sagrados mais importantes da Anastenaria são os ícones dos santos, que são passados de geração em geração. Acredita-se que esses ícones carreguem parte do poder do santo que

---

<sup>23</sup> *The Anastenaria are a distinct tradition in that they combine Orthodox Christian doctrine and liturgical life with ritual actions that are not part of Orthodoxy, such as animal sacrifice, ecstatic dance, and fire-walking. Furthermore, although the Anastenaria recognize the Trinity and all the saints of the Orthodox Church, their worship is mostly focused on two saints, Constantine and Helen, and particularly the former, to the extent that some observers have described it as a cult of Saint Constantine.*

representam e tenham propriedades milagrosas. (XYGALATAS, p. 88, tradução nossa)<sup>24</sup>

As músicas são produzidas através de tambores e liras e as coreografias das danças são simples e repetitivas. Os pés descalços batem constantemente no chão em passos ritmados, pulos frenéticos e pequenos movimentos coreográficos, sempre bem aterrados. A coluna vertebral se curva para baixo e para cima em gestos de veneração, as cabeças balançam, os rostos ficam banhados de suor. Os participantes dançam por horas seguidas, abraçados aos ícones dos santos. Alguns dançam de forma mais entusiasmada, outros permanecem em prostração profunda, existem risos e choros. Também faz parte do ritual uma procissão pelas casas do povoado, onde os participantes são recebidos e tocam e dançam, em frente aos altares residenciais. Os donos da casa oferecem comidas para os participantes que saem dançando e comendo. Também existe um ritual de acender a fogueira em um lugar externo ao “Konaki”.

Após dançarem por dois dias seguidos e chegarem a um estado de êxtase, na segunda noite da festa, os anastenarides saem do Konaki com a ajuda dos santos padroeiros e tendo, nos ombros, as suas imagens e vão dançar sobre as brasas da fogueira, sem queimar os pés, miraculosamente. Nessa dança/caminhada sobre as brasas, eles retiram as suas forças da fé em São Constantino e em Santa Helena. Enquanto dançam, sussurram as frases: “que se tornem cinzas”; “isso simboliza o mal”; “que as forças do mal se tornem cinzas”. A caminhada sobre a fogueira se repete também na última noite da festa. Ao final das caminhadas, fazem uma espécie de dança/oração circular e um banquete coletivo. A origem do ritual remonta à época medieval e bizantina:

De acordo com uma lenda popular, num tempo remoto, a igreja dos santos Constantino e Helena no vilarejo de Kosti pegou fogo. Enquanto a igreja queimava, os moradores ouviram as imagens dos santos clamando por socorro. Os mais corajosos correram para a igreja em chamas para salvá-los e nem eles, nem as imagens dos santos foram prejudicados pelo fogo. E, para comemorar esse milagre, o povo de Kosti organizou um ritual anual de caminhada sobre o fogo.<sup>25</sup> (XYGALATAS, p. 88, tradução nossa)

Vídeo reportagem sobre o ritual: <[https://youtu.be/QAMIDM6Z\\_XI](https://youtu.be/QAMIDM6Z_XI)>.

<sup>24</sup> *There is also a chapel (parekklisi) and a sacredwell (ayiasma), from which holy water is drawn. The most important sacred objects of the Anastenaria are the icons of the saints, which are passed from one generation to the next. These icons are thought to carry some of the power of the saint they depict and to have miraculous properties.*

<sup>25</sup> *According to one folk legend, at some indefinite time in the past, the church of saints Constantine and Helen in Kosti caught fire. As the church burned, the villagers heard the icons crying for help. The bravest rushed into the burning church to save them and neither they nor the icons were harmed by the fire. To commemorate this miracle, the people of Kosti organized an annual fire-walking ritual.*

E nesse acontecimento anual, os devotos também pedem proteção às suas vidas e agradecem por graças alcançadas, celebrando sobre as brasas. Como não existem registros escritos sobre a origem da festa, existe uma linha de pesquisadores que acreditam que ela seja um resquício de rituais pagãos, que foram agregados aos ritos cristãos. Existem registros na própria Bíblia<sup>26</sup> sobre o conflito entre rituais pagãos e cristãos no início da cristianização grega, e muitos dos antigos rituais foram adaptados à nova religião. Era também na antiga região da Trácia, onde ficava o vilarejo de Kosti, que aconteciam os rituais e as celebrações ao deus Dioniso na antiguidade. Acredita-se que, dessa forma, aspectos do culto antigo de Dioniso tenham sobrevivido e sido incorporadas à comemoração dos santos Constantino e Helena. Podemos também supor que a história da igreja em chamas tenha sido inventada, em algum momento, como forma de justificar uma prática enviesada, segundo a tradição ortodoxa oficial.

De qualquer modo, hoje em dia, a igreja ortodoxa grega não reconhece a Anastenaria em seu calendário litúrgico: “Embora a igreja oficial acusasse e perseguisse repetidamente Anastenaria como manifestação pagã, os próprios participantes se consideram cristãos ortodoxos” (CHATZIPROKOPIOU, 2009, p.02). E uma das justificativas que fez com que a festa fosse excluída do calendário oficial da igreja ortodoxa foi o uso de instrumentos musicais em seu rito, já que os cantos ortodoxos são feitos prioritariamente apenas à capela, pela sonoridade vocal. A utilização de instrumentos musicais na Anastenaria seria mais uma justificativa sobre a sua aproximação com os rituais dionisíacos antigos. A própria palavra entusiasmo<sup>27</sup> que tem origem grega e significa “ter o Deus em si” aproxima ambos os rituais, já que a possessão divina é algo comum aos dois cultos: Dionisíaco e Anastenaride.

Uma consistente crítica sobre a ligação da Anastenaria com o ritual dionisíaco deve-se ao projeto de criação do estado moderno grego e sua tentativa de estabelecer, a todo custo, a ligação com a Grécia clássica antiga, apesar das incessantes recolonizações, nos mais de dois mil anos que os separam. Muitos se opõem a essa busca incessante de uma ligação com os gregos antigos, porque é impossível provar essa hereditariedade, mas, ao mesmo tempo, os territórios gregos permaneceram habitados ininterruptamente durante esses dois mil anos.

<sup>26</sup> 1Tm 4,7; 6,3; 1Co 1,22; 3,4; Ef 6,18; Cl, 2,16.

<sup>27</sup> “A palavra vem originalmente do grego antigo *enthousiasmos*, que significava inspiração ou êxtase provocado por uma divindade. No grego antigo, *enthousiasmos* era quando uma pessoa era possuída ou inspirada por um deus, caindo em êxtase ou tendo uma experiência religiosa poderosa. Isso acontecia, por exemplo, com o oráculo de Delfos, que era uma pessoa que se dizia possuída por um deus e que pronunciava profecias, no templo de Delfos, na Grécia. *Enthousiasmos* vem de duas palavras: *en* e *theos*. *En* significa dentro. *Theos* significa deus. Assim, *enthousiasmos* significava literalmente ter um deus dentro de si”. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/entusiasmo>>. Acesso em: 13 out. 2021.

Com relação aos anastenarides participantes do ritual, não existe uma hierarquia ou um mestre, o líder do grupo (*archianastenaris*), que é quem inicia o ritual, tem uma função semelhante ao “corifeu” do coro antigo, ao se destacar do coletivo para introduzir a festa, evocar algumas orações e entregar as imagens dos santos aos demais participantes. Contudo, esse mestre, que é considerado o primeiro, é também visto como um condutor entre os iguais. Nas festas que são abertas ao público de fora acontece algo similar: se o *archianastenaris* perceber o envolvimento de algum dos espectadores, ele pode convidar essa pessoa para dançar, tocar e até mesmo carregar os ícones.

As imagens de São Constantino e Santa Helena são carregadas pelos participantes numa lembrança à lendária história do incêndio e resgate na igreja. Atualmente, além dessa lembrança, também existe a renovação de pedidos de proteção, agradecimento por graças alcançadas, pedidos de cura, pedidos por uma colheita abundante, por chuvas etc.

A organização da festa é desenvolvida por consenso popular tendo um conselho de doze anciões como consultores das ações. O conselho é formado pelos participantes mais velhos por se acreditar que eles guardam mais efetivamente as tradições da festa.

Muitos participantes tornam-se anastenarides através do convite dos santos, que chega por meio de sonhos, ou de sinais especiais, recebidos para caminhar sobre o fogo e reverenciar os santos. Esses pedidos devem ser obedecidos pelo resto da vida, evitando males aos participantes, às suas famílias e às comunidades onde vivem.

Tião Carvalho, durante o seminário, referiu-se a uma festa do interior do Maranhão que tem alguns elementos semelhantes à Anastenaria: a festa do Pela Porco<sup>28</sup>. Essa festa, desenvolvida por uma comunidade criadora de porcos, é uma homenagem ao santo católico São Sebastião; nela acontece o sacrifício de um porco e seu oferecimento aos participantes, em um banquete final. Os participantes também visitam as casas do povoado, em procissão, com a imagem do santo, e são recebidos com comidas. Em retribuição, os brincantes cantam e dançam na porta das casas e seguem visitando outras casas do povoado, em agradecimento a mais um ano de vida e trabalho, e pela fartura do alimento.

Outra referência que Tião trouxe foi a festa do Pastoril, que é uma festa nordestina, também de origem religiosa, que celebra o nascimento de Cristo e acontece na época do Natal. Nessa festa, temos a figura das pastoras (feitas prioritariamente por meninas virgens ou crianças, em referência à virgindade de Maria, mãe de Jesus Cristo). O Pastoril mistura teatro,

---

<sup>28</sup> Veja, neste vídeo, a festa do “Pela Porco”, da comunidade de Boa Vista dos Pretos, no município de Presidente Juscelino - MA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l6zNPDdXXTY>>. Acesso em: 14 out. 2021.

dança e música e faz uma representação do presépio e do nascimento de Jesus. A festa é formada por dois cordões de meninas: parte delas veste a cor azul, lembrando o manto de Nossa Senhora, e a outra parte veste a cor vermelha, lembrando o manto de Jesus.<sup>29</sup> As pastoras costumam visitar as casas e os presépios, na época do Natal, e também se apresentam em encenações nas praças, em frente das igrejas, com danças e coreografias. O surgimento desta manifestação cultural data da terceira década do século XIII. No começo, era apenas a apresentação teatral do nascimento de Jesus. Com o passar do tempo, seguiram-se duas linhas: a religiosa e a profana. Em Pernambuco, a introdução do Pastoril aconteceu em fins do século XVI, no Convento dos Franciscanos de Olinda, através do Frei Gaspar de Santo Antônio.

Quando os artistas gregos nos apresentaram a Anastenaria como uma das festas culturais populares que serviriam como referência à nossa montagem das Bacantes, percebemos que, mais do que aproximar os seus ritos para a cena, deveríamos considerá-la, em nossas ações corais, implicitamente, por intermédio de uma interiorização de nossos gestos e movimentos em treinos exaustivos que proporcionassem uma forte presença física: uma superação dos limites físicos, uma redescoberta dos nossos corpos nos movimentos e sonoridades do Boi, da Capoeira, dos coros polifônicos. Corpos com raízes muito firmes em nossas culturas e que nos permitissem o voo, a criação e uma percepção ampliada da realidade fora das identidades cotidianas: um espaço liminar. Nunca esquecendo que, para os participantes da Anastenaria, ela é uma festa e não um “ritual” — e que, também para nós, o teatro que planejávamos juntos pudesse vir a ser uma celebração da vida, e não a sua descrição ou a mera reprodução de um fato.

### 3.3 O Bumba Meu Boi

Boi chegou rolou baixinho rasteirinho pelo chão  
Boi chegou no sertão.  
Se é que tu vive apaixonada  
Vem desabafar teu coração.

O Bumba Meu Boi é uma das muitas festas e manifestações culturais brasileiras que se organizam à maneira de um coro, porém, não foi em busca dessa qualidade coral que nos acercamos pela primeira vez do Boi. Nossa aproximação com essa celebração foi para conhecermos as suas sonoridades e seus gestos, com o objetivo de desenvolvermos um treinamento de atores que resultou na monografia “O Corpo Cultural Brasileiro: o treinamento

---

<sup>29</sup> Vídeo “Pastoril Sempre Viva”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mJsSGMsmFoI>> e “Pastoril Vovó Alzira”, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=uXX\\_KK9xtnw](https://www.youtube.com/watch?v=uXX_KK9xtnw)>. Acesso em: 14 out. 2021.

de atores através dos movimentos do Bumba Meu Boi e da Capoeira Angola”, que foi financiada pelo Programa de Ação Cultural – ProAC do governo do estado de São Paulo. Nem mesmo quando escrevemos o projeto de intercâmbio com os artistas gregos, onde o Boi participaria como uma parte de nossas pesquisas teatrais a serem compartilhadas em sala de ensaio, nem nesse caso, nós havíamos nos interessado pela sua qualidade coral. Nosso interesse no Boi aconteceu por influência do texto “As Bacantes”, de Eurípedes, que nos foi proposto pelo cônsul grego e pela diretora grega Korina, quando esteve aqui em São Paulo para conhecer nosso grupo, a Cia. O Grito, e construir nossa ideia de intercâmbio. Ela nos falou que, em muitas histórias e mitos gregos, existe também a presença do boi — e citou, em particular, a história mitológica do semideus Hércules (Hércules), que narra as doze tarefas que deveria cumprir como penitência por ter matado (sob o efeito de um feitiço) sua mulher e seus filhos. Uma das tarefas dada pelo oráculo de Delfos era a de domar um touro de propriedade do rei Minos, na ilha de Creta. O mito conta que o rei costumava sacrificar, anualmente, o mais bonito de seus touros a Poseidon, deus do mar e das ilhas. Porém, em um desses anos, Minos ficou tão encantado com a beleza de um de seus bois que não teve coragem de sacrificá-lo. Então, matou outro de seus touros e o ofereceu ao deus. Poseidon castiga o rei, fazendo com que a rainha Pasífae se apaixone pelo touro que Minos havia preservado. Da relação amorosa da rainha com o touro nasceu o Minotauro, parte touro e parte homem, que passou a perseguir e aterrorizar os habitantes da ilha de Creta. Uma das tarefas da penitência dada a Hércules foi a de capturar e matar o Minotauro.



Cerâmica **O Minotauro**, circa 515 a. C., Atenas. Museu arqueológico nacional da Espanha.

Fonte: Marie-Lan Nguyen, *Wikimedia Commons*<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://mitando.com.br/mitologia-grega/criaturas/minotauro-monstro-selado-labirinto/>>. Acesso em: 07 dez. 2021.

Segundo Korina, essa seria apenas uma das várias histórias e mitos gregos que contam com a presença do boi. No texto das Bacantes, de Eurípedes, também temos a presença de dois touros, quando Dioniso assume essa forma animal para conduzir o rei Penteu de forma discreta, para as montanhas, onde ele acabará morto por sua própria mãe. O boi, as bacantes, as danças e os rituais aproximaram a manifestação do Bumba brasileiro com a peça de Eurípedes e nos fizeram olhar mais detalhadamente para essa festa brasileira.

A festa do Bumba Meu Boi, que acontece de norte a sul do Brasil, tem diferentes versões na tentativa de explicar a sua origem— seja ibérica, seja africana ou autóctone.

O Bumba meu Boi é uma manifestação que carrega traços europeus, africanos e indígenas, é fruto de uma miscigenação cultural: Com o convívio entre as diferentes nações e imigrantes, foi construída a narrativa do auto, que é central para a realização do folguedo do Bumba Meu Boi, e que é encenada a partir de cinco personagens centrais, a saber: 1- o negro escravo, Pai Francisco; 2- a negra escrava, Mãe Catirina; 3- o amo, dono do Boi; 4- o Boi; e 5- o pajé, que ressuscita o boi. (TONETO, 2011, p. 43)

Mario de Andrade é um dos defensores de sua origem ibérica, Câmara Cascudo e Renato Almeida entendiam o Boi como uma fusão entre cultura portuguesa e dos nativos/ameríndios brasileiros e Arthur Ramos defende a África como origem da festa, a partir do povo Bantu:

[...] para ele, inventadas por escravos dessa etnia traficados para a colônia portuguesa na América e que já praticavam o totemismo no continente africano. Para o antropólogo, o “*totemismo africano de sobrevivência [sic] no Brasil é essencialmente de origem bantu, entre cujos povos se achava mais disseminado que entre os sudanezes [sic]. (...)*” (RAMOS, 1988:256). (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2011)<sup>31</sup>

Câmara Cascudo explica, no Dicionário do Folclore Brasileiro, o culto à figura do boi, presente em nossa cultura, devido à criação pecuária que se estabeleceu por todo o país:

Especialmente no Nordeste, onde outrora não havia a divisão das terras com cercas de arame, os bois eram criados soltos, livres, nos campos sem fim. A cada ano os vaqueiros campeavam o gado para apartação, separando as boiadas pelas marcas impressas a fogo. Alguns touros e bois escapavam ao cerco anual e iam criando famas de riscos e bravios. Eram os barbatões, que vaqueiros destemidos iam buscar. Às vês o boi tornava a escapar e sua fama crescia pela ribeira. Cantadores encarregavam-se de celebrar suas manhas, velocidade e poderio. Outros cantadores levavam cantando esses versos para outras regiões. O boi ficava célebre. (CASCUDO, 2001, p. 69)

O Bumba Meu Boi se estabeleceu como um ritual de agradecimento e comemoração aos santos católicos juninos, com muita força na região nordeste do Brasil:

<sup>31</sup> Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie\\_bumba\\_meu\\_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf)>. Acesso em: 09 jan. 2022.

Percebe-se que o folguedo integra um processo mítico, cuja manifestação é Joanina, pois suas encenações iniciam-se no mês de Junho, em homenagem a São João. Porém, não há idolatria ao boi: este serve com instrumento de clemência, orações, e de pedidos dos aflitos, da resolução das angústias dos devotos a São João. Portanto o boi encurta a distância entre o santo e o brincante/fiel. (TONETO, 2011, p. 42)

Segundo a mestra e cantadora Graça Reis, do grupo paulistano de Boi Cupuaçu (o mesmo grupo de Tião Carvalho, nosso parceiro no intercâmbio na Grécia), em documentário do SESC<sup>32</sup>, a criação de grupos do Bumba pode ser classificada em duas possibilidades: uma que ela nomeia como “boi cantado” e a outra como “boi de encantado”. O Boi Cantado é o boi tradicional, criado para cumprir promessas feitas aos santos católicos e que tem, entre seus mestres, os cantadores que criam as toadas e organizam os grupos. Já os Bois de Encantado são criações mais recentes, que fogem à tradição e são criados de acordo com diretrizes de encantarias. Graça explica que um grupo de boi do qual participa é voltado para as crianças, pois o seu criador, o babalorixá Pai Euclides teria recebido as diretrizes de uma entidade religiosa. Esse Boi de Encantaria, com sotaque da Baixada Maranhense, tem as suas danças inspiradas no bambaê<sup>33</sup>.

O Bambaê é uma dança ou batuque de caixa presente na Baixada Ocidental Maranhense. As práticas afrodescendentes de dançar e tocar possuem o poder e a função de manter os laços de afetividade e unidade entre os membros da comunidade, assim como também estabelecem dinâmicas internas de comunicação social, essenciais para a manutenção dos traços identitários que conformam tais grupos sociais. No Bambaê, o som é extraído de duas caixas do Divino Espírito Santo. Os versos são “tirados” pelas mulheres, enquanto tocam suas caixas. As temáticas das letras tratam do cotidiano do trabalho, das relações interpessoais, dos acontecimentos das festas e das religiosidades que permeiam a comunidade. Dentro do Bambaê há outra manifestação muito peculiar da Baixada Maranhense, conhecida como Carço, que é um desafio artístico que envolve uma performance tanto corporal quanto musical entre as mulheres da festa. (GOVERNO DO MARANHÃO, 2018)

Os Bois de Encantado são reapropriações da festa tradicional, e quem os cria e comanda são entidades ligadas a casas de culto de matriz afro-brasileira. Eles têm as mesmas características do Bumba, mas as suas cantorias são criadas através de entidades religiosas. Os Encantados seriam espíritos de pessoas desaparecidas misteriosamente, como é o caso da lenda portuguesa do Rei Sebastião, que é muito forte na região nordeste do Brasil. Acredita-se que essas pessoas especiais (nomeadas como encantados) foram de corpo e alma para outra

<sup>32</sup> “A Magia do Bumba Meu Boi”, documentário em três episódios, financiado pelo SESC Carmo, em São Paulo, em comemoração ao grupo paulistano Cupuaçu (Episódio 1 – Ancestralidade e Religiosidade). Disponível em: <<https://www.facebook.com/sescarmo/videos/475003533471470>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://www.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=224646>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

dimensão — e são invocados durante os rituais e danças dessa particular festa de Boi. Em um vídeo do IPHAN<sup>34</sup>, o Boi do Maranhão é apresentado como manifestação cultural religiosa e encantada. Não é apenas uma festa, é muito mais: tem religiosidade e encantarias católicas, ameríndias e africanas. Há também um Boi de Encantado, apresentado dentro de um terreiro<sup>35</sup>. A diferença? Como falamos da festa do Boi, não percebemos diferenças muito significativas, elas estão nas crenças, nos espaços e em cada manifestação.

Também os grupos tradicionais de Bumba Meu Boi sempre estiveram ligados a vários tipos de encantaria, como a Cura, o Tambor de Mina, as Rezadeiras e as Benzedadeiras. O Boi, que tradicionalmente é uma festa dedicada a São João, Santo Antonio, São Marçal e São Pedro vai mesclando diversas formas culturais e se diversificando. Além do sagrado, ele fala tanto da natureza e do amor, quanto do social e do político.

Para França e Reis, o folguedo do Bumba Meu Boi indica a possibilidade de ser uma derivação de desfiles e representações teatrais religiosas em comemoração as festividades católicas, presentes nas tradições espanholas e portuguesas. Esse costume foi retomado no Brasil “[...] pelos jesuítas em sua obra de evangelização dos indígenas, negros e dos próprios portugueses aventureiros e conquistadores no catolicismo, por meio da encenação de pequenas peças”. (FRANÇA; REIS, 2007, p. 41 apud TONETO, 2011, p. 40)

### 3.4 Sala de Ensaio

Em nosso primeiro dia de ensaio na Grécia, os artistas gregos receberam o Boi com bastante reverência, diferente de nós, brasileiros, que pouco valorizamos as festas populares. Tião sabe apresentar o Boi, ele tem uma maestria em como carregá-lo, em como reverenciá-lo. A festa faz parte do cotidiano de Tião desde seu nascimento, ele conduziu muitos grupos de boi como mestre, com seu maracá, para cumprir promessas a São Marçal, São João e São Pedro. O triste foi perceber a superficialidade de nós, artistas brasileiros, em relação à nossa cultura e a nossa incompreensão com o sagrado que se apresentava. Mas, aos poucos, na terra de Dioniso e do catolicismo ortodoxo (que é bastante ritualizado e muito presente na cultura grega), o Boi se impôs como representante de uma longa tradição:

Diz a lenda que, “na véspera de São João, Rei Sebastião se transforma em reluzente touro negro encantado com uma estrela de ouro na testa na Praia dos Lençois, no município maranhense de Cururupu”. Assim, o boi, embora tenha seu couro trocado ano após ano, sempre tem uma estrela amarela na testa, fazendo uma homenagem ao Rei Sebastião. (TONETO, 2011, p. 42)

<sup>34</sup> Vídeo do IPHAN sobre Boi. Disponível em: <<https://youtu.be/FTP7dsvl0G4>>.

<sup>35</sup> Vídeo sobre o Boi Encantado. Disponível em: <<https://youtu.be/dzaEUUV8d1Dk>>.



*Foto de acervo pessoal do autor*

Além de um entendimento cultural religioso sobre o Bumba, Tião também nos explicou sobre a encenação que é apresentada dentro da brincadeira do Boi, que a torna uma das principais danças dramáticas brasileiras e que carrega uma crítica à estrutura social das fazendas:

A encenação do auto conta a história de um casal de negros escravos (Pai Francisco e Mãe Catirina) que viviam em uma fazenda. Grávida, Mãe Catirina deseja que seu marido traga-lhe a língua do boi mais bonito para comer. Então, Pai Francisco rouba e mata o melhor boi de seu patrão. Dando falta do seu boi mais querido, o patrão sai à sua procura e encontra-o praticamente morto. Tomado por uma tristeza profunda, ele manda o capataz apurar o caso e descobre que foi Pai Francisco o causador da tragédia. Um grupo sai à procura do Pai Francisco na mata e, com a ajuda dos índios, encontra-o. Em meio à luta e à recusa, esse grupo consegue dominar o Pai Francisco, e trazê-lo de volta à fazenda onde ele terá de reanimar o Boi, sob pena de pagar com a própria vida. Assim, toda a fazenda é mobilizada para salvar o Boi e, com a ajuda dos pajés e das suas feitiçarias, conseguem ressuscitar o animal e salvar a própria vida, para a alegria de todos. (REIS, 2008a; SAURA, 2008 apud TONETO, 2011, p. 43)

O Bumba Meu Boi oferece um retrato social e carrega uma crítica política, segundo as explicações de Tião. Os brincantes representam Pai Francisco e Mãe Catirina na festa, por meio de figuras assemelhadas a palhaços — para, através do riso, apresentar a dura realidade do coronelismo autoritário que impera em suas comunidades. O personagem do patrão, dono do boi que perdeu a língua, representa o fazendeiro latifundiário e, na festa, é sujeitado e criticado por uma série de brincadeiras, mostrando-se contraditório quando se rende à cura dos índios e da floresta, numa clara valorização daqueles a quem oprime. A história apresenta as relações sociais que envolvem as fazendas, seus empregados e a convivência complexa com a floresta e os índios. Além do patrão, satiriza o capataz e o clero, mostrando as estruturas sociais injustas e as associações que as mantêm. Vemos funcionários que burlam as regras e riem de seus patrões, e patrões que caem em contradição, ao oprimirem e dependerem da ajuda justamente daqueles a quem oprime. Os grupos de Boi, além de todo o ritual

religioso, também inserem a crítica social em suas encenações; porém, nem todos os grupos apresentam a encenação — alguns apenas dançam e cantam as toadas em homenagem aos santos.

Tião nos explicou o Boi, a sua teatralidade e nos falou sobre as suas experiências com a celebração, desde sua infância. Contou-nos da lida na terra, dos carros de boi e explicou as sonoridades dos cantos de aboio, os cantos nordestinos que acompanham os vaqueiros no trabalho e que se misturam aos sons das rodas dos carros de boi, refletindo a voz metálica e a musicalidade característica desses cantos. Também cantou algumas toadas:

Sou um vaqueiro destemido  
Fã de vaquejada e gado  
E hoje não luto mais  
Por estar velho e cansado.<sup>36</sup> (informação verbal)

Durante nossas conversas sobre o Bumba Meu Boi, os artistas gregos citaram a lenda do touro da ilha grega de Creta, referência que a diretora Korina já havia nos apresentado no Brasil, e falaram sobre similaridades entre o Boi e o ritual sagrado das Bacantes. Outra artista grega nos falou que, em uma das versões do mito do deus Dioniso, quando de sua morte e renascimento, ele era representado como um touro e que, nos rituais antigos em sua homenagem, os celebrantes despedaçavam um boi e comiam a sua carne e bebiam o seu sangue em reverência ao deus, como forma de encarná-lo. O que também aproximava nosso Boi da cultura grega, pois, segundo Tião, também existe uma derivação da comemoração do Bumba no final da primavera, na qual se celebra a morte do Boi, com a distribuição de vinho aos participantes, como representação de seu sangue derramado em sacrifício, muito semelhante ao ritual dionisíaco antigo.

## JOGOS DE AQUECIMENTO A PARTIR DO BUMBA MEU BOI E DOS COROS POLIFÔNICOS

Apresento, a seguir, alguns procedimentos de experimentação em coros que propõem a relação entre os jogadores, facilitando a criação de empatia entre eles, sendo importantes para o estabelecimento de um trabalho coletivo, de uma forma intuitiva.

Começamos com os aquecimentos que ajudam a iniciar um processo prático para a cena de trabalho coral e deve levar em consideração a chegada de todos ao espaço, a

---

<sup>36</sup> “Aboio de vaqueiro”, de autor desconhecido. (Informação verbal, fornecida por Tião Carvalho). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=z\\_-wbeW1T04](https://www.youtube.com/watch?v=z_-wbeW1T04)>. Acesso em: 29 mar. 2021.

articulação do espaço de jogo e, finalmente, a roda coletiva. É interessante que essas etapas fluam desde o individual para o todo. Um bom aquecimento abre o caminho para um bom improviso coral. Existem muitas possibilidades de aquecimentos corporais/vocais, mas é muito importante que os aquecimentos escolhidos para jogos em coro levem em conta os objetivos do jogo coletivo em direção ao coro.

Nos ensaios na Grécia, depois das conversas e apresentações iniciais, começamos a experimentar brincar com o Boi e com os coros polifônicos, para nos aquecermos para os improvisos. No primeiro dia de trabalho prático, Tião Carvalho assumiu o aquecimento, propondo alguns jogos e cantigas tradicionais brasileiras.

### ***Jogo de Aquecimento 1***

Começamos com uma dança em roda e ensinamos, aos gregos, o refrão do jogo musical que iríamos fazer. Tião nos conduziu em um aquecimento musical para criar relação com o espaço.

<https://youtu.be/okSJ24xq1pY>

### ***Jogo de Aquecimento 2***

Junto com uma nova toada, foi introduzida a regra de um novo jogo: em duplas, um dos jogadores deveria conduzir seu parceiro pelo espaço, através do contato direto de um dos braços com o braço do acompanhante, dançando o “arrastar os pés”, um dos passos da dança do Boi. A seguir, as duplas trocariam o condutor. Depois, trocariam de dupla, sempre pensando numa dança coletiva, com todas as duplas numa grande dança. Este jogo está diretamente ligado ao treinamento do miolo, que é quem veste o Boi durante a apresentação, e também ao brincante, que conduz o Boi pela roda da festa. Quem entra no meio da roda para dançar com o Boi deve saber como conduzir o brincante vestido de bicho: primeiro, através de seu braço e, depois, através do corpo todo, acompanhando o ritmo da toada. O miolo deve saber como segui-lo. A segunda regra desse jogo foi para que conduzíssemos o parceiro pela sala, com qualquer parte do corpo, sempre dançando em coro e trocando de parceiro. Nessa hora, mesmo sem que fosse dito, todos desenvolveram modos muito particulares de dançar e de se relacionar: “A relação autoritária percebe a regra como lei. Na instituição lúdica, a regra pressupõe processo de interação” (KOUDELA, p. 49). O jogo segue, propondo a dança em trios e em quartetos, até que todos estejam dançando juntos. Nesse aquecimento, a ideia de

um coro massivo assume características mais libertárias porque, ao invés da repetição do mesmo movimento por todos, o que temos é um coletivo que dança junto e que dá a liberdade ao movimento: eu escolho se quero refletir algum passo ou se apenas me manifesto no ritmo da canção; todos dançam juntos, por uma celebração coletiva.

Disponível em: <<https://youtu.be/I-kcYtkC9mk>>.

### ***Jogo de Aquecimento 3***

A atriz grega Iris Nikolau propôs um exercício de experimentação das vozes em uníssono. Começamos com A, E, I, O, U e, a seguir, cada pessoa vai soltar a voz em alguma das vogais e todos devem seguir essa pessoa. Repetimos algumas vezes esse primeiro exercício como um pré-aquecimento. A seguir, ela formou dois coros para um jogo/improviso de perguntas e respostas em vogais uníssonas. Um grupo começava propondo um som e o outro coro respondia com outro som. Uma pessoa do grupo propunha uma vogal em um tom e os demais integrantes deveriam ouvir e entrar no mesmo tom. A seguir, alguém do segundo grupo deveria propor outra vogal em outro tom, como resposta, e os participantes deste coro deveriam entrar nesse mesmo tom. E assim seguiu o improviso, entre os coros uníssonos, variando os tons, em resposta de um a outro.

Disponível em: <<https://youtu.be/55Duqvo-9U8>>.

### ***Jogo de Aquecimento 4***

La na ponte da Vinhaça<sup>37</sup>  
 Todo mundo passa  
 La na ponta da Vinhaça  
 Todo mundo passa  
 As lavadeiras fazem assim  
 Assim, assim  
 As lavadeiras fazem assim  
 Assim, assim

Veja o vídeo do aquecimento, disponível em: <<https://youtu.be/qdegnhgLHoE>>.

---

<sup>37</sup> Música infantil de origem francesa (*Sur Le pont d'Avignon*), brincadeira cantada que fez parte do trabalho coral de Villa-Lobos com os cantos orfeônicos. Tive, como referência, a tese de Marli Batista Ávila, disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-29102010-125844/pt-br.php>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

Dançando pelo espaço, íamos brincando em fazer os gestos de cada personagem sugerido na música. Começamos com as lavadeiras. A cada repetição da música, as lavadeiras eram substituídas por outras personagens: músicos, atores, médicos etc. Um dos atores gregos traduzia, na hora, qual era a personagem e, dessa forma, todos juntos brincávamos através dos gestos das personagens que surgiam.

O jogo tradicional tem a função de condutor — prepara o campo e introduz o jogo teatral. A função que o jogo tradicional cumpre inicialmente pode ser definida como uma estratégia, utilizada no sistema para ir ao encontro de objetivos específicos, de acordo com as necessidades do grupo. (KOUDELA, p. 48)

Nessa experiência de intercâmbio, as nossas necessidades estavam vinculadas ao texto trágico de Eurípedes “As Bacantes” e escolhemos, junto com os artistas gregos, trabalhar a parte coral do texto, já que não teríamos tempo de abordar e de encenar toda a dramaturgia.

Nós, brasileiros, havíamos começado essa pesquisa dos treinamentos uns oito meses antes de nossa ida a Grécia, por conta do edital ProAC que havíamos ganho — o que, de certa forma, justapôs as duas pesquisas. Por isso, tanto Tião Carvalho quanto Pedro Peu (responsável pela Capoeira Angola) nos acompanharam no intercâmbio. Então, quando Tião propôs o aquecimento em sala de ensaio, em Atenas, nós, brasileiros, já estávamos imersos nesse universo das brincadeiras populares (e, em específico, das músicas e passos e jogos que Tião utilizava para abordar a brincadeira do Bumba Meu Boi). As músicas, os passos e as brincadeiras, que eram desconhecidas para os gregos, tiveram um efeito agregador e trouxeram um estado de alegria e entusiasmo para a sala de ensaio, o que, de certa forma, balizava um espaço comum. Uma observação que gostaria de fazer é sobre o descompasso dos corpos dos gregos com os movimentos de nossas danças. Se, entre os nossos corpos e o corpo do Tião, já existia um descompasso, em comparação com os corpos dos gregos, nós parecíamos exímios dançarinos do Boi. É interessante notar como a cultura vai impregnando nossos corpos brasileiros; como as memórias da ancestralidade se construíram em nós, apesar do nosso “desconhecimento” das danças.

Nestes primeiros aquecimentos corais, o que posso inferir é sobre um modelo de aquecimento de coro mais aberto, visando um coro polifônico. Porque, apesar do coro musical das cantigas acontecerem em uníssono, os aquecimentos polifônicos gregos propunham variações de tons, o que influenciava as ações dos jogos, já que elas abriam inúmeras possibilidades de variações corporais dentro de um mesmo tema. O aquecimento impregnava a todos, num grande refrão coletivo (“Lá na Ponte da Vinhaça/todo mundo passa”). A maneira

de dançar e de se locomover era livre, porém ia sendo embebida dos movimentos de todos e, nas ações, surgiam muitas maneiras diferentes de brincarmos com cada um dos personagens que Tião ia sugerindo. As individualidades se coadunavam no coletivo, num processo de jogo simbólico onde todos experimentavam, à sua maneira, a cena coral; ao mesmo tempo que os improvisos gregos jogavam com diferentes tons, na composição musical polifônica.

(Deixo, nos apêndices, algumas sugestões de jogos diversos para aquecimento e também jogos de improvisação para sessões de coro.)



## CAPÍTULO 4 – CORO, JOGO E DISSENSO

Ao utilizarmos o Sistema dos Jogos Teatrais para direcionar jogos corais, nos processos de criação de cena trabalhamos numa dupla articulação, estética e pedagógica, através de um sistema de regras que dão a possibilidade de serem rearticuladas pelos jogadores, durante o processo de jogo:

O sentido de cooperação leva ao declínio do misticismo da regra quando ela não aparece como lei exterior, mas como o resultado de uma decisão livre porque mutuamente consentida. Evidentemente, cooperação e respeito mútuo são formas de equilíbrio ideais, que só se realizam através de conflito e exercício da democracia. (KOUDELA, p. 49)

Para o filósofo Jacques Rancière, a democracia acontece “como ação de sujeitos que, trabalhando no intervalo entre identidades, reconfiguram as distribuições do público e do privado, do universal e do particular” (RANCIÈRE, 2014, p. 61). A noção de democracia construída pelo filósofo, conforme já apresentada anteriormente, é incluir “aqueles que não contam” na partilha social. E isso só seria possível de acontecer através do dissenso. A democracia é um alargamento da esfera pública e do comum, é o que define a forma de uma comunidade; por isso, ela pressupõe o conflito entre as partes que não participam com os mesmos direitos do comum. Na construção desse comum temos o dissenso como força motriz, que pede a rearticulação daqueles que não são vistos e que desestabilizam a ordem, exigindo participar do comum. Para Rancière, o comum não existe por si só, mas é reconfigurado a todo momento, dentro das partilhas sensíveis. No dissenso, a ordem vigente naturalizada precisa ser reconfigurada. A política se dá no conflito, contendo uma forma estética, ou seja, aquilo que se evidencia e que percebemos como imagem ou voz, no comum. A arte apresenta uma escolha política porque coloca em evidência recortes sensíveis do comum: quais são as escolhas que aparecem, na obra de arte? Quem é o destinatário dessas imagens ou textos? O dissenso não é um regime de ideias ou sentimentos, e sim de sensorialidades — e é onde a arte toca na política. A questão da visibilidade é tão importante na política quanto na estética. A reconfiguração da experiência do sensível é precisamente a operação da arte, no regime estético. Arte e política se aproximam, na decisão de quem pode ser visto e de que maneira será apresentado.

Mas como essas ideias podem ser pensadas na execução de uma obra artística?

Durante um processo de trabalho de criação artística, procedimentos e técnicas são acessados para a construção da obra de arte; porém, a liberdade pressuposta no fazer artístico poderia não ser compreendida apenas através do cumprimento das regras desse processo. Não

se trata apenas de liberdade, e sim de escolhas embasadas na percepção do tecido social, de como deixar que ele apareça (questionando um “comum repartido”), o que cada parte desse comum representaria, quem participa e quem é excluído. Nesses termos, a escolha dos procedimentos de criação da manifestação artística e o processo de reflexão são também definidores daquilo que se revelará através da obra de arte. Então, pensar numa aprendizagem artística que se caracterize por ser uma antididática, como é o caso dos procedimentos dos jogos, é uma escolha que articula tanto a técnica do fazer quanto a liberdade de escolha na criação, característica inalienável de uma obra de arte. Técnica e liberdade de criação! E, especificamente no caso dos procedimentos corais, nosso objeto de investigação, o interesse está no ato coletivo, na relação do indivíduo com o grupo e como ela se estabelece na cena, em microinvestigações das comunidades que se relacionam no tecido social.

Conforme dissemos no capítulo dois desta tese, a noção de coralidade foi formulada, num primeiro momento, para representar a impossibilidade do coro no teatro contemporâneo. Mas, como todo procedimento de investigação teatral, a coralidade também foi se reconceituando, para rever a criação coletiva do teatro. O próprio Sarrazac reavaliou o conceito e percebeu uma busca por novas maneiras de estarmos juntos, na cena, quando apontou a existência de uma coralidade positiva ou restauradora (aquela que busca novas formas de coletivizar o teatro). Desde então, os artistas-pesquisadores franceses foram sedimentando a noção de coralidade como um conceito de reavaliação coletiva para o teatro. O professor Patrice Pavis, ao descrever coralidade (quarenta anos depois de sua primeira aparição), a conceitua da seguinte maneira:

Através de soluções técnicas e dramáticas o trabalho com o coro testa “as diferentes maneiras teatrais de partilhar uma palavra e, transitivamente, de questionar o estar em conjunto”. Nesse sentido, a coralidade estabelece a relação do indivíduo com o grupo, ou do poder de um sobre o outro, e ela inscreve as relações de força na imagem de uma comunidade a ser instalada politicamente na cena do teatro e do mundo. (PAVIS, 2017, p. 246)

Nesta descrição, fica nítido como a coralidade torna-se um conceito que colabora na investigação sobre as possibilidades de “estar junto, no teatro”. E, como o objetivo desta pesquisa é o trabalho coral na cena, procuro problematizar o coro como uma escolha também política, tanto em sua configuração nos ensaios quanto em sua relação com a plateia; por isso apropriando-me das discussões filosóficas de Jacques Rancière sobre o dissenso como reconfiguração política e sensível da comunidade, tento encontrar categorias com as quais possamos dialogar, verificando suas equivalências (mais do que a sua coincidência com os eventos analisados). O interessante é pesquisar e dialogar com as manifestações culturais

“dissensuais” brasileiras. Mas como articular um conjunto de vozes na cena, sob a ótica do dissenso?

Quando me deparei com o pensamento de Rancière sobre o dissenso como ação política que possibilita a aparição de novas formas sensíveis, comecei a pensar num processo de criação em coro que tivesse essa noção como referência no preparo dos exercícios e ações para sala de ensaio — e em como desenvolver exercícios corais a partir dessa referência.

No intercâmbio com os gregos, comecei a descortinar alguns *flashes* de proposições e analisá-los segundo essas perspectivas. Também passei a pensar em novas proposições corais “dissensuais” e a experimentá-las com meu grupo de teatro, como forma de investigação da construção coral na cena. Além disso, o treinamento de atores que havíamos desenvolvido antes do intercâmbio já nos havia revelado as possibilidades de aquecimentos e jogos criados através dos movimentos do Bumba Meu Boi e da Capoeira de Angola.

E agora vamos nos aprofundar no pensamento de Rancière e pensá-lo à luz do jogo teatral e da coralidade.

#### 4.1 O Comum e a Partilha do Sensível

Ao estudar a história do pedagogo francês Jacques Jacotot, no livro “O Mestre Ignorante”, Rancière relata a história desse professor que, ao se exilar na Bélgica após a Revolução Francesa, deparou-se com alunos que falavam holandês-flamenco, enquanto ele só dominava a língua francesa. Como forma de tentar driblar essa dificuldade, para ensinar a seus alunos, Jacotot indica-lhes a leitura de *Telêmaco* em francês e pede que, após a leitura, escrevam suas impressões sobre o livro em língua francesa. A expectativa de Jacotot era a de que as interpretações e explicações em francês fossem rudimentares, já que seus alunos estavam sem acesso a compreender as aulas do professor, além da dificuldade deles enfrentarem uma língua desconhecida sem a “ajuda” do professor. Mas, para sua surpresa, o que ele encontrou nos exercícios dos alunos foram explicações muito aprofundadas, similares a um falante da língua francesa. A partir dessa experiência, Jacotot concluiu que as pessoas, mesmo sem condições, conseguem compreender o que outros fizeram e, dessa forma, aprender de forma autônoma — e deduziu “que toda inteligência seja igual e que essa igualdade seja um pressuposto que requer demonstração e não uma meta que precisa ser alcançada” (RANCIÈRE, 2000, p. 122). A “igualdade de inteligências” não significa que elas sejam similares, mas que “a mesma inteligência capaz de fazer poemas fictícios, invenções políticas ou explanações teóricas, é a mesma inteligência que compreende as sentenças em

geral” (RANCIÈRE, 2011a, p. 14). Dessa forma, Rancière define que a igualdade não é algo a ser atingido, mas sim aquilo que possibilita as desigualdades e que deve sempre ser questionada, pois denuncia um problema na inscrição dos sujeitos no comum ao apartarem aqueles que podem fazer política daqueles que não podem fazê-la. Para Rancière, a igualdade não é a referência para se pensar no comum — “espaço polêmico de confronto entre formas opostas de definição do que deve ser compartilhado” (RANCIÈRE, 2009, p. 77) — e sim que ela possibilita as trocas políticas e que deve ser verificada constantemente. O comum torna-se visível através da forma que se apresenta. Qual a partilha que se evidencia na forma política? E na forma estética? Qual escolha política se apresenta na forma?

Essa ideia de Rancière sobre a igualdade que nos faz perceber as desigualdades apareceu num dos ensaios com os artistas gregos e, segundo meu ponto de vista, serve para refletirmos sobre o trabalho coral na cena. A experiência que relato mais adiante, fez com que eu percebesse o confronto sensível das partes em jogo durante o processo de criação, bem como as escolhas políticas que emergem desse confronto.

Na “partilha do sensível”, o que está em jogo é aquilo que é possível dizer acerca do que é visto; o jeito como se organizam as formas; e as condições que elas permitem ou que, de alguma maneira, articulam e regulam a relação com o comum. Segundo Rancière, a partilha do sensível é um sistema de evidências sensíveis que revelam, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Para ele, essa partilha existe na política quando as partes singulares, que não estão incluídas no comum, reivindicam o seu espaço no universal. Política seria a reivindicação para participar do comum. O comum está para o universal assim como as partes estão para o singular. A singularidade que é capaz de fazer política é, portanto uma parte não computada, não escrita na partilha; a parte que não é parte e pode vir a ser parte numa nova partilha. Essa parte insubordinada é a única que é capaz de fazer política.

Quem aposta no consenso quer manter a ordem, quer deixar as coisas como elas estão. Então, para compreender o comum, ou um comum, é necessário instalar o dissenso — e esperar que novas partes se estabeleçam.

#### 4.2 A Partilha do Sensível na Arte

O filósofo Jacques Rancière retomou, em seus estudos, a significação do conceito de arte para dirimir, segundo ele, alguns erros propostos pelo pós-modernismo sobre aquilo que seria “o próprio da arte”. E ele apresenta a sua reflexão a partir de alguns artistas e obras que

ficaram esquecidos e que não foram explorados suficientemente pelos estudos pós-modernistas.

No livro “Aisthesis”, Rancière faz uma revisão dos escritos críticos do norte-americano Clement Greenberg que defendia, nos anos 1930, através do modernismo, a arte feita pelos intelectuais e artistas, em detrimento da cultura popular, considerada de baixa relevância estética. Greenberg defendia que alta e baixa cultura não deveriam se misturar, sendo porta-voz da vanguarda artística que se colocaria em contraposição à estetização do cotidiano, que acontecia por conta da urbanização e da alfabetização da população.

Para Rancière, reservar a arte para apenas alguns iniciados, que seriam responsáveis por educar o gosto de todos, não abriria espaço para outras partilhas sensíveis. Nesse sentido, as formas comuns na política têm a sua representação estética naquilo que é evidenciado no social; assim como a estética tem um recorte político daquilo que foi escolhido para ser apresentado na/como obra de arte.

As reflexões de Rancière podem denotar a inexistência da igualdade entre as pessoas, mas, pelo contrário, o filósofo acredita que, em termos naturais, não existe nada que diferencie um ser humano de outro e que são as condições construídas socialmente que estabelecem a desigualdade. Mas essa desigualdade só pode ser percebida quando existe a consciência de que a partilha é feita numa construção cultural. Assim sendo, os desiguais poderiam, através da política, exigir uma nova reformulação, incluindo-os no todo comum.

Mas, numa sociedade tão desigual, o que faz com que os invisíveis excluídos obedeçam à ordem dos visíveis? Seria, então, por uma identificação — que o tempo todo nos impõe como igualmente participantes e que não questiona a forma como a partilha é distribuída?

Aqui, abro parênteses na exposição do pensamento de Rancière, para ilustrar esse “jogo de iguais” nas experiências de ensaio com o coro na Grécia. Neste exemplo, o coro, o jogo e o dissenso apontam uma perspectiva de reflexão a partir de uma experiência prática.

#### 4.3 Coro, Jogo e Dissenso num dos ensaios do Intercâmbio Grego

Nesta análise *a posteriori* de um exercício que aconteceu durante o intercâmbio na Grécia, em 2012, meu objetivo é apresentar uma investigação gerada a partir de um tema que, naquele momento, se apresentava como um desafio para nós — que era o de trabalhar conjuntamente o coro das Bacantes. É importante frisar que a escolha do tema estava diretamente ligada às relações que construíamos naquele momento entre dois grupos de

artistas que não se conheciam, que vinham de culturas distintas, e que gostariam de trabalhar juntos num coro:

A investigação temática, que se dá no domínio do humano e não no das coisas, não pode reduzir-se a um ato mecânico. Sendo processo de busca, de conhecimento, por isto tudo, de criação, exige de seus sujeitos que vão descobrindo, no encadeamento dos temas significativos, a interpenetração dos problemas. Por isto é que a investigação se fará tão mais pedagógica quanto mais crítica e tão mais crítica quanto, deixando de perder-se nos esquemas estreitos das visões parciais da realidade, das visões “focalistas” da realidade, se fixe na compreensão da totalidade. (FREIRE, p. 64)

No livro “Pedagogia do Oprimido”, o educador Paulo Freire propõe uma prática educativa focada na conscientização e no diálogo entre alunos e professores. Ele faz uma análise interessante da relação entre colonizador e colonizado, buscando dar entendimento aos oprimidos de seu papel nessa relação. É uma estratégia pedagógica que visa construir relações políticas mais igualitárias e conscientes para suprimir a opressão que desumaniza. E, como é objetivo desta tese refletir sobre o trabalho coletivo, através da estética do coro, pinço algumas ideias reflexivas dialógicas de Freire como forma de oxigenar a leitura político-pedagógica.

Como veremos a seguir, os encontros de intercâmbio na Grécia foram experiências de confrontos individuais, marcados por duas culturas muito distintas. Mas também emergiram, desses encontros, temas comuns. E, no processo de ação conjunta para que conseguíssemos colocar de lado nossas diferenças para construir algum resquício de um ritual báquico, em coro, começaram a aparecer alguns problemas que deveríamos ter enfrentado e infelizmente acabaram sendo ignorados. Isso reforça a importância do planejamento coral conforme proposta desta pesquisa.

Em um de nossos ensaios, improvisamos um exercício de coro conduzido pela artista grega Polyxeni Aklidi. Os primeiros aquecimentos colocaram todo o grupo numa mesma harmonia, na tentativa de estabelecer uma energia coletiva muito similar ao jogo “Siga o Seguidor”, proposto por Viola Spolin. Segundo Spolin, esse jogo é um dos eixos do Sistema de Jogos Teatrais e é muito pertinente quando se quer estabelecer uma relação horizontal no grupo, pois os “jogadores percebem que estão inter-relacionados em um plano não-físico, não-verbal, não-psicológico, não-analítico, sem julgamentos, área de seu interior livre. Apenas sendo!” (SPOLIN, 2001, p. 44). A professora Ingrid Koudela também acentua “[...] o princípio do Jogo Teatral ‘Siga o Seguidor’ como [...] um princípio orientador no sistema de Jogos Teatrais [...]” (KOUDELA, p. 49). Nesse jogo, que aparece duas vezes no fichário de Viola Spolin, na ficha A17 (para iniciantes) e na ficha C38 (para experientes), um jogador é o

espelho e o outro jogador é o seguidor dos movimentos. Essa troca de condução acontece por diversas vezes, até que, em um determinado momento do jogo, a regra é para que ambos sigam o seguidor: “[...] os jogadores espelham a si mesmos sendo espelhados” (SPOLIN, 2001, Ficha A17).

“Siga o Seguidor é um fio tecido através de toda a estrutura do processo de jogos teatrais.” (SPOLIN, 2001, p. 44).

Um dos procedimentos de exercício coral conduzido pelos gregos num dos ensaios e que caracterizam os procedimentos do jogo “Siga o Seguidor” pressupunha, como instrução, o “estar no espaço”, a relação com os demais colegas do coro e o fundir-se e o separar-se, sem nenhum líder. A artista grega que o conduziu nos colocou numa espécie de bloco/roda, nos passou as instruções e começou o experimento, lendo o seguinte texto:

“— Quem é a Bacante? Ou, melhor dizendo, o que se manifesta na Bacante? O que se manifesta é a abolição da individualidade. O desabamento dos muros que a defendem. O desafio do ser individual se unir com o ser coletivo. A união estática desse magma da natureza com a rede de Deus. O homem é liberado de sua maldição de individualidade, usando de meios artificiais: a intoxicação de vinho, o incenso da Síria, e as novas músicas da Frígia.” (informação pessoal)<sup>38</sup>

E, aos poucos, a improvisação começou a ser experimentada no movimento coletivo, na tentativa de não se liderar e de não seguir líderes, e na ocupação equânime do espaço.

O improviso começou com um pequeno balançar dos corpos, som de respiração e assovios, a roda que girava e centralizava um dos participantes, que a seguir, retornaria para a roda, e que se abriu numa ciranda frenética. O tropeço da perna de um jogador no outro originou o movimento que veio a seguir, uma espécie de cavalgada, ainda em roda, e coletivamente, de forma bastante rápida, o coro se manifestava com uma energia única. Mas eis que um líder, abruptamente, segura a roda, ele claramente puxa a roda para o seu comando. O coro tenta se adaptar, mas estranha a intervenção. A partir de então, ele começa a liderar, mas uma parte do grupo recua e forma um segundo coro, enquanto outros seguem a liderança. Surge, no primeiro coro, outra liderança, que começa a sussurrar algumas palavras, alguns a seguem, e começa a surgir um confronto entre dois líderes. No segundo coro, temos três mulheres encostadas na parede, em posição de ataque, em frente ao primeiro coro constituído por quatro homens e quatro mulheres. Nesse coro, os homens se posicionam em frente às mulheres de seu grupo, quase como um escudo de defesa. Estão de pé, com os peitos abertos como escudos, mas uma das mulheres abandona esse grupo e se junta ao primeiro que era formado por três mulheres. Logo em seguida ela volta ao grupo de origem. As três

<sup>38</sup> A atriz grega Polyxeni Aklidi lê este trecho em um dos ensaios gravados do intercâmbio.

mulheres ecoam um trecho do coro das Bacantes e vão ao chão, enquanto o primeiro grupo parece não se entender internamente. Novamente o jogador que primeiro havia liderado este grupo sai dele e tenta, como um Corifeu ou um protagonista, comandar o coro, mas é ignorado por todos. As mulheres que fazem parte desse coro são cercadas pelos homens, enquanto ecoam o mesmo grito das Bacantes do segundo coro de mulheres. O jogo de improviso com o coro termina com esses dois coros em combate. Em um deles, as mulheres que permanecem deitadas no chão batem as mãos freneticamente, como se denunciassem algo, enquanto cantam um trecho do coro das Bacantes: “Eia, Bacas! Eia, Bacas!” e no outro coro, as mulheres gritam o mesmo trecho das Bacantes, acuadas pelos homens de seu próprio coro.

Ouso aqui analisar, de forma precoce, e tecer algumas considerações a respeito desse improviso, pensando em novas formas sensíveis que apareceram no desenrolar do jogo e que poderiam ter sido destacadas como temas de investigação para os próximos exercícios corais. Até esse dia de exercícios conjuntos entre gregos e brasileiros, o clima entre os jogadores se mostrou sempre ameno, nos ensaios, com a aproximação e o reconhecimento dos artistas de ambos os países. Os aquecimentos e jogos propostos por Tião Carvalho e também pela artista grega colocavam todos num mesmo estado de alegria coletiva e de participação mútua. Mas, nesse experimento com o jogo em coro, que começou também harmônico, no desenrolar do improviso, alguns conflitos foram tecidos e, ao final, nos apresentou uma clara ruptura entre homens e mulheres. Mulheres cercadas e em defensiva, que se separam e se juntam num segundo coro enquanto, no outro coro, temos homens ditando as regras, seja quando um se separa e se posiciona como líder de todos seja quando o segundo sussurra palavras ou, ainda quando os homens cercam as mulheres de seu próprio coro. Temos, então, a imersão de uma nova forma sensível que sequer apareceu anteriormente, já que homens e mulheres se confraternizaram docilmente até então. Seria um tema a se experimentar? Uma forma sensível que surge? As relações conflituosas entre homens e mulheres nas partilhas coletivas?

Outro dado interessante que surgiu no exercício foi o de uma das mulheres que abandona o primeiro grupo e vai participar do segundo coro com três mulheres, mas, ao chegar nesse grupo, fica ao redor delas sorrindo e observando sem se agregar. Solicita algo às mulheres, porém as demais têm o rosto tenso. Ela parece sugerir algo ao grupo, mas, a seguir, retorna ao grupo dos homens e, diferentemente das outras duas jogadoras que se defendem dos homens neste primeiro grupo, continua observadora sorridente das ações. Seria uma oprimida que assume o discurso do opressor, de acordo com a Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire?

O que gostaria de salientar aqui é sobre essas formas sensíveis que irrompem na esfera do jogo coral e que aparecem, aleatoriamente, no confronto das individualidades — e que são passíveis de serem analisadas como irrupções de formas dissonantes. Elas podem ser temas geradores de novas investigações e de reflexões críticas, na busca por compreender o que retém o trabalho coletivo. E podem ser investigadas a partir da instrução de foco que as considerem como problemas a serem enfrentados no jogo teatral.

Continuando uma possível leitura do jogo coral, podemos dizer que a força das Bacantes irrompeu e tomou a forma do improviso. E que o texto que tínhamos como referência comum nos estudos teóricos e nos exercícios vocais do dia anterior potencializou esse conflito de gênero, até então camuflado, nos ensaios. Podemos ainda analisar que o rompimento das ações coletivas de um coro que se construía em uníssono se deu por um dos homens do grupo, quando assumiu a posição de protagonista. E que ainda foi justificado pela jogadora que acatou sua liderança e se absteve de ser solidária às suas companheiras, através de uma observação irônica. Teria, nesse caso, aparecido a desigualdade dos gêneros? O patriarcado como contexto social mais amplo? Qual a reflexão do estar juntos em cena — homens e mulheres?

Esta reflexão sobre a situacionalidade é um pensar a própria condição de existir. Um pensar crítico através do qual os homens se descobrem em “situação”. Só na medida em que esta deixa de parecer-lhes uma realidade espessa que os envolve, algo mais ou menos nublado em que e sob que se acham, um beco sem saída que os angustia e a captam como a situação objetivo problemática em que estão, é que existe o engajamento. Da imersão em que se achavam, emergem, capacitando-se para inserir-se na realidade que se vai desvelando. Desta maneira, a inserção é um estado maior que a emersão e resulta da conscientização da situação. É a própria consciência histórica. (FREIRE, p. 65)

#### 4.4 Estética e Partilha do Sensível

Retomando as reflexões de Rancière sobre estética e partilha do sensível, ele demonstra certa reserva com relação ao discurso totalizante da espetacularização das imagens (Guy Debord) que reservariam, ao olhar do apreciador, apenas uma conjuntura de passividade perante a obra de arte. Ele não acredita na total inércia do espectador perante a obra. Rancière defende o regime estético pela possibilidade que a arte tem de reconfigurar o senso comum, colocando em evidência os excluídos pelo sistema. No livro “O Espectador Emancipado”, ele defende que as imagens da arte podem estabelecer uma nova partilha dos espaços comuns: “O problema não é opor a arte a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras

e coisas, formas de significado” (RANCIÈRE, 2012, p. 99). A arte tem o poder de intervir e criar novas maneiras de olhar o mundo, de refletir e de desenvolver ações.

Para Rancière, é com o livro “História da Arte Antiga” (do ano de 1764), de Johann Joachim Winckelmann, que a estética se impõe como regime da arte. No livro “Aisthesis”, ele mostra que a ideia de autonomia modernista foi construída em contrapartida a uma modernidade artística que aspirava abarcar as experiências do cotidiano. Porém, é dentro do regime estético que a arte se torna uma ciência autônoma e onde também se restitui a aliança entre vanguarda e experiência comum.

Estética é um termo ambíguo no pensamento de Rancière: se, por um lado, em sentido estrito, a estética diz respeito às práticas, aos objetos e aos discursos artísticos — ele não a rejeita porque a identifica como o regime específico da arte; por outro lado, para ele, num sentido lato, estética remete ao regime do sensível e está imbricada com a política, assumindo uma posição antológica. O que define os dois modelos de partilha do sensível, em conflito, em nosso mundo, é a oposição entre política e polícia:

A polícia, na sua essência a lei [...] que define as partilhas entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz com que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (RANCIÈRE, 2018, p. 43)

Segundo Rancière, é possível compreender a partilha do sensível em sentido kantiano, eventualmente revisitado por Foucault, enquanto sistema de formas *a priori*, que determina o que se dá a perceber. Trata-se de um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que definem, simultaneamente, onde se tem lugar e o que se joga na política, como forma de experiência. A partilha do sensível significaria o plano das condições de possibilidade da experiência, da ação e do pensamento. O entendimento de estética que aqui está em jogo não está distante do que vigora na crítica da razão pura, por oposição à crítica de faculdade do juízo, sendo que Rancière usa a expressão de “estética primeira”. Apesar dessa ligação com o pensamento de Kant ser claro naquilo que a noção de partilha do sensível remete às condições de possibilidade da experiência, a razão de Foucault não é menos digna de nota; trata-se de uma nota imprescindível, pois torna claro que tais condições de possibilidades são efetivamente históricas — e, nesse sentido, mutáveis.

## **CAPÍTULO 5 – CORO, JOGO E DISSENSO ATRAVÉS DE TEXTOS E IMAGENS**

Neste capítulo apresentarei propostas de investigação teatral através da utilização de textos ou de imagens como dispositivos de criação para os exercícios em coro. O objetivo é instigar o conflito entre formas sensíveis coletivas, para promover o diálogo e a reflexão sobre os contextos sociais aos quais a cena se dirige.

Então, agregar escolhas textuais e imagéticas nos exercícios corais tem, por objetivo, colocar em fricção, através de diferentes dispositivos, realidades distintas, facilitando que o contraditório seja posto em diálogo. É também por intermédio de textos e imagens que o diretor/professor pode estimular discussões sociais e a ampliação das experiências sensíveis, ao colocar em jogo uma infinidade de formas de se falar e de se ver o mundo. Dependendo daquilo que aparece em sala de ensaio, utilizar um texto ou uma imagem pode colaborar para colocar em cena um contexto social apartado, um comum escondido, não percebido e, dessa forma, provocar o conflito, o dissenso entre os jogadores e revelar o contexto social apresentado no texto ou na imagem.

### **5.1 Texto e Jogos Teatrais: as Referências**

A utilização de textos como dispositivos de criação teatral que proponho nesta tese têm, como uma das referências investigativas, as pesquisas desenvolvidas por Koudela nas décadas de 1980 e 1990, sobre o jogo com a peça didática (Lehrstück). Koudela apresentou e atualizou as pesquisas que o diretor e dramaturgo Bertolt Brecht desenvolveu nos anos 1930:

A peça didática na obra de Brecht nasce no conflito legal com a versão filmada da Ópera dos Três Vinténs. Brecht sente a necessidade de produzir arte distante da indústria cultural. O embate, iniciado nos tribunais de justiça, como um experimento para revelar a ideologia da indústria cinematográfica, gerou a Lehrstück — o Learning Play — como Brecht traduziu o termo para o inglês. Através da peça didática, Brecht propõe a superação da separação entre atores e espectadores, através do Funktionswechsel (mudança de função), do teatro. (KOUDELA, 2010, p. 13)

Nas “peças de aprendizagem”, de Brecht, o texto era encarado como modelo de ação para a investigação social na cena, ou seja, a partir dele os jogadores recriavam ações e excertos de novos textos, num processo dialético entre o tema contido no texto e a reflexão crítica dos jogadores, em jogos de cena. Reflexão essa que aconteceria no corpo dos atuantes, em fricção com o texto dramaturgico, sempre atualizado pelo jogo da cena. O modelo de texto apresentado poderia ser sobrepujado, se fosse mimetizado durante o improvisado através do

*gestus* ou do embate com o contexto social, gerando uma práxis crítica que produziria um novo texto. A proposta era a superação do modelo de ação pelos jogadores investigadores durante o seu experimento na cena, numa construção dialética do texto com os atuantes.

Nas discussões filosóficas de Jacques Rancière, o *logos* assume uma posição política, ao demonstrar a igualdade entre aqueles que detêm o poder social e aqueles que, para compreender e obedecer as ordens instituídas devem, igualmente, compreender a palavra. Porque, para obedecer às ordens de quem detém o comando social, eu preciso compreender essa ordem. Para Rancière, é o entendimento da palavra que institui a igualdade primeira entre os homens e que possibilita que as desigualdades na distribuição do comum social apareçam; e, dessa forma, abra espaço para que aqueles que estão excluídos do comum reivindiquem a sua parte. É esse conflito que instaura o dissenso que, para Rancière, é a razão política — ao contrário do que comumente pensamos:

Chamamos geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-la de *polícia*. (RANCIÈRE, 1996, p. 41)

Rancière diz que o nome “polícia” está hoje muito associado ao aparelho repressor do Estado, mas lembra que, no livro “Omnes et singulatum”<sup>39</sup>, Michel Foucault “mostrou que, como técnica de governo, a polícia definida pelos autores do século XVII e XVIII estendia-se a tudo o que diz respeito ao ‘homem’ e à sua ‘felicidade’.” (RANCIÈRE, 1996, p. 41) E que a instituição polícia que conhecemos é apenas uma ordenação particular da ordenação “policial” que define os modos como os corpos são distribuídos na sociedade.

Prova disso [...] é a evolução das sociedades ocidentais que faz do policial um elemento de um dispositivo social, em que se entrelaçam o médico, o assistencial e o cultural. O policial está fadado nesse contexto a tornar-se conselheiro e animador tanto quanto agente da ordem pública e sem dúvida até o seu nome será trocado um dia, nesse processo de eufemização pelo qual nossas sociedades revalorizam, ao menos em imagem, todas as funções tradicionalmente desprezadas. (RANCIÈRE, 1996, p. 41)

Rancière esclarece também que, nessa denominação, ele não identifica polícia com aparelho do Estado:

A noção de aparelho de Estado encontra-se de fato ligada à pressuposição de que Estado e sociedade se opõem, sendo o primeiro figurado como a

<sup>39</sup> O texto resulta de conferências feitas pelo autor em 1979, publicadas, como artigo, em 1981. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/FILOSOFIA/Artigos/critica\\_razao\\_politica.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Artigos/critica_razao_politica.pdf)>. Acesso em: 09 jan. 2022.

máquina, o “monstro frio” que impõe a rigidez de sua ordem à vida da segunda. Ora essa figuração já pressupõe uma certa “filosofia política”, isto é, uma certa confusão da política e da polícia. A distribuição dos lugares e funções que define uma ordem policial depende tanto da suposta espontaneidade das relações sociais quanto da rigidez das funções de Estado. A polícia é, na sua essência, a lei, geralmente implícita, que define a parcela ou a ausência de parcela das partes. (RANCIÈRE, 1996, p. 42)

Existe política porque a ideia de igualdade faz com que a desigualdade apareça e, então, os “desiguais” lutam pela sua inserção na partilha do comum. Para Rancière, a política acontece não através de acordos:

Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 1996, p. 40-41)

Nesse sentido, fazendo uso dessas ideias de Rancière, eu busco uma reflexão sobre como, no microcosmo do jogo coral e da cena, podemos ampliar as formas sensíveis comuns apresentando nossos “danos”, tanto através do que se vê (imagens) quanto do que se fala (textos), colocando-as em conflito com o objetivo de promover o diálogo e a reflexão sobre o contexto social que se quer atuar. Quais imagens estão proibidas de circular? Quais textos?

A professora Ingrid Koudela, introdutora da metodologia dos jogos teatrais de Viola Spolin, no Brasil, foi quem primeiro colocou, em jogo, textos (através das peças didáticas de Bertolt Brecht), inaugurando uma linha de pesquisa dos jogos improvisacionais como suporte para a investigação de diversas linguagens, na criação da cena. “O conteúdo da improvisação surge sempre do grupo. No jogo, o grupo lida portanto com a realidade próxima.” (KOUDELA, 2001, p. 64)

Koudela, ao escrever o livro “Jogos Teatrais”, em 1984, apresentou o sistema dos “*theater games*” como procedimentos teatrais pedagógicos de caráter eminentemente artístico, por atuarem numa aprendizagem simbólica na formação cognitiva das crianças, ao contrário do que era defendido pelo *Creative Dramatics*, dos Estados Unidos (e que influenciou o Reino Unido) e as experimentações do *Child Drama* inglês. E, nos anos 1990, dando continuidade a uma pesquisa sobre pedagogia teatral, Koudela desenvolveu ainda uma extensa pesquisa entre os jogos teatrais e a peça didática de Bertolt Brecht<sup>40</sup>, em processos pedagógicos e artísticos: “Essa forma de animação cultural poderia ser também desenvolvida

<sup>40</sup> Pesquisas registradas nos livros “Brecht: um jogo de aprendizagem” (1991); “Um Vôo Brechtiano” (1992) e “Texto e Jogo” (1999), todos publicados pela Editora Perspectiva.

por grupos de atores que quisessem levar para o espaço da escola o jogo teatral com o modelo de ação brechtinianos.” (KOUDELA, 2010, p. 78)

Vale ressaltar que o experimento com a peça didática, de Brecht, originariamente não esteve vinculado à escola. A sua proposta era proporcionar uma nova experiência teatral que se diferenciava da peça de espetáculo e que encerrasse, nela mesma, um caráter social e artístico:

Quando Brecht traduziu o termo *Lehrstück* afirmou: “[...] o melhor equivalente em inglês que consigo encontrar é *Learning Play*” (Steinweg, 1972). A ênfase é colocada na atitude ativa no processo de aprendizagem se partirmos da oposição entre *Lehren* (to teach, ensinar) e *Lernen* (to learn, aprender). A tradução para o inglês também mostra a preocupação de Brecht com o princípio de jogo nessa nova tipologia em sua dramaturgia. (KOUDELA, 2010, p. 17)

Essa aproximação do jogo teatral com o texto, através do modelo de ação da peça didática empreendida por Koudela, abriu um caminho interessante na relação entre treinamento artístico em sala de ensaio e aprendizagem pedagógica na sala de aula, apesar das dificuldades que se apresentavam:

Na acepção, geralmente aceita, de que o teatro didático de Brecht é constituído de peças de teatro áridas e esquemáticas está subjacente o equívoco que o seu potencial lúdico é mínimo. Esta é uma das explicações possíveis para o papel secundário a que ficou relegada essa dramaturgia. O presente trabalho persegue o objetivo de uma utilização pedagógica do conceito da peça didática em Brecht, buscando um método de ensino para sua abordagem através do jogo. (KOUDELA, 1991, p. XXI)

Em suas pesquisas com a peça didática, Koudela pontuou o caráter de experimento coletivo. Segundo ela, Brecht desenvolvia estudos e anotações sobre a peça didática como um “ato artístico coletivo”, cujo objetivo era a “educação político-estética” dos participantes, pois eles deveriam atuar para si mesmos em um “tipo de empreendimento teatral” que não buscava a sua realização junto a um público observador. E Brecht teve dificuldades em estabelecer a sua proposta:

A nova produção dramática estabelecia exigências para o espectador. O interesse científico por um público produtivo, que não fosse apenas constituído de compradores casuais — mas que ocorresse ao teatro como massa organizada e teatralizada —, participante da comunicação estético-política, era uma premissa problemática para uma recepção favorável as novas peças. (KOUDELA, 1991, p. 11)

A construção experimental das peças de aprendizagem tinha uma função pedagógica para um novo tempo, que se vislumbrava com a passagem de uma sociedade burguesa de classes para “[...] a sociedade socialista e a sociedade sem classes.” (KOUDELA, 1991, p. 14)

Ainda que a realização da peça didática em toda sua dimensão constitua uma utopia, seu efeito seria muito restrito, se tratasse apenas de analogias formais de experimentos e exercícios ao lado da realidade social e não também dentro dela. Brecht denomina *Idelologiezertumnerung* (desmantelamento da ideologia) o processo através do qual a base das instituições formadoras de ideologia é abalada — quando a sua utilização no interesse de poucos é esclarecida e concretamente posta em discussão e a ideologia por ela divulgada é confrontada com a sua prática. (KOUDELA, 1991, p. 14)

E essa “utopia” brechtiana trata-se de ação no mundo, o que, de acordo com as propostas de uma prática pedagógica libertadora, desenvolvida pelo pedagogo brasileiro Paulo Freire (e que reverberou em todas as áreas do conhecimento), proporciona reflexões instigantes para a criação artística:

Não é, porém, a esperança um cruzar de braços e esperar. Movo-me na esperança enquanto luto e, se luto com esperança, espero. Se o diálogo é o encontro dos homens para Ser Mais, não pode fazer-se na desesperança. Se os sujeitos do diálogo nada esperam do seu que fazer já, não pode haver diálogo. O seu encontro é vazio e estéril. É burocrático e fastidioso. Finalmente, não há o diálogo verdadeiro se não há nos seus sujeitos um pensar verdadeiro. Pensar crítico. Pensar que, não aceitando a dicotomia mundo-homens, reconhece entre eles uma inquebrantável solidariedade. Este é um pensar que percebe a realidade como processo, que a capta em constante devenir e não como algo estático. Não se dicotomiza a si mesmo na ação. “Banha-se” permanentemente de temporalidade cujos riscos não teme. Opõe-se ao pensar ingênuo, que vê o “tempo histórico como um peso, como uma estratificação das aquisições e experiências do passado”, de que resulta dever ser o presente algo normalizado e bem comportado. (FREIRE, 1987, p. 53)

Outra importante pesquisadora da área de pedagogia teatral e que também desenvolveu um interessante trabalho sobre jogos teatrais e textos é a Professora Doutora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. Ela assim definiu a sua pesquisa:

A visão contemporânea da posição ocupada pelo texto não dramático na representação, combinada à ênfase no aspecto lúdico do fazer teatral, constituem a moldura deste trabalho. Embora vários campos dos estudos teatrais se refiram, direta ou indiretamente à relação entre o texto escrito e o jogo teatral, essa relação se reveste de uma pertinência peculiar no que tange às passarelas ligando teatro e educação. (PUPO, 2005, p. 3)

Pupo é também pesquisadora do Departamento de Teatro da Universidade de São Paulo e parceira de estudos de Koudela:

Entre as obras de sua autoria, destacamos especialmente aquelas com as quais nossa experimentação se vincula mais de perto: Brecht: Um Jogo de Aprendizagem e Texto e Jogo. Essas publicações apresentam e discutem a relevância de processos estético-pedagógicos envolvendo a abordagem lúdica das peças didáticas de Bertolt Brecht. (PUPO, 2005, p. 30)

Para Pupo, “o confronto com o pensamento do outro presente na materialidade do texto”, em diálogo com o jogador na cena, é um poderoso exercício de “alteridade”, ao colocar o aluno/ator em diálogo cênico com “outras identidades.” (PUPO, 2005, p. 3)

Alteridade, do latim *alteritas*, é o juízo que parte do prognóstico imperioso de que o homem social relaciona-se e é interdependente do outro. Dessa forma, subentende-se que o contato com o outro é que permite que percebamos a existência do eu e, por consequência, de outras realidades para além da nossa: “Assim sendo, quando crianças, jovens ou adultos incorporam a abordagem de textos ficcionais a um fazer teatral com características lúdicas, ampliam-se as referências de quem joga.” (PUPO, 2005, p. 3) Nesse caso, Pupo se refere à junção entre os sentidos despertados, numa leitura, com as experiências simbólicas do corpo em ação, no jogo teatral. É “pronunciar” o mundo com o corpo:

Se é dizendo a palavra com que, “pronunciando” o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens. Por isto, o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidariza o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca das ideias a serem consumidas pelos permutantes. Não é também discussão guerreira, polêmica, entre sujeitos que não aspiram a comprometer-se com a pronúncia do mundo, nem com buscar a verdade, mas com impor a sua. Porque é encontro de homens que pronunciam o mundo, não deve ser doação do pronunciar de uns a outros. É um ato de criação. Daí que não possa ser manhoso instrumento de que lance mão um sujeito para a conquista do outro. A conquista implícita no diálogo é a do mundo pelos sujeitos dialógicos, não a de um pelo outro. Conquista do mundo para a libertação dos homens. (FREIRE, 1987, p. 51)

Maria Lúcia Pupo, em suas primeiras experimentações na Universidade de São Paulo, com jogos textuais, encontrou “pistas fecundas” que indicavam que a relação texto-jogo apontava para resultados estético-pedagógicos muito promissores. Ao conduzir as primeiras práticas com jogos e textos com as crianças, na Escola de Aplicação da USP, ela verificou que os pequenos apresentavam nítido “desenvolvimento da escuta recíproca” e aumentavam sua “capacidade de jogo”. Com os adolescentes, ela percebeu que, apesar de eles demonstrarem, no começo das aulas, uma tendência de “ilustrar” a cena com as ideias do texto de forma redundante, depois de um tempo embarcavam na ludicidade do jogo, ampliando a relação simbólica. E, nas experiências com os adultos estudantes de teatro, Pupo relata que houve uma interessante recombinação dos textos jogados com “outros sistemas de signos”, o que ampliou bastante a qualidade estética da cena.

Como desdobramento de suas primeiras investigações, e através de uma pesquisa de livre-docência desenvolvida no norte da África, Maria Lúcia Pupo conduziu um projeto de

oficinas de jogo-texto no Marrocos<sup>41</sup>. Uma dessas oficinas aconteceu na cidade de Tetuão, como uma ação cultural que se propôs a investigar os jogos teatrais através de textos literários árabes, traduzidos em língua francesa “com grupos de adultos [...] em instituições de ensino e de difusão cultural sediadas na cidade” (PUPO, 2005, p. 23):

Várias razões fizeram com que tivéssemos nos voltado com especial atenção para a bibliografia publicada em francês [...]. Por um lado a comunicação iria se dar nessa língua e os marroquinos teriam oportunidade de acesso a indicações bibliográficas no idioma. Por outro lado, tanto a relevância de que o campo da literatura desfruta na França, quanto os avanços recentes lá observados em termos de pedagogia teatral constituíam fortes argumentos a favor de um mergulho nas referências francesas. (PUPO, 2005, p. 25)

Através da metodologia do jogo dramático (*Jeu dramatique*) francês, que Pupo havia pesquisado em seu doutorado, e por intermédio das regras do foco e da instrução do jogo teatral (*theater games*) norte-americano, ela nomeou “genericamente de *jogos teatrais* os procedimentos lúdicos empregados” nas oficinas, por perceber que o conceito de jogo teatral englobava “[...] as regras do jogo dramático” (p. 24 e 25).

É interessante perceber que os caminhos percorridos pelo texto narrativo para se chegar à cena, segundo as justificativas de Pupo, também estiveram presentes nas pesquisas de Jean-Pierre Sarrazac, que “em um breve e fecundo texto analisa a presença do romance no teatro contemporâneo europeu” (SARRAZAC apud PUPO). Sarrazac foi quem primeiro utilizou o neologismo “coralidade” para nomear mudanças que ele percebia nos textos modernos de teatro. E, segundo Pupo, ele discutia, em suas pesquisas, o conflito do diálogo dramático no teatro e a busca “rapsódica” que diretores europeus de teatro desenvolviam, através da utilização de recortes de textos:

[...] a construção teatral por meio de fragmentos textuais traz para o primeiro plano o não acabamento, a descontinuidade, a elipse. Procedimentos de colagem e de cruzamento de diferentes textos em função de temas, autores ou estilos de escrita permitem a emergência de novos e enriquecedores significados. (PUPO, 2005, p. 27)

Essa interrelação cênica entre os jogos teatrais, o jogo dramático e os textos narrativos eu pude experimentar em minha graduação em teatro, nas aulas de Pupo. Em alguns dos jogos que participei, os textos que recebíamos eram livres de referências autorais diretas; as relações de tempo e espaço eram abertas e os fragmentos quebravam o contexto fabular, criando

<sup>41</sup> As pesquisas foram realizadas no Institut National des Beaux Aurtis (INBA), o Institut Français (IF) e a Ecole Normale Supérieure (ENS) e estão registradas em livro. Toda a complexidade cultural e antropológica dessa mistura entre árabes, franceses e uma brasileira está registrada em detalhes no livro “Entre o mediterrâneo e o atlântico: uma aventura teatral”. A ausência de uma tradição teatral, a imposição cultural dos europeus, a religiosidade do dia a dia, o desaparecimento da literatura oral, as relações sociais entre homens e mulheres, islamismo e arte, a tensão social entre as línguas e um panorama do teatro, no país, são registros tão interessantes quanto as práticas pedagógicas resultantes da pesquisa.

liberdade para o jogo cênico desenvolver seu próprio caminho investigativo. Lembro-me da proposta de jogo a partir de provérbios<sup>42</sup>, e o quanto eles traziam de reflexão para a cena sobre as relações sociais. Pedir que os participantes de uma oficina/aula tragam provérbios que conheçam é uma possibilidade investigativa sobre os contextos sociais, bem como pode ser um procedimento de investigação das relações sociais. Um dos jogos com texto que experimentei nas aulas de Pupo — e que retomei em outros contextos de criação — era relacionado a desenvolver a produção da escritura de textos que seriam, depois, experimentados em cena/jogo. A proposta era ler um texto poético, escolhido por mim, e então cada participante anotaria, numa folha de papel, durante a leitura, os sentimentos despertados em si mesmos. Depois disso, elegíamos um número X de personagens com características bem específicas: 1) um pai velho que está num asilo escreve uma carta para seu filho. 2) Uma cantora de cabaré escreve uma carta para um antigo amor de juventude, que teria sido abandonado em detrimento da sua carreira. 3) Uma velhinha estrangeira, que pouco domina a língua portuguesa, escreve para um padre, seu confessor etc. A ideia é que o condutor/professor crie as personagens de acordo com as investigações, com as necessidades a serem desenvolvidas no processo de criação. Faz-se o sorteio com a divisão das personagens e a regra é que cada jogador vá para casa e escolha um tipo de papel que represente as características das condições de sua personagem, e crie e escreva essa carta que deverá trazer no próximo dia de encontro. É importante também que cada um pense na materialidade da escrita: caneta? Lápis? Qual cor? A carta terá rasuras? Como a escrita estará distribuída pelo papel? Uma dica para estimular as possibilidades de escrita é trabalhar, em algum momento, com poesias concretas.

No próximo dia de encontro, os jogadores devem trocar as cartas entre eles e a regra que o professor deve dar é: após ler a carta que recebeu, cada jogador escolhe um espaço específico e na maneira como a plateia vai ouvir a sua narração. Que tipo de entonação ele pretende usar? Como pedirá que a plateia receba a leitura: olhos abertos? Fechados? De costas? De frente? Atrás de uma porta? Um jogo de aquecimento com estímulos sonoros, criação de ambientes e ritmos de fala é uma boa preparação. Este é só um exemplo da infinidade de possibilidades que um jogo textual pode trazer para as experimentações corais coletivas — e que fazem parte do repertório de pesquisas, de Pupo, com textos narrativos.

Ter um olhar atento aos resultados que ocorrem no dia a dia das oficinas teatrais pode ser um importante indicador de propostas investigativas para o jogo. Nas experiências que

---

<sup>42</sup> No livro “Entre o mediterrâneo e o atlântico”, na p. 102, Pupo relata jogos a partir de provérbios que ela experimentou, no Marrocos.

Maria Lúcia Pupo teve, no Marrocos, ela percebeu uma dificuldade dos jogadores das oficinas de teatro em manifestar as suas opiniões, durante as avaliações finais. E, segundo os registros de sua pesquisa, através dos relatos dos próprios alunos foi possível perceber que essas dificuldades derivavam da cultura da qual faziam parte, seja por conta da religião e do sistema político (que não incentivavam o diálogo) ou mesmo nas relações institucionais dos espaços culturais e de educação: “No plano do funcionamento institucional, atitudes tão somente repressivas caracterizavam a conduta dos profissionais em atuação.” (PUPO, 2005, p. 33) No decorrer do processo de trabalho com os jogos teatrais, os participantes foram percebendo de onde derivava essa opressão cultural e puderam discutir sobre as diferenças da postura de diálogo proposta pelas oficinas de jogos. Novos comuns aparecendo na cena: contextos políticos “invisíveis” tornando-se visíveis aos jogadores.

Ingrid Koudela também tece comentários, no livro “Texto e Jogo”, sobre como o jogo teatral colaborou para a ampliação da discussão social da peça didática:

Na prática da qual faço registro no presente trabalho é possível verificar que o jogo teatral com o modelo de ação brechtiano instaura um processo interativo entre os participantes do ato artístico coletivo o qual revela um novo olhar frente às relações sociais. (KOUDELA, 2010, p. 19)

As pesquisas de Pupo, assim como as pesquisas de Koudela, são análogas ao procedimento coral, desierarquizante e aberto à investigação livre.

Fragmentos de texto e jogo teatral constituíram, ao lado do exercício de leitura de imagem, a metodologia do processo pedagógico. Resulta daí uma encenação na qual a atuação em coro foi radicalizada como princípio a unir o coletivo. (KOUDELA, 2012, p. 2)

Por experiência, sei que os fragmentos de texto podem ser disparadores de improvisos corais que coloquem em cena a reflexão sobre o trabalho coletivo. Então, propor o jogo dos coros com textos previamente selecionados é mais uma possibilidade de instaurar o dissenso, a argumentação e gerar a reflexão.

## 5.2 Imagens e Jogos Teatrais: as Referências

As relações entre teatro e imagem não são nenhuma novidade; o teatro grego, pensado a partir de suas origens ditirâmicas, está diretamente ligado à imagem do Deus representado na máscara ritual vestida pelo ator que assume a figura em seu corpo. Dessa imagem incorporada nasce o primeiro coreuta, que se destaca do coro. E, desse coreuta, surgem as personagens que serão interpeladas pelo coro, na tragédia. Assim também acontece nos jogos

das populações ameríndias e afrodescendentes presentes no Brasil e nas manifestações populares culturais como o Bumba meu Boi.

Nas últimas décadas, com o surgimento e o uso cotidiano de diferentes tecnologias, pelo homem, as imagens são dispostas para se instituir modos de comportamento e direcionar o gosto e as escolhas das pessoas. A proliferação de imagens *fake*, nas últimas eleições brasileiras para presidente, é um exemplo do seu poder sedutor e de como as imagens podem ser decisivas para as escolhas, inclusive políticas. Desse modo, o teatro pode e deve abrir um espaço de discussão consciente, relacionada à invasão de imagens em todos os espaços sociais contemporâneos, como forma de melhor compreender e refletir sobre o significado deste fenômeno:

“Há uma pesquisa na França mostrando que 82% da nossa aprendizagem informal se faz através da imagem e 55% desta aprendizagem é feita inconscientemente. Temos que alfabetizar para a leitura de imagem.” (BARBOSA, 2008, p. 34-35)

Refletindo sobre essas questões, a investigação coral através da leitura de imagens ajudará o condutor do processo e seus participantes a desenvolverem subsídios para desvendar o que se “esconde” por detrás delas. É também um processo de ampliação da visão de mundo de cada participante — que perceberá, através da leitura do olhar de seu companheiro de jogo, as diversas formas de compreensão de um mesmo dado, estabelecendo-se um processo dialógico e coletivo.

Propor uma prática coral através da leitura de imagens deve também colaborar para a formação de partituras corporais dos jogadores, bem como estimular a criação de falas coletivas para experimentação cênica, num processo mimético crítico. Ingrid Koudela tem experimentado as imagens como modelos de ação disparadores de experiências críticas tendo, como referência, as pesquisas de Brecht na peça didática ou peça de aprendizagem. Nesse sentido, pensar as imagens como alegorias cênicas pode colaborar no processo de reflexão social por intermédio da tridimensionalidade do palco.

A palavra alegoria tem origem grega (*allegoría*) e se referia a uma linguagem figurativa<sup>43</sup>: a descrição de um objeto através da imagem de outro objeto. Na Idade Média, com a grande maioria da população iletrada, a igreja católica percebeu o poder evangelizador das imagens sacras para a formação religiosa: “[...] pelo seu poder incomensurável e arrebatador.” (GAMA, 2016, p. 11)

---

<sup>43</sup> “Alegoria” vem do grego ALLEGORIA, “linguagem figurativa, descrição de um objeto com a imagem de outro”. Literalmente, “ato de falar sobre outra coisa”, de ALLOS, “outro, diferente” mais AGOREUEIN, “falar em público, falar abertamente”, de AGORA, “reunião, assembleia”. Disponível em: <<https://origemdapalavra.com.br/palavras/alegoria>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

Nesse caso, o antigo ditado fazia-se presente: uma imagem valia mais que mil palavras. A relação pretendida pelo alegorista envolve a imagem e o observador, e está formalizada em procedimentos capazes de induzir o espectador ao simulacro de idas e voltas, de aproximações e afastamentos, da ação de abrir e fechar os olhos para ocultar e enxergar o outro a que a obra remete. (GAMA, 2016, p.11)

No livro “Alegoria em Jogo”, Joaquim Gama descreve um interessante processo de leitura de imagens alegóricas, propondo analisá-las sob três aspectos: anacronia, duplicação e visualidade:

A anacronia consiste no processo de montagem, de justaposição de imagens, permitindo não só sua ressignificação, como também sua reconstituição fora do seu espaço e tempo originais. Já a duplicação relaciona-se à operação de se apropriar de fragmentos de imagens, reproduzindo-as em outros contextos, distintos dos cenários para as quais foram concebidas. Além disso, a visualidade está preocupada com a “pele” da imagem, ou seja, com a sua própria constituição visual, artística e alegórica. Tem-se, nesse aspecto, os indícios que levaram o artista à construção pictórica da obra, suas escolhas materiais e suas opções técnicas e organizacionais que permitiram dar forma à obra no espaço. (GAMA, 2016, p. 11)

É importante pensar nesses aspectos que operam, justamente, na qualidade de comunicação alegórica na hora de escolha de imagens (ou de sua produção) para o jogo coral. Na apresentação do livro “Alegoria em Jogo”, Koudela descreve as experiências criativas e pedagógicas de Bertolt Brecht com imagens, na cena:

Brecht pretende que o contraste e as relações entre teatro e imagem sejam parte de um terreno de contradições produtivas, em oposição à ilustração ou reiteração do sentido. Assim, determinado tema pode ser encontrado através de duas criações, ou seja, da forma como o pintor e o poeta o veem. (GAMA, 2016, p. XXVIII)

A referência a Brecht está ligada à pesquisa “Chamas na Penugem”, que Koudela desenvolveu num processo de encenação com alunos da Universidade de Sorocaba (UNISO): “No Brasil, o conceito de modelo de ação tem sido ampliado por Ingrid Koudela, cujas contribuições nos possibilitam pensar como modelo não só textos escritos, dramáticos, mas também textos imagéticos.” (GAMA, 2016, p.60) Essa pesquisa que está registrada no livro de Gama, tem, na relação entre texto e imagem, a base do processo de trabalho de encenação. No texto de apresentação, Koudela confirma a amplitude dessa relação para a criação teatral: “A etapa de descrição é um dos momentos mais sutis e produtivos na leitura de imagens. A narrativa daquilo que é visualizado faz com que a percepção de formas e conteúdos seja trazida para a consciência.” (GAMA, 2016, p. XXIX) E Koudela conclui: “Dessa forma a relação entre texto e imagem gera um terreno de contradições produtivas através da qual se cria a percepção do outro, do estranho.” (GAMA, 2016, p. XXIX) Koudela propõe a leitura de

imagens através de obras conceituadas que contenham não apenas técnicas pictoriais únicas, mas contextos históricos relevantes que forneçam reflexão para questões atuais:

As gravuras foram examinadas pelos atuantes, levando em consideração os seguintes aspectos do modelo de ação brechtinianos:

“- A reprodutibilidade de modelos por qualquer pessoa, através da recepção ativa.

- A transformação do modelo através de outros materiais (Imagens, intertextualidade) trazidos pelos jogadores.

-O autor/ator ou ator-compositor, ou intérprete-criador, passa a ser sujeito ativo e autônomo na proposição da criação teatral.” (Koudela, 2008 Apud GAMA, 2016, p. 60)

Como forma de sistematizar a imagem em dramaturgia, Koudela utilizou-se ainda de um gênero de escrita muito particular, conhecida como “imagem do pensamento” (em alemão, *Denkbild*) e que teve um curto período de existência de 1920 até 1950:

Trata-se de uma prática composicional adotada por representantes da chamada Escola de Frankfurt e por alguns de seus interlocutores: além de Max Horkheimer, Walter Benjamin e T.W. Adorno, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e Bertolt Brecht. (DURÃO, p. 21)

Koudela desenvolveu essa escrita de pensamento na observação das imagens que colocou em jogo, no processo de encenação de “Chamas na Penugem” e, segundo Gama descreve, “foi fundamental para aprofundar o olhar descritivo dos alunos [...]”. O gênero foi escolhido por Koudela devido às possibilidades de suas características criativas:

Segundo o autor Willi Bolle, a principal característica desse gênero é a tensão entre *pictura* e *scriptura*. É uma reativação da alegoria barroca, a partir de elementos urbanos. A analogia que se pode construir é de que a *scriptura* é para a *pictura* o que a legenda é para o mapa. Assim sendo, imagem escrita e escrita imagética se entrelaçam. (GAMA, 2016, p.61)

Segundo o artigo de Fabio Akcelrud Durão, o *Denkbild* surgiu na Holanda, no século XVII, e foi transposto para a língua alemã, onde adquiriu o significado de emblema:

uma imagem que traz consigo um sentido espiritual, que portanto aponta para além de si. Segundo Adorno, “aqui está em jogo uma concepção de Platão, oposta ao neokantianismo, segundo a qual a Ideia não é uma mera representação mental (*Vorstellung*), mas algo existente em si, algo que se deixa contemplar, ainda que apenas intelectualmente” (1974: 680). Não é à toa que o mesmo Benjamin que escreveu *Imagens de Pensamento* (2013) tenha teorizado sobre a emblemática barroca em *Origem do Drama Trágico Alemão* (2011). No *Denkbild*, imagens dão corpo a uma linguagem com uma sintaxe própria, e as letras surgem como coisas, em seu aspecto de desenho. Usando outra terminologia, é como se o significado entrasse em uma cadeia e o significante adquirisse espírito. Da mesma maneira que o leitor de emblemas procura decifrar o sentido oculto das representações pictóricas que tem em frente, o detalhe de um rosto, a posição de um objeto, o pensador crítico encara o mundo cotidiano, com tudo o que ele tem de fortuito e superficial, como um hieróglifo a ser desvendado. (DURÃO, 2017, p. 23)

A “imagem do pensamento” foi utilizada por Koudela em sua pesquisa como técnica para a leitura também das imagens, cujas formas devem ampliar o sentido daquilo que está exposto na visualidade.

Levando em consideração essas pesquisas, e para a ampliação do repertório de investigação artística, proponho, para os procedimentos com o coro, a utilização do Denkbild na leitura de imagens e textos. A ideia é não apenas ampliar o olhar dos atores como também estimular uma escrita imagética para ser jogada nos coros. A proposta é que a investigação aconteça a partir dos principais significados semânticos de Denkbild, que foram sistematizados pelo alemão Eberhard Wilhelm Schulz:

Eberhard Wilhelm Schulz (1968: 218-252) oferece uma discussão abrangente de Denkbild. Seu campo semântico engloba seis significados principais:

1. Pensamentos, entendidos como uma imagem, que são produzidos ou formados pelo ato de pensar;
2. A imagem de uma coisa (Sache) feita pela mente (Geist) humana, no sentido de uma representação (Vorstellung) ou conceito;
3. O conteúdo (Inhalt) da mente, como pensamento, como opinião (Meinung), em relação a uma coisa;
4. Algo que forma todo um horizonte, um modo de pensar ou de encarar a vida;
5. “Ideia” no sentido platônico, ou seja, uma representação (Vorstellung) de uma coisa não relacionada à realidade;
6. Uma estátua ou tableau (Standbild) (monumentum). (SCHULZ, 1968 apud DURÃO, 2017, p. 22)<sup>44</sup>

Esses significados foram desdobrados por Durão em pares contrastantes para serem experimentados em exercícios práticos:

- 1- conceito e mimesis;
- 2- espontaneidade e mediação;
- 3- experiência e conhecimento;
- 4- relato e reflexão;
- 5- caso e tese.

Partindo tanto dos significados semânticos de Schulz quanto dos “pares contrastantes” (e, ainda, a partir das pesquisas de Pupo e Koudela), proponho, como parte das sessões de

---

<sup>44</sup> cf. SCHULZ 1968, p. 225-226.

jogos corais investigativos do trabalho coletivo e da formação de grupo, exercícios de escrita derivados da leitura dos textos e das imagens.

De posse dos textos escritos, a minha proposta é colocá-los em jogo coral através de coreografias, criadas a partir da reprodução de gestos captados pela observação das imagens do exercício da escrita ou de novas imagens, que podem ser disponibilizadas ou retiradas de observações em derivas. “Derivas” são procedimentos de criação nos quais os artistas se colocam em caminhadas, pelas ruas ou pelo espaço investigativo de criação de cenas, com o objetivo de observação e posterior uso em sala de ensaio. Recolher material imagético para a formação dos coros é outra possibilidade de investigação, seja dentro de uma escola, seja nas ruas de um bairro ou de um lugar específico. Tanto em processos de formação quanto de criação por artistas profissionais essa possibilidade é um forte estímulo de abertura da sala de ensaio para o contexto social. Sair para observar desmistifica a representação, o vestir-se do outro, a máscara. Após as experimentações, o material cênico resultante é transformado, a seguir, em experimento coral, alimentando a dramaturgia para uma futura intervenção. Estes momentos de derivas podem ser criados e experimentados a partir da ideia do programa de ações da professora Eleonora Fabião, já abordado anteriormente. As derivas podem se desdobrar também em experiências relacionadas ao público, como experimentar algum fragmento coral na rua, numa praça ou no pátio escolar.

Para aqueles que quiserem compreender as sessões de jogos coralizantes, há registros, nos anexos, de algumas possibilidades de aquecimentos, jogos, improvisos corais e também experimentações a partir do Denkbild, além de jogos derivados do Boi e da Capoeira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese se desenvolveu através de estudos que se somaram: coro, coralidade, opressão, dissenso, jogo teatral, imagens e textos sobre cultura, sociedade e sobre nossas contradições. Os fragmentos das experiências gregas de intercâmbio foram retomados como uma espécie de reminiscência. O coro foi abordado como um procedimento de renovação e transformação do jogo dramático; espelho a revelar a solidão de muitas vozes ou embaralhar a figura da personagem, refratando-a em muitos atores. Por intermédio de microinvestigações cênicas durante a formação dos coletivos teatrais, as contradições podem ser expostas por meio de textos e imagens, em exercícios corais. Como recurso político-pedagógico estudei o conceito de “coralidade” em Jean Pierre Sarrazac, que reflete sobre a formação coletiva em assembleia teatral — um coro polifônico de protagonistas em dissenso.

Uma questão importante levantada neste trabalho foi sobre a cultura coral brasileira na construção da cena teatral. Depois desses cinco anos de pesquisas, ficou mais evidente em minhas observações que, no teatro brasileiro, a “matriz” dramática é fortemente coral. Por um lado, a fartura da terra e a ausência do governo criaram, em nossas festas corais, o agradecimento à natureza e às entidades místicas pelas graças alcançadas. Por outro lado, elas carregam também denúncias das mazelas sociais e dos infortúnios das populações marginalizadas. Cantamos e dançamos nossas tristezas, celebramos e agradecemos à natureza e aos deuses; criando, em nossos coros, um misto de celebração mística e denúncia social.

Antonio Candido observou, em sua pesquisa sobre a formação do cidadão brasileiro “paulistanês”, que as festas regionais se modificavam conforme o sistema econômico avançava, criando uma ruptura com a cultura de subsistência da terra, uma ruptura no sistema de trocas de bens e de cooperação entre seus habitantes. Candido percebeu que essas culturas cooperativas se transformavam em culturas competitivas e exploratórias e que a fartura da terra (que, antes, permitia muitos dias de descanso e de festa) era substituída pelo trabalho intermitente e pelo preconceito ao ócio. Dessa forma, as comunidades iam se agregando ao desenvolvimento econômico do país e modificando as suas culturas.

Essa contradição entre sistema econômico e cultura da terra continua atuante, ainda hoje, nas regiões remotas do Brasil, conforme avança a crescente necessidade por mais recursos naturais. E, segundo as pesquisas que desenvolvi, por intermédio da leitura das obras de Nêgo Bispo, Airton Krenak e Viveiros de Castro, é possível afirmar que os conflitos decorrentes da posse sobre a terra refletem-se em nossas festas corais, que continuam

denunciando abusos, celebrando a fartura da terra e agradecendo aos santos, deuses e entidades pelas graças alcançadas.

São essas características que definem os conceitos estéticos, políticos e culturais do que podemos considerar como “coralidade brasileira”.

Por este viés, a correspondência entre coro e teatro é bastante significativa, porque é a forma como simbolizamos nossas contradições culturais. E, levando em conta que teatro se faz em grupo, o coro pode ser considerado revolucionário, porque a práxis coral equivale à práxis teatral. A coralidade pode ser considerada revolucionária, do ponto de vista pedagógico: as vozes do coletivo são colocadas em jogo durante a criação, através da dialética polifônica e dissensual. Teatro e a pedagogia do teatro como práticas contemporâneas de criação.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômano**; Poética/Aristóteles. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores, v. 2).

ÁVILA, Marli Batista. **A Obra Pedagógica de Heitor Villa Lobos – uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil**. 2010. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

BORJA, Marcus Vinícius. **Poétiques de la voix et espaces sonores: la musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale**. Tese (Doutorado em Teatro) — Universidade Paris Sciences et Lettres, Paris, 2017a.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte**. 4. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2008.

MORAES, Filipe Brancalião Alves de. **As implicações políticas de um processo de formação teatral em criação compartilhada**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CALAME, Claude. **Choruses of Young Women in Ancient Greece**. Harvard. Disponível em: <[http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Calame.Choruses\\_of\\_Young\\_Women\\_in\\_Ancient\\_Greece.2001](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Calame.Choruses_of_Young_Women_in_Ancient_Greece.2001)>.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul Design e Editora Ltda., 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (Coleção Terra Brasilis).

CHATZIPROKOPIOU, Marios. **Quando o Teatro nos leva na Vida**. Anais Abrace, v. 10 n.1, 2009. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2414>>.

COURA, Letícia Barbosa. **O coro antropófago no Bixiga: o processo de criação dos atadores com a música n’Os Sertões do Teatro Oficina**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

DEWEY, John. **A Escola e a Sociedade. A Criança e o Currículo**. Lisboa: Relógio D’água Editores, 2002.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DURÃO, Fabio Akcelrud. “A imagem de pensamento como forma”. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 20, n. 32, p. 21-34, set.-dez. 2017. [Consultado em Scielo Brasil]. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pg/a/vp7jfBbzMKD4PwC9y3p9hBz/?lang=pt>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

EURÍPEDES. Bacas. **O Mito de Dionísio** (Edição Bilingue). São Paulo: Hucitec, 1995.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. ILINX, **Revista do Lume**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, n. 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 16 maio 2021.

FERREIRA et al. Eduardo Vinicius Ferreira, Josiane Medeiros de Mello, Leiny de Lima, Débora de Mello Gonçalves Sant’ana. Plasticidade neural em indivíduos da terceira idade. **Revista Arquivos do MUDI**, v. 23, n. 3, p. 120-129, 18 dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ArqMudi/article/view/51518>>. Acesso em 17 jan. 2021.

FISCHMAN, Gustavo E.; SALES, Sandra R. Formação de professores e pedagogias críticas. É possível ir além das narrativas redentoras? **Revista Brasileira de Educação**, v. 15, n. 43, p. 3-18, jan.-abr. 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/WsnDBNpqqpVnpBxHMxCB5mpn/?lang=pt>>.

FRANÇA, Jeovah Silva; REIS, José Ribamar Sousa dos. **Lira Jovem: a nova geração de Bumba-meu-Boi da Ilha**. São Luís: Valeumandoulegal Produções e Eventos, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Maria Luiza de Lara Uzun de. A Evolução do Jogo Simbólico na Criança. **Revista Ciências & Cognição**, v. 15 (3), p. 145-163, 2010. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cc/v15n3/v15n3a13.pdf?fbclid=IwAR0EBjHGEYPz3rr3EMF14vPX4dt4aWvmLFwBtaGBxCKYyUMZR8Frn\\_qpKXc](http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cc/v15n3/v15n3a13.pdf?fbclid=IwAR0EBjHGEYPz3rr3EMF14vPX4dt4aWvmLFwBtaGBxCKYyUMZR8Frn_qpKXc)>. Acesso em: 13 dez. 2021.

GAMA, JOAQUIM C. M. **Alegoria em Jogo: a encenação como prática pedagógica**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GIROUX, Henry A. **Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia radical: subsídios**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1983.

\_\_\_\_\_. **Teoria Crítica e Resistência em Educação**. São Paulo: Vozes, 1986.

GUILHERME, Manuela. Qual o papel da pedagogia crítica nos estudos de língua e de cultura? **Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]**, n. 73, 2005. DOI <<https://doi.org/10.4000/rccs.962>>. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/962>>. Acesso em: 23 jan. 2021 (publicado em: 01 out. 2012).

GODDARD, Jean-Christophe. **Brazuca negro e sebento**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

GOVERNO DO MARANHÃO. **Museu histórico e artístico abre exposição Farra de Caixas – Bambaê e Caroço no dia do trabalhador**. São Luís: Agência de Notícias, 30 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.ma.gov.br/agenciadenoticias/?p=224646>>.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil. São Luís: Iphan/MA, 2011. 210p.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht na Pós Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. **Um Vôo Brechtiano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Texto e Jogo**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. Histórico e Perspectivas Para o Teatro do Futuro. **Moringa - Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 11-17, jul.-dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/56501>>. Acesso em: 09 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. Alegorias Pantagruélicas. In: VII CONGRESSO DA ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. **TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações**. Porto Alegre, out. 2012. **Anais [...]** Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2245>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

LAMPERT, Cristian. **A coralidade como princípio de criação cênica**: notas para uma discussão. 2021. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

LEAL-TOLEDO, Gustavo. Neurônios-espelho e o representacionalismo. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, v. 22, n. 30, p. 179-194, jan.-jun. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/aurora/article/viewFile/2242/2158>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

LIMA, Lorrán. SCHWARCZ, Lilia Moritz. Sobre o autoritarismo brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.294. **EntreRios** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, Teresina, v. 3, n. 1, 2020.

LOSCO, Mireille; MÉGEVAND, Martin. Coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MACHADO, Ricardo de Jesus. Multinaturalismo e perspectivismo ameríndio: breves considerações sobre o multinaturalismo. In: **Antropofagias**. 13 abr. 2020. Disponível em: <<https://antropofagias.com.br/multinaturalismo>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

MACIEL, Lucas da Costa. Perspectivismo ameríndio. In: MARQUES, Ana Claudia Duarte Rocha; VIANNA, Anna Catarina Morawska et al. (Edit.). **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019.

MÉGEVAND, Martin. Coralidade. **Revista Urdimento**, n. 20, p. 37-39, set. 2013. Publicado sob o título “Choralité”. In: RYNGAERT, Jean-Pierre et al. Nouveaux Territoires du Dialogue. Tradução de José Ronaldo Faleiro. Actes Sud Papiers/CNSAD 2005, p. 36-40.

NOVAES, Aduino (Org.). **A crise da razão**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, André Luis de. **Os Significados dos Gestos no Jogo da Capoeira**. 1993. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o mediterrâneo e o atlântico, uma aventura teatral**. Perspectiva: São Paulo, 2005.

RAMALDES, Karine; CAMARGO, Robson Corrêa. **Os Jogos Teatrais de Viola Spolin: uma pedagogia da experiência**. Goiânia: Kelpis, 2017.

\_\_\_\_\_. **A Solução de Problemas Como Potência Prática na Performance dos Jogos Teatrais: de John Dewey a Viola Spolin**. 2020. Tese (Doutorado em Performances Culturais) – Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Universidade Federal de Goiás. [Orientação de Robson Corrêa de Camargo].

RAMOS, Viviane Rodrigues Darif Saldanha de Almeida. **Teoria Crítica e Escola de Frankfurt: uma análise interdisciplinar da sociedade** (livro eletrônico). Curitiba: InterSaberes, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. São Paulo: Editora 34, 2021.

\_\_\_\_\_. **O Desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Ódio à Democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.

REIS, Jose Ribamar dos. **O ABC do Bumba-Boi do Maranhão**. 2. ed. São Luiz: Fort Grafica, 2008a.

REIS, Leticia V.S. **Negros e Brancos no Jogo da Capoeira: a reinvenção da tradição**. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. 2. ed. Lisboa: Edições 70 Ltda., 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1965.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANTOS, Adilson dos. A Tragédia Grega: um estudo teórico. **Revista Investigações – Linguística e Teoria Literária**. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, v. 18, n. 1, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>.

SANTOS, Alexandra Coelho dos. A Culpa do Chefe Atrida: uma abordagem no Agamémnon de Séneca. **Revista Clássica**. Editada pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. v. 29, n.1, p.49-66, 2016. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/viewFile/295/350>.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. (Org. de Catherine Naugrette et al.) Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Futuro do Drama**. Porto: Campos das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SAURA, Soraia Chung. **Planeta Boiadeiros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do Bumba meu boi**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2008.

SCHECHNER, Richard. From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid. In: \_\_\_\_\_. **Performance Theory**. London: Routledge, 1988.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO - SESC CARMO. **A Magia do Bumba Meu Boi**. Documentário em três episódios. Disponível em: <https://www.facebook.com/sesccarmo/videos/475003533471470>

SIGNEU, Samir (org.). **Peter Handke: peças faladas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SILVA, Silvia de Paula e. **Texto Brincado: O Jogo como Movimento de Construção da Aprendizagem Significativa do Ator em Formação**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução de Eduardo Amos e Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Jogo Teatral no Livro do Diretor**. Tradução de Eduardo Amos e Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução de Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Jogos Teatrais na Sala de Aula**. Tradução de Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TONETO, Livia Cristina. **Bumba Meu Boi e suas manifestações urbanas: uma análise a partir dos estudos culturais**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

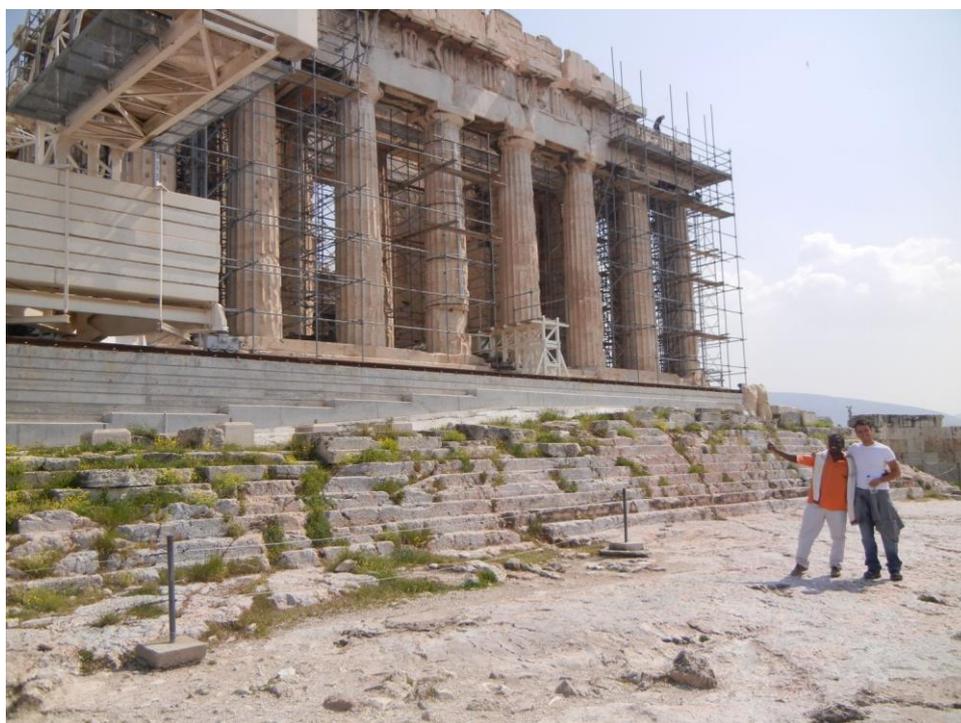
TRIAU, Christophe. Corralidades difratadas: a comunidade em negativo. Tradução de Marcus Vinícius Borja. **Revista Alternatives théâtrales**, n. 76-77, 2003. (Choralités).

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, set. 2004. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/197>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

XYGALATAS, D. Anastenaria. In: RONEHOV A.L.C., OVIEDO, L. (eds). **Encyclopedia of Sciences and Religions**. Springer, Dordrecht, 2013. Disponível em: <[https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4020-8265-8\\_42](https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4020-8265-8_42)>.

**APÊNDICE A - CORO E CORALIDADE: Da Ancestralidade Grega... Do Bumba Meu Boi e da Capoeira... Da Cultura Europeia Contemporânea do Dissenso**



*Essas e as fotos das próximas páginas são do acervo pessoal do autor, Roberto Moretto*

No intercâmbio artístico do qual participei, em 2012, na Grécia, estabeleceu-se uma farta troca de experiências teóricas e práticas em sala de ensaio — que teve, como texto norteador, “As Bacantes”, de Eurípedes. Os caminhos que construímos para chegar às Bacantes foram estradas de memórias, exercícios e histórias contadas por nós, brasileiros, e também pelos gregos, tendo como referência a tragédia. Investigações potentes sobre quem somos, qual sociedade nós estamos construindo e qual teatro levamos para a cena pública têm, na pedagogia do coro, um fértil terreno de estudos.



Pretendo mostrar, através das reminiscências de um encontro entre culturas e línguas, um pequeno recorte do que foi esse nosso coro que se perguntava: Quem somos gregos? Quem somos brasileiros?

Nossa resposta foi aquilo que mostramos uns aos outros — ou pelo menos o que acreditávamos ser, ao nos mostrar. O coro nos fez pertencer, nos amalgamou.

As Bacantes da Memória foi construída com muita conversa e bastante “azeitada” com uns tragos de uzo<sup>45</sup> (ouzo), durante os ensaios com o Boi, a Capoeira, o Coro Polifônico, a Anastenaria e nos estudos sobre a tragédia. Aproveitando a estrutura da tragédia (prólogo, párodo, episódios, estásimos e epílogo), eu tento dar conta da multiplicidade de conteúdos.

A melhor imagem que tenho, ao revisitar as anotações, fotos e vídeos do processo é a de um grande mosaico, que busco reconstruir, num processo de colagem das experiências, reflexões e também partes da tragédia das Bacantes. Reorganizo, através da “palavração”, nossos corpos destroçados por Dioniso, na Hélade. Foi desse jeito que a nossa pesquisa aconteceu...



---

<sup>45</sup> Uzo (em grego: ούζο), também conhecido pela grafia ouzo, é uma bebida alcoólica grega que tem, como base, o anis.

“Eu não sou o que eu fui,  
 Eu não sou o que deveria ter sido  
 Eu não me tornei o que deveria ter me tornado  
 Eu não cumpri o que deveria ter cumprido.  
 Eu fui ao teatro. Eu ouvi esta peça. Eu falei esta peça. Eu escrevi esta peça.”<sup>46</sup>

## BACANTES: CAMINHOS DA MEMÓRIA

(Um recorte dos ensaios)

### PRÓLOGO

No porão de um prédio residencial, num bairro calmo de Atenas, seis artistas gregos e sete artistas brasileiros se encontraram por três semanas para experimentar suas culturas populares, tendo como referência o texto “As Bacantes”, de Eurípedes. Nesses vinte dias, experimentamos, todos juntos, o Bumba Meu Boi, a Capoeira de Angola, o Coro do Épiro e a festa Anastenaria, através da tragédia. Também fizemos roda de capoeira e de Boi em praça pública, visitamos sítios arqueológicos, teatros, bares, ruas, igrejas, parques e restaurantes. Ensaíamos, bebemos, cantamos, dançamos, passeamos e brincamos juntos numa quase suspensão do tempo. Para nós, brasileiros, uma real suspensão; para os gregos, foram algumas paradas em suas rotinas diárias e alguns passeios turísticos e culturais apresentando-nos o presente e o passado — e refletindo sobre o futuro. Houve muita simbiose, um mútuo interesse, uma rara parceria e vislumbramos a construção de uma cena potente. Nossos encontros se encerraram em improvisos corais livres, inspirados nas Bacantes: nossas memórias. E assim começamos:

Vinde Bacas, vinde!  
 Vinde Bacas, vinde!!!!

Vinde Bacas, vinde!  
 Vinde Bacas, vinde!<sup>1</sup>

<<https://youtu.be/uBUrYtnGNH8>>

---

<sup>46</sup> “Silêncio” (“Autoacusação”), de Peter Handke. In: SIGNEU, Samir (org.). **Peter Handke: Peças Faladas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.



“Penteu, primo de Dioniso, recebe do avô de ambos, Cadmo, o poder real em Tebas; ele, porém, combate o Deus e repele-o. Por isso Dioniso quer mostrar-lhe Deus nato a Penteu e a todos os tebanos, para que assim o reconheçam — eis o motivo do Deus e do drama.” (TORRANO, 1995, p. 20) É interessante que essa tragédia nos mostre a insensatez do exagero sofista e o esquecimento e apagamento das tradições. Conversamos sobre essas questões no início de nossos ensaios: sobre o desconhecimento de nossas próprias tradições, festas, cultura e religião. Quais memórias nós queremos resgatar?

**DIONISO:**

Cadmo outorga o privilégio e o poder a Penteu, rebento de sua filha Ágave. Este combate o Deus em mim e repele-me das libações, nem de mim se lembra nas preces. Por isso mostrar-lhe-ei que Deus nasci e aos tebanos todos.

(versos 43-48 d'As Bacantes)

Dona da casa seu terreiro alumiou  
Dona da casa seu terreiro alumiou

Foi no terreiro que nosso Boi chegou  
Foi no terreiro que nosso Boi chegou

O sol entra pela porta  
O sol entra pela porta

E a lua pela janela  
E a lua pela janela

Eu vim foi pedir licença  
Eu vim foi pedir licença

Não saio daqui sem ela  
Não saio daqui sem ela

(Se quiser ouvir a toada, ela está  
disponível em:  
<<https://youtu.be/9PBYYtiAMXc>>)

Depois de apresentarmos aos gregos o Boi, conversamos sobre esse culto estrangeiro e como ele soava estranho aos gregos (mas que, enfeitados, cantaram e dançaram conosco). Boi, bicho levado da Europa pra América e que volta à pátria Grécia/Europa, como um estrangeiro que volta para casa. Assim como o Deus Dioniso, filho da terra Tebas, que volta à sua pátria — porém é visto como o estrangeiro.

**DIONISO:**

Deixei auríferos hectares lídios e frígios,  
Percorri planaltos pérsios sob forte sol,  
Muralhas báciais, a terra tempestuosa  
Dos medos, a Arábia de bom Nume  
E toda a Ásia deitada à beira do salso mar  
Com as suas bem torreadas cidades  
Cheias de gregos e bárbaros mesclados,  
E vim a esta cidade dos gregos primeiro.

(versos 14-20)



Um dos aquecimentos para o coro foi proposto por uma das atrizes gregas. Ela pediu que nos dividíssemos em duplas, com uma pessoa na frente (*B*) e a outra atrás (*A*). Enquanto a pessoa *B* enrolava sua coluna vertebral, descendo a cabeça aos poucos até deixá-la solta e pendurada à frente do corpo, a pessoa *A* deveria tocar cada vértebra de *B*. Enquanto *B* desce, solta o ar, emitindo um som uníssono, pela boca. Quando *B* tiver abaixado completamente sua coluna, *A* deverá encostar levemente nas costas de *B* forçando-a um pouco, como se quisesse aterrar o som uníssono que *B* está fazendo. Logo a seguir, *A* vai tocar novamente a coluna de *B* — agora de baixo para cima, começando no cóccix e chegando até no pescoço de *B*, que continua soltando o som uníssono, enquanto sobe e desenrola a coluna. *A* deve tocar a coluna de *B* tanto com os dedos em cada uma das vértebras como com pequenos soquinhos, com as mãos fechadas, indicando que *B* tente ouvir a reverberação do som pelo corpo todo.



Em um dos ensaios Pedro Peu, nosso mestre de Capoeira, introduziu o principal passo do jogo da capoeira: a ginga. A ginga consiste em colocar as pontas dos pés atrás, no chão, formando um triângulo à direita e à esquerda.

<[https://youtu.be/gm5B\\_OKIYKg](https://youtu.be/gm5B_OKIYKg)>

A ginga é um gesto que, em uma primeira leitura, dá-nos a impressão de um recuo do jogador. Em sua origem está ligado ao disfarce, numa tentativa de distrair o companheiro de luta. Esse gesto/golpe vem da época em que os capoeiristas, ao defenderem os quilombos do extermínio, utilizavam-se de movimentos que confundissem o seu adversário para, em seguida, preparar golpe de ataque. Segundo a dissertação de André Luis de Oliveira (1993, p. 104), esses são os gestos mais frequentes na capoeira.

No seminário sobre o Anastenaria, soubemos que, quando o diretor grego Theodoros Terzopoulos dirigiu, em 1986, “As Bacantes”, primeiro espetáculo de seu grupo Attis Theatre, eles estiveram com os “anastenarides”, dançando por 4 dias e caminhando sobre a fogueira como experiência preparatória para compreender o transe das Bacas, da tragédia de Eurípedes. Também nos disseram que muitos críticos, quando analisaram o coro, no espetáculo, perceberam o estabelecimento de um ritual. O diretor afirmou, na época, que não havia utilizado elementos estéticos do ritual diretamente na cena do coro, mas que tinha certeza que as experiências do grupo com o Anastenaria refletiram no engajamento extático do coro. Da mesma forma que os dançarinos entusiastas do Anastenaria experimentam seus limites corporais no ritual, na busca de combater o “mal”, também os atores de Terzopoulos experimentam esse “cansaço” natural da dança, na representação do coro, através da superação das limitações físicas. Terzopoulos acredita que esse exercício despertou uma memória ancestral e que ela se estabeleceu na cena coral. A palavra êxtase (que, no grego, significa “ficar fora de si”) é também, segundo Terzopoulos, uma “descoberta de si”, um deslocamento do ego racional para um retorno de si, um retorno ao corpo. É um estado de consciência que olha para a realidade de forma mais concreta, física e corporal.

## PÁRODO

O nosso coro entra em cena.



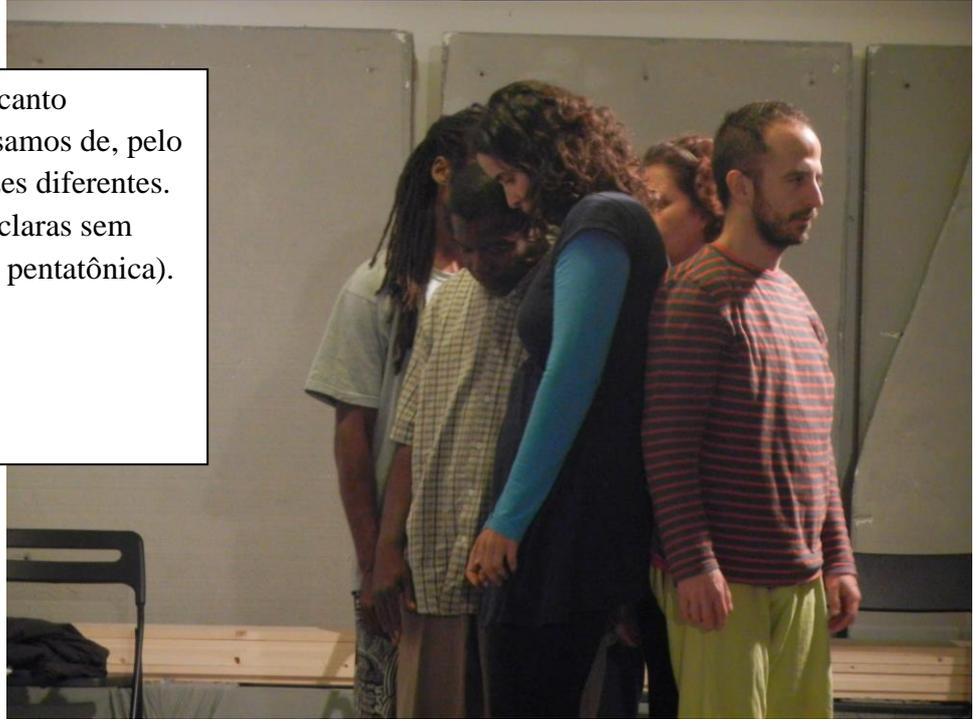
A atriz grega Iris Nokolao nos disse que fazia apenas três anos que tinha descoberto raízes familiares gregas ligadas à tradição dos coros polifônicos. Foi então que ela criou um grupo de cantos polifônicos e tem viajado pela Grécia, em apresentações. Também nos disse que, recentemente, seu grupo fez um trabalho coral numa prisão feminina nos arredores de Atenas, dando aulas e ensaiando as mulheres encarceradas que formaram um coro de cantos polifônicos e ressignificaram seus crimes.

### **CORO:**

Eia Bacas! Eia, Bacas!  
 Brômio Deus filho de Deus,  
 Dioniso, vinde trazê-lo,  
 Das montanhas frígias  
 Para as amplas ruas  
 Da Grécia, o Brômio.

(versos 84-89)

Para termos um canto polifônico precisamos de, pelo menos, duas vozes diferentes. São cinco notas claras sem semitons (escala pentatônica).



Essas mulheres estrangeiras que vinham da Lídia, misturadas às enfeitadas mulheres de Tebas, seriam porta-vozes de quais assuntos da Pólis? A arrogância da aristocracia e a suposta superioridade racionalista são, nesta tragédia, confrontadas.

Convicto de que os Deuses habitantes do Céu, ainda que longínquos, contemplem as ações dos mortais, o coro distingue entre “sapiência” (tosophón) e “sabedoria” (Sophia):

**CORO:**

Tósophón d’ou sophia.

(“A sapiência não é sabedoria”,  
verso 395 d’As Bacantes)

“Aflora nesta antístrofe a condenação da política imperialista de Atenas e do racionalismo de filósofos e sofistas que desdenham as crenças tradicionais nos Deuses e na justiça divina.” (TORRANO, 1995, p. 24)

Nas Bacantes, o texto da tragédia apresenta dois ritmos diferentes nas falas do coro. Um deles apresenta uma forma mais simétrica, voltada ao racional, e outro apresenta uma forma mais instável (que se pressupõe que seja para a dança). Dança que pode ser do Boi?

<https://youtu.be/qE-ClrWfAss>

## EPISÓDIO



**CADMO:**

Caríssimo! Percebi ser tua voz ao ouvi-la  
 sábia de sábio homem, dentro do palácio.  
 Eis-me pronto com os paramentos do Deus.  
 É preciso, por ser filho de minha filha  
 Dioniso que se manifestou aos homens  
 Deus,  
 Exaltar sua grandeza, o quanto possamos.  
 Onde ir dançar? Onde deter o passo  
 E sacudir a cabeça grisalha? Ensina-me tu,  
 velho a um velho, Tirésias: tu és sábio.  
 Não me fadigaria de noite nem de dia  
 Bater com tirso a terra. É doce esquecer-nos  
 Que somos velhos.

(versos 178-189)



Pelas convenções antigas da tragédia, a entrada dos atores no palco pela direita significava que vinham da cidade. E a entrada pela esquerda significava que vinham do campo.

São João, ainda como ser humano e pessoa comum, tinha um grande apreço pelos animais. Tinha um boi, do qual gostava muito, e que dançava nas festas de seu aniversário, o que chamava muita atenção de quem participava dessas comemorações e alegrava a todos. Então, pela beleza de sua presença e suas danças, lhe pediram que emprestasse o boi para alegrar outras festas. E levaram o boi. Depois de um bom tempo festejando, depois de muita bebida e a fome apertando, resolveram matar e comer o boi. Voltaram para o lugar onde morava São João e reportaram a história pra ele. Ao receber a notícia, São João ficou tão triste que acabou morrendo, pouco tempo depois. (“Morreu de depressão, como eu digo hoje”, afirma Tião.). Desde esse episódio, os Bois surgem de pessoas que fazem promessas a São João para alcançar alguma graça, fazendo o Boi dançar para o santo. Segundo Tião, existem mais de 300 grupos de Boi em São Luiz, no Maranhão, e o grupo do qual participa (chamado Madre de Deus) tem mais de 135 anos de existência.

**PENTEU:**

Dizem que veio um forasteiro  
 Feiticeiro cantor da terra lídia  
 Com loiros cachos de olente cabeleira,  
 Vinhoso, com graças de Afrodite nos olhos,  
 Ele passa dias e noites a conversar,  
 Oferecendo mistérios évios às donzelas.  
 Se eu o agarrar dentro deste palácio  
 Parará de bradir tirso e de sacudir  
 Cabeleiras, decepado o pescoço do corpo.

(versos 234-242)

## ESTÁSIMO

Disse um dançarino do Anastenaria que, quando ele está imerso no ritual, ele está bem presente, não se trata de um estado de delírio, ele pede água, conversa com outras pessoas, compreende tudo o que está acontecendo à sua volta. E que, ao participar como anastenaride, ele conseguiu compreender o verdadeiro significado da palavra êxtase — não como uma perda, mas um encontro de si.

### **CORO:**

Das bocas desenfreadas  
E da insensatez insolente  
O fim é o infortúnio  
A vida na quietude  
E o pensamento prudente  
Permanecem inabalados  
E unem o lar. Longe  
Porem a habitar o Céu  
Deuses veem coisas mortais.  
A sapiência não é sabedoria,  
Ter-se por imortal também não  
Breve é a vida.

(versos 388-397)



A circularidade das danças e dos coros do Boi, a Capoeira de Angola como uma dança/luta de resistência (seus passos de dança camuflam movimentos de luta) são muito apropriados para essa tragédia, que é luta e festa, que é busca por equilíbrio entre a cidade e a floresta — e entre o racional e o irracional. As artes do Boi e da Capoeira de Angola se ligam muito bem com essa tragédia; é a sedução que Dioniso propõe e que leva ao êxtase das bacas.

<https://youtu.be/TrnwHQHX1H0>

## EPISÓDIO

N'As Bacantes, a guerra vem da civilização, vem de Penteu; Dioniso está bem. Não nos esqueçamos de que os dois são meninos e, como era comum na Atenas antiga, na Grécia antiga, eles deverão enfrentar um rito de passagem para a vida adulta. Penteu precisa ser reconhecido como rei e Dioniso como deus.

**PENTEU:**

Terás punição por teus malignos sofismas.

**DIONISO:**

E tu por tua ignorância ímpia ante o Deus.

**PENTEU:**

Que ousado Baco e não sem treino retórico!

**DIONISO:**

Diz o que devo sofrer. Qual mal me farás?

**PENTEU:**

Primeiro te cortarei os luxuriantes cachos.

**DIONISO:**

Sacras melenas, deixo-as crescer para o Deus.

**PENTEU:**

Depois entrega esse tirso de tuas mãos.

**DIONISO:**

Toma-o de mim tu, porto-o por Dioniso.

**PENTEU:**

E guardaremos teu corpo dentro do cárcere.

**DIONISO:**

O Nume virá livrar-me quando eu quiser.

(versos 493-498)

Temos também sincretismo aqui na Grécia, somos cristãos ortodoxos, mas em nossas festas aparecem elementos antigos, de rituais antigos e que nem sempre prestamos atenção neles. Coisas que vêm antes mesmo dos Deuses do Olimpo, o Dioniso é referência antiga, anterior aos Deuses gregos do Olimpo. Então em nossos cantos, aparecem esses elementos, como, por exemplo, nos cantos improvisados para a morte, lamentos e que hoje acontecem espalhados pela Grécia.



Em uma de nossas experimentações do coro, Korina, uma das artistas gregas, sugeriu que as atrizes gregas brincassem com o Boi, experimentando o Kommós que, nas Bacantes ocorre entre os versos 576-603. A sugestão era que, ao cantar a toada do Boi, elas incluíssem pequenos textos do coro em grego, nos intervalos da toada:

**CORO:**

Â, â

O palácio de Penteu

Sacudirá até cair.

(versos 586-588)

(...)

Prostrai no chão trêmulos

corpos,

Prostrai, Loucas (...)

(versos 600-601)

O jogo com o Boi como num combate, antecipava gritos e lamentos em língua grega, criando um estranho jogo coral.

**DIONISO:**

Tu que ardes por ver o que não deves  
 E cuidas dos maiores descuidos, Penteu,  
 Vem para diante do palácio, aparece-me  
 Com paramentos de mulher, de Louca, de Baca,  
 Mirado espião de tua mãe e da sua tropa;  
 Brilhas em forma de uma filha de Cadmo.

**PENTEU:**

Mas parece que eu vejo aí dois sóis  
 E duas Tebas, a cidade de sete bocas,  
 E parece que és touro à frente a nos guiar  
 E aspas brotaram sobre o teu crânio.  
 Mas então eras fera? Pois és touro!

(versos 912-922)



“A teofania tauromórfica mostra não só o aspecto selvagem e terrível do Deus como fera (thér, verso 922), mas sobretudo o aspecto de guia, de condutor, pois este é um dos significados míticos da figura bovina. Conta a lenda que uma vaca conduziu Cadmo ao lugar destinado a fundação de Tebas.” (TORREANO, 1995, p. 34)

## ESTÁSIMO

Numa segunda proposta de improviso para coro polifônico, a atriz Iris pediu que alguém do grupo propusesse um tom vogal uníssono e, a seguir, que todos do grupo seguissem esse tom. Então ela ia indicando algumas pessoas do grupo, que deveriam improvisar sonoridades variadas por cima da base uníssona. Ou seja, partindo do uníssono, improvisar possibilidades sonoras e, depois, retornar para a base proposta.

**CORO:**

Vinde, justiça visível, vinde porta-espada  
Matar por decapitação  
O sem Deus nem soência injusto terrígeno  
Rebento de Equión.

(versos 991-996)



Num dos ensaios com o jogo da Capoeira, Pedro Peu nos falou sobre o que significava mandinga para o capoeirista. Essa palavra, que adquiriu um sentido de trabalho religioso, feito para prejudicar alguém, ou ainda a invocação de um mau agouro, tem, na capoeira, um outro sentido. Mandinga significa a capacidade que o capoeirista tem de “enganar” o companheiro de jogo, desferindo golpes, desarmando qualquer possibilidade de reação do opositor.

[https://youtu.be/\\_W6Kqwia5EU](https://youtu.be/_W6Kqwia5EU)

O nome “mandinga” tem relação com africanos que jogavam capoeira aqui no Brasil e cuja origem era a tribo dos Mandingás. Na cultura africana, matéria e espírito estão indissolavelmente ligados e, aos habitantes dessa tribo, eram atribuídos poderes mágicos. A partir dessa ideia é provável que, na concepção dos antigos capoeiristas, o mandingueiro fosse o indivíduo que procuraria enganar o adversário no jogo, assim como atrair força espiritual, porém o sentido espiritual se descolou do jogo com o tempo, mas permaneceu no significado da palavra fora da capoeira. (OLIVEIRA, 1993, p. 104)

## EPÍLOGO

A morte do Boi é uma escolha de cada grupo, geralmente acontece entre os meses de setembro e outubro e busca-se fazer essa despedida do Boi na primavera e preferencialmente em noite de lua cheia. O vinho representa o sangue que é distribuído por toda a roda.

**ÁGAVE:**

Ea! Que vejo? Que tenho nas mãos?

**CADMO:**

Contempla-o e mais claro aprende.

**ÁGAVE:**

Eu mísera enxergo a máxima dor.

**CADMO:**

Tem então aparência semelhante a leão?

**ÁGAVE:**

Não, mas de Penteu mísera tenho o crânio.

**CADMO:**

Pranteado antes que o reconhecesses.

**ÁGAVE:**

Quem o matou? Como veio às mãos?

**CADMO:**

Mísera revelação, que não vens a tempo.

**ÁGAVE:**

Diz! Meu coração sobressalta-se à espera.

**CADMO:**

Tu o mataste, tu e as irmãs.

(verso 1280)



Sobre o Anastenaria, o ator grego que nos apresentou o ritual disse que, quando acompanhou a festa, reparou num dos participantes: um homem muito robusto, mas de passos de dança muito leves, quase parados. E isso também se repetiu quando ele caminhou sobre as brasas da fogueira. Essa experiência de assistir esse anastenaride quase imóvel em sua dança, fez com que ele traçasse um paralelo com a ideia de ator extático (que, ao contrário do que imaginamos, pode estar imóvel com uma energia pulsante dentro de si). O diretor Terzopoulos refere-se a essa característica quando explica a qualidade do tônus corporal do treinamento inspirado na Anastenaria.

Segundo Pedro Peu, quando um dos dois jogadores quer parar, ele convida seu parceiro para se aproximar do berimbau, que é onde começa o jogo da capoeira, dentro da roda. O berimbau é uma espécie de altar, de centro do jogo. É em sua frente que tudo começa e termina, quando os jogadores se abraçam e o jogo da dupla se encerra.

**CORO:**

Muitas são as formas dos Numes,  
Muitos os inesperados atos dos Deuses  
E assim os esperados não se cumprem,  
Deus acha passagem para o inesperado.  
Assim acabou este drama aqui.

(verso 1390)



## **APÊNDICE B - Jogo coral coletivo a partir do Bumba Meu Boi e da Capoeira de Angola**

Dentro dos treinamentos n'O Grito, nós desenvolvemos um jogo de aquecimento e improviso com coro, seguindo alguns dos passos dos coros do Boi, ensinados por Tião. Vou listá-los, aqui, separadamente e, depois, mostro a junção deles num improviso coral, que chamamos de "Licença".

### **Jogo de coro - passo 1**

Pontas dos pés (esquerdo e direito) alternam-se na pisada e na batida no chão com os calcanhares, enquanto o corpo roda pelo espaço em relação aos outros corpos que dançam.

<<https://youtu.be/S6otfyW8XOU>>

### **Jogo de coro - passo 2**

Em roda, alternando o corpo pelo lado direito para dentro e para fora da roda. A perna direita gira para dentro e, a seguir, para fora, sendo que perna esquerda serve de eixo para a dança. As pontas dos pés e os calcanhares servem de apoio. O braço direito acompanha o movimento, para dentro e para fora.

<<https://youtu.be/X0EhsDQcVWE>>

### **Jogo de coro - passo 3**

Em roda, girando pelo lado direito, alternando passos e balançando levemente para o lado, na parte de cima do corpo. O pé direito marca o passo e o esquerdo segue a coreografia. Braços e mãos ficam ao lado do corpo, como se estivessem segurando uma grande peneira, chacoalhando-a.

<<https://youtu.be/raSSQ3SN75Y>>

### **Jogo de coro - passo 4**

Alternando passadas para o lado direito e para o esquerdo, braços e mãos acompanham a coreografia. Os joelhos são flexionados e pegam impulso para cima, na troca dos pés.

<<https://youtu.be/o7NhQHKP1Os>>

### **Jogo de coro - música**

Brincando com o refrão do canto da Capoeira de Angola, os jogadores improvisam alguns cantos: primeiro, separadamente, e depois em coro.

<<https://youtu.be/ZjZTVMLbTI4>>

### **LICENÇA – Improviso para coro**

Juntando os quatro jogos de coro, criamos uma coreografia coletiva que terminava com uma improvisação livre, dançando juntos a toada “Dona da Casa o Terreiro Alumiu”<sup>47</sup>. Neste primeiro momento, a música escolhida (dentre as várias experimentadas durante o tempo da pesquisa) foi aquela que catalisava mais energia nas diversas rodas de Boi do ano, inclusive nas rodas de Boi experimentadas na Grécia — tanto em Atenas quanto em Tessalônica. Essa foi a música que mais empolgou e fez a dança surgir, na roda (mesmo entre os estrangeiros que desconheciam a letra). Essa é uma toada muito antiga, uma das mais tradicionais do Bumba Meu Boi, e não consegui encontrar as referências sobre sua composição e ano, nem mesmo consultando Tião Carvalho.

Começávamos o jogo com pés paralelos, fixos no chão, sustentando o peso do corpo, cóccix apontando para o chão. Joelhos levemente flexionados, coluna perpendicular ao solo, cabeça voltada para cima e olhos voltados para o horizonte. Centro de energia na pelve. Posicionamento em roda, as mãos abertas, em forma de concha, com os dedos grudados e apenas o dedão afastado e aberto (posição de pare). O posicionamento das mãos traz em si um significado espiritual e religioso; em alguns momentos, no jogo da capoeira, ele era utilizado para neutralizar o poder místico do outro: “O capoeirista crê que tais gestos afastarão as más intenções do seu companheiro.” (OLIVEIRA, 1993, p. 103) Em outros momentos, era utilizado para buscar energia da terra.

Durante os versos, o ator deve separar a parte de baixo da parte de cima do corpo, evitando movimentos na parte superior e concentrando-se na movimentação da parte inferior: bater os pés no chão, pisar e saltar com pé direito e com pé esquerdo alternadamente, na contrapisada, bater o calcanhar no chão. Deve se concentrar em seu corpo, ainda que esteja com os olhos abertos. E, no refrão, os movimentos são mais circulares e livres.

A batida dos pés no chão é uma tradição ritualística das nações indígenas no Brasil e está presente em festas de índios no Maranhão, como os Guajajara. Evoca, em alguns casos, a formação do Universo, o som que sai da origem, da terra. Também assume muitas outras

---

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/9PBYYJtiAMXc>>.

conotações em diversas etnias espalhadas pelo Brasil. Nos momentos do refrão, deve-se juntar as duas partes do corpo em movimentos que busquem a relação com os demais jogadores. Nesses momentos, o olho está aberto. Na cultura africana, o sagrado situa-se principalmente na terra, no baixo — ao contrário da cultura branca, que percebe o sagrado vindo do céu.<sup>48</sup> Está na raiz cultural brasileira e evoca, na festa do Boi, a energia e o sagrado da terra, a se espalhar pelo espaço do jogo.

Alternam-se os estados de atuação entre o ator e seu corpo e entre o ator e o corpo dos demais jogadores. Ao final da música, os atores buscam a posição de negativa, tirada da capoeira. Nesse momento, o objetivo é controlar respiração e a energia e se preparar para o improviso coletivo livre, com atenção à movimentação corporal, aos outros atuantes e ao público, deixando o corpo conduzir o processo de criação coletiva livre.

---

<sup>48</sup> Sobre esse assunto, verificar REIS, Leticia V.S. **Negros e Brancos no Jogo da Capoeira**: a reinvenção da tradição.



## **APÊNDICE C - Jogos de aquecimento, preparação e improvisação para o coro, bem como uma proposta de sessão de ensaio a partir do Denkbild**

Registro, aqui, sugestões de alguns jogos de aquecimento, de improvisos e uma proposta de ensaio com derivas e Denkbild para experimentos corais. Apresento alguns exercícios de cada etapa apenas para que o leitor compreenda, na prática, as possibilidades de articulação criativa para coros/coralidades.

Tanto os aquecimentos quanto os jogos improvisacionais são sempre utilizados no início dos ensaios ou das aulas corais. Começamos sempre com aquecimentos e preparações que estimulem o olhar para o corpo do jogador, para o corpo dos outros jogadores, para o papel de cada um no grupo e do grupo/coletivo perante outro grupo coletivo.

Numa segunda etapa, partimos para os jogos de improvisação específicos, em coros. A seguir, começamos as sessões de investigação para formular e construir uma intervenção (ou cena) que será levada ao público, no final do processo.

### **JOGOS DE AQUECIMENTO E PREPARAÇÃO AO CORO – AQUECIMENTOS VOCAIS**

É bastante importante que jogos de aquecimento vocais estejam presentes em todos os encontros. Deve-se começar com o processo de compreensão de como funciona o aparelho respiratório e fonológico: respiração, diafragma, cordas vocais, pulmão, entrada e saída de ar, cavidades de ressonância e reverberação do corpo, língua etc. Depois, trabalhar o alongamento corporal, dando ênfase ao pescoço, cabeça e ombros. A seguir, trabalhar exercícios vocais nos quatro pilares do aquecimento vocal: exercícios de respiração, de ressonância, de vibração e de articulação.

#### **“Jogo da costura”**

Regra número 1: uma pessoa do grupo propõe um tom vogal uníssono, escolhendo uma das vogais (A, E, I, O, U).

Regra número 2: todos os demais participantes devem seguir esse tom. De acordo com as indicações do condutor, algumas pessoas vão cantar variados tons, em cima dessa base uníssona, e depois retornarão ao uníssono do coletivo.

Regra número 3: alguns jogadores vão experimentar, a partir da base, sons da natureza, da cidade etc.

Objetivo: esse jogo é uma preparação vocal sonora. Tem, por objetivo, preparar os participantes ao coro polifônico, cuja base uníssona proporciona o canto e a narração da história, enquanto as demais vozes costumam sonoridades diversas.

### **“Jogo do Uníssono Polifônico”**

Regra: uma vogal é escolhida e o grupo é dividido em dois, ou três minigrupos. Cada minigrupo vai escolher um tom diferente para a mesma vogal e o colocará em jogo com os demais minigrupos.

Objetivo: treinar o ouvido para cantar vocalmente com seus parceiros de jogo, dentro do jogo maior do coro polifônico.

Existem também alguns jogos teatrais interessantes, como o jogo do eco e o jogo de criar ambiente pelo som (ambos estão no fichário de Viola Spolin), que ajudam a tornar lúdico esse processo de treinamento vocal. O improviso Quadro de Cena/Redividir, de Spolin, é também interessante — principalmente para iniciantes. Outro repertório que gosto de usar (este, principalmente com atores profissionais) são os *viewpoints* vocais (altura, dinâmica, timbre, tempo, repetição, aceleração/desaceleração, silêncio).

## **JOGOS DE AQUECIMENTO E PREPARAÇÃO AO CORO – AQUECIMENTOS CORPORAIS**

### **Jogo “Eu me lembro” (livre associação de palavras)**

Eu gosto de começar uma sessão de ensaio partindo de jogos onde todos começam sentados, para, a seguir, ficarmos de pé e começarmos a nos movimentar, até chegar a jogos mais dinâmicos. É uma forma de ir, aos poucos, acordando o corpo e colocando-o em processo. O jogo “Eu me lembro” tem a proposta de investigar os ânimos e as posturas individuais perante o coletivo, de forma lúdica. É importante a escolha das palavras geradoras do jogo.

O jogo deve ser feito em roda, com todos sentados.

Regra número 1: a pessoa que começa o jogo escolhe uma palavra. A pessoa de seu lado direito deverá dizer a palavra que ouviu e, a seguir, dizer a frase “me lembra” e dizer uma nova palavra. Por ex.: se quem começou o jogo falar a palavra *grupo*, a pessoa à sua direita vai dizer: *grupo me lembra...* e acrescentará uma nova palavra associada à primeira. Por ex.: *grupo me lembra... pessoas*. O próximo jogador, sentado à direita, dirá: *pessoas me lembram... corpos; corpos me lembram... vidas*; e, assim, o jogo segue por toda roda.

Regra número 2: quando todos da roda tiverem participado e o jogo chegar ao jogador que falou a primeira palavra, essa pessoa fará o jogo voltar. Seguindo o jogo, ele vai dizer: *vidas me lembram histórias* e, nesse momento, ele vai apresentar a segunda regra do jogo — que é a sua inversão. Ele vai dizer que falou a palavra *histórias* porque ouviu a de seu companheiro da esquerda (que falou... *vidas*). E, dessa forma, o jogo volta pelo lado esquerdo da roda. Por ex.: *Eu falei vidas porque ele falou corpos*. Aí, o jogador da esquerda vai dizer: *eu falei corpos porque ele (o outro jogador à esquerda) falou pessoas*. *Eu falei pessoas porque ele falou grupo*. E, assim, o jogo segue e retorna até o início.

Regra número 3: assim que todos tiveram entendido e jogado as duas primeiras regras, o jogo pode recomeçar e então pode-se combinar quantas rodadas ele terá, antes de começar a voltar.

Objetivos e observações: além da compreensão de seu papel individual dentro do coletivo, outros objetivos desse jogo são o de exercitar a liberdade de escolha, compreender o estado de prontidão, desenvolver a atenção ao grupo e ao parceiro de jogo, quebrar a ansiedade em acertar e brincar com a poesia das palavras.

Esse jogo serve também para apresentar o processo de criação e proporcionar que cada jogador compreenda que não trabalharemos com erros e acertos, e que jogar pressupõe prazer e liberdade. Se o jogador é muito exigente consigo, terá problemas para criar livremente e trabalhar coletivamente, porque quem é intolerante consigo mesmo geralmente é, também, com o outro. Uma dica aos participantes é que, a partir das sensações e emoções despertadas pelo jogo, cada um reveja onde estão seus conflitos internos, onde cada um coloca as suas cobranças, em qual momento o prazer de jogar é substituído pelo medo de errar, de esquecer e de não corresponder. Esse jogo já aponta ao diretor/professor um panorama das sensibilidades de cada jogador. Uma observação atenta trará elementos para se pensar nas próximas sessões de jogos.

### **Jogo “foco” em roda**

Após esse início lúdico, ainda com o corpo em repouso (mas que já sensibiliza para o estado de jogo e tira o foco do racional), colocaremos o corpo em movimento com o segundo jogo.

Regra número 1: em roda, todos de pé, o coordenador deve explicar, em ação, que ele vai olhar para alguém na roda e ir em direção dessa pessoa, olho no olho. Essa pessoa, que recebeu o olhar do primeiro jogador, deverá olhar para outro integrante da roda e ir ao seu

encontro, antes que o primeiro chegue a seu lugar. E, assim, o jogo segue adiante, sempre com uma pessoa cruzando a roda, olhando para outra pessoa e indo ocupar o seu lugar.

Regra número 2: quando as pessoas se acostumarem com o jogo, o coordenador poderá colocar dois focos — duas pessoas cruzando a roda. Se o número de participantes possibilitar, é possível colocar três ou quatro focos, ou seja, três ou quatro pessoas cruzando a roda.

Objetivos e observações: trabalhar o estado de prontidão, concentração e também promover a aproximação dos jogadores, através do olhar. Abrir os olhos para o companheiro de jogo e manter os olhares fixos, uns nos outros, gera confiança ao grupo.

Se o grupo for de iniciantes, é possível trabalhar as noções de coxia e de espaço da cena (do jogo), o estado de preparação para o jogo e o estado de jogador.

### **Jogo “pega-pega” em coro<sup>49</sup>**

Regras: todos caminham progressivamente mais rápido, até correrem pelo espaço e isolarem uma pessoa no meio da roda. Quando conseguem, voltam caminhando pelo espaço, até que correm novamente, cercando outra pessoa.

Objetivos e observações: este é um pega-pega coletivo; ao contrário de um ser responsável por pegar os demais, aqui tem que existir um acordo de todo o grupo para pegar alguém. O objetivo é proporcionar o acordo coletivo, desenvolver uma ação sem a necessidade de combinar racionalmente. O acordo acontece em jogo através da sensibilidade coletiva.

### **Jogo “Exposição” (Fichário de Viola Spolin A1)**

Regra número 1: times divididos em dois: palco e plateia. Time 1 permanece em pé em frente ao Time 2, que permanece sentado. O Time 1 deve permanecer em pé sem fazer nada. A instrução é apenas pedir que o Time 1 “não faça nada”, enquanto a plateia (Time 2) vai olhar. (“Não façam nada!!! Palco olha para plateia e plateia olha para palco”).

Regra número 2: se alguém começar a rir ou tentar fazer algo, repita a instrução no coletivo: “Não façam nada, apenas fiquem parados sendo observados. Palco olha para plateia e plateia olha para palco”.

---

<sup>49</sup> Este jogo foi sugerido pela professora Silvia de Paula, que possui um canal de jogos no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7PbuTjPISQY>>. Acesso em: 21 dez. 21.

Objetivos e observações: este exercício é interessante para o trabalho coral porque evidencia as individualidades dentro de uma proposta de grupo, tanto para quem é iniciante quanto para quem já tem experiência.

### **Jogo “Quem iniciou o movimento”, com Imagens (Jogo retirado do fichário de Viola Spolin A13)**

Regra número 1: forma-se uma roda e um dos integrantes deve sair da sala. A seguir, uma das pessoas da roda assumirá a liderança do jogo, propondo movimentos que todos os demais companheiros da roda devem repetir.

Regra número 2: quem estava fora da sala entra no meio da roda e deverá adivinhar, através da observação, quem é o líder. O líder deve trocar de movimento na roda de forma muito discreta, não deixando que o jogador do centro da roda perceba a troca de ações.

Regra número 3: os demais jogadores da roda também devem evitar olhar para o líder, bem como trocar bruscamente seus movimentos, para que quem esteja no centro não consiga adivinhar quem é o líder.

Objetivos e observações: neste jogo de aquecimento ao coro, é importante que se apresente anteriormente, aos participantes, uma série de gestos tirados de contextos sociais escolhidos, para que o grupo já se aqueça com gestos diferenciados, preparando-os aos improvisos corais. A utilização de imagens previamente selecionadas ajudará a sensibilizar o aquecimento.

### **IMPROVISACÃO EM CORO**

Os jogos de improvisação em coro já atuam especificamente com a linguagem coral; são formações em grupo, onde os jogadores seguem um objetivo comum na cena. Os improvisos são importantes para quebrar a necessidade do protagonismo individual, pois se trata, aqui, de um protagonismo coletivo. Mesmo quando o coro é polifônico, a ideia é que as pessoas se movimentem em busca de um objetivo comum — e não seguindo algum líder da cena. Nestes jogos, é muito importante que as regras sejam sempre estabelecidas para o grupo de jogadores (nunca individualmente). Mesmo que algum jogador esteja descumprindo a regra, ela deve ser repetida ao grupo todo, evitando individualizações.

## **PROPOSTAS DE JOGOS TEATRAIS CORAIS COM TEXTOS E IMAGENS**

Os procedimentos que propomos fazem parte de nossa pesquisa com o coro em processo de investigação cênica, em sala de ensaio. Os atores-jogadores são estimulados a buscar fragmentos de textos e/ou imagens, a partir de suas experiências de vida — e também de acordo com os objetivos da pesquisa cênica. Textos e imagens entram em diálogo entre si, mas também com o material recolhido nas derivas e pesquisas, e são propostos como sessões de ensaios corais para intervenções junto ao público.

A educação autêntica, repitamos, não se faz de “A” para “B” ou de “A” sobre “B”, mas de “A” com “B”, mediatizados pelo mundo. Mundo que impressiona e desafia a uns e a outros, originando visões ou pontos de vista sobre ele. Visões impregnadas de anseios, de dúvidas, de esperanças ou desesperanças que implicam temas significativos, à base dos quais se constituirá o conteúdo programático da educação. (FREIRE, 1987, p. 54)

### **Jogo “Quem somos nós?”**

Regra número 1: dividir a turma em dois coros. Um ficará dentro da sala e outro fora da sala. O jogo é só com o corpo, sem palavras. Não se pode falar nem escrever, nem murmurar.

Regra número 2: o grupo que está dentro da sala recebe uma garrafa de água; porém, essa garrafa de água representa toda a água da cidade e está envenenada. Eles não devem deixar ninguém beber dessa água, para que ninguém morra. Eles devem zelar pelas pessoas que estão fora da sala, pela vida de todos e não deixar que bebam dessa água. O condutor deve apenas repetir esse comando.

Regra número 3: para o segundo grupo, que está fora da sala, o condutor deverá dar a seguinte instrução: eles são pessoas que estão há muitos dias no deserto, com muita sede. Dentro da sala existe uma garrafa de água. Esta água mataria a sede do grupo inteiro. Eles devem solicitá-la para aqueles que estão dentro da sala. Solicitar para matar a sede de todos os seus colegas. Sem fala, apenas através de ações, sem mímica vocal.

Objetivos e observações: como a gente escuta o comando? Como a gente usa do nosso poder, no coletivo? O quanto eu me deixo levar pelos outros? Eles solicitaram? Ou usaram da força a todo custo, ignorando o que os outros tentavam nos dizer? Eles ouviram, perceberam o outro grupo que queria protegê-los? Como a gente faz uso do nosso poder? E os outros... cuidaram de fato ou só impediram de beber? Por que ninguém foi buscar outra água?

### **Jogo “Memórias e Desmemórias”**

Regra número 1: dividir o grupo em dois grupos.

Regra número 2: para uma das turmas, pedir que cada participante escreva um pequeno relato de algum momento de sua vida que tenha ligação com algum momento histórico da cidade, do Estado ou do país. Exemplos: última posse presidencial, 11 de setembro de 2002, desastre de Brumadinho, última grande enchente da cidade etc.

Regra número 3: para a segunda turma, trazer um relato histórico sobre a cidade, o Estado ou o país, retirado de algum livro de história.

Regra número 4: pedir que os dois grupos anotem seus relatos em papéis individuais, que deverão levar consigo para a cena.

Regra número 5: pedir que cada grupo se concentre em seus integrantes e que cada integrante coloque em jogo seu relato junto com ações e que, ao sinal do condutor/professor, os coros se confrontem.

Objetivos e observações: perceber como as individualidades aparecem em cena e as reações do coletivo para cada relato apresentado. Existiu abertura ao outro? Houve imposição individual? E quando o grupo se encontrou com o outro? Quais diferenças aconteceram?

### **Jogo “Duelo de gangues”**

Regra número 1: dividir o grupo em dois grupos. Cada grupo terá um corifeu e um coro. Cada coro deve esperar o seu corifeu agir para, depois, seguir em resposta ao outro grupo. Trata-se de um duelo coreográfico, um duelo de ações.

A princípio, apenas o jogo.

Regra número 2: pode-se inserir o contexto de duelo de tribos etc. (Os coros combinam suas tribos separadamente) O corifeu à frente, com diferentes gestos de enfrentamento ao outro grupo, comanda o seu coletivo, que sempre responderá na sequência do seu corifeu. Por exemplo:

**Corifeu:** bate uma palma, um pé e joga a cabeça à frente, investindo contra o outro grupo.

**Coro:** repete cada gesto do Corifeu e só então o outro Corifeu pode argumentar, trazendo o seu gesto-resposta.

Varição 1: inserir sons. Por exemplo:

**Corifeu:** bate uma palma e emite um “RÁ!”; bate um pé e emite um “RÚ” e, ao jogar a cabeça à frente, investindo contra o outro grupo, grita um “EIII”.

**Coro:** repete cada gesto do Corifeu.

Varição 2 (com textos e imagens): inserir sons com os gestos, no contexto do texto. Por exemplo: o professor apresenta uma obra (pintura, poemas, textos curtos etc.). Cada grupo cria as sonoridades para a obra, no jogo. Todos os gestos e sons que surgirem devem vir do contexto que está sendo estudado.

Varição 3: inserir sons com os gestos, no contexto do texto, e trazer palavras. Por exemplo: o professor apresenta uma obra (pintura, poemas, textos curtos etc.). Cada grupo cria as sonoridades para a obra no jogo e também pode trazer diálogos. Todos os gestos e sons que surgirem devem vir do contexto que está sendo estudado. Pode-se aumentar a complexidade, pelo acréscimo de duas palavras (ao invés de uma) ou até de frases. Inserir tempo, ritmo, níveis espaciais diferentes. Usar quatro pontos diferentes do espaço, até a liberdade total na criação, onde podem explorar os papéis de formas diferentes. O corifeu traz a palavra e o coro traz o gesto, enquanto outra parte do coro traz a sonoridade. Assim, vão encontrando os espaços de silêncio e o aprofundamento das relações, nas circunstâncias da obra.

Varição 4: a partir das sonoridades surgidas nos grupos, o professor pode propor a construção de uma sequência de imagens (fotos) que contem a história. Cada grupo se organiza para compor as imagens, construindo uma planta baixa, partilhando como e onde estarão e qual será a sequência de fotos.

Varição 5: cada grupo vai apresentar a história apenas com sons. Um grupo vira de costas e o outro conta a história, utilizando apenas as sonoridades, sem palavras.

Objetivos e observações: desenvolver o sentido de prontidão e comunicação coletiva, o estado de jogo. O coro/coralidade será exercitado, bem como o dissenso, em jogo, para se chegar a novas possibilidades sensíveis.

### **Propostas de Jogos Teatrais Corais com Textos e Imagens**

Os procedimentos que propomos fazem parte de nossa pesquisa com o coro em processo de investigação cênica, em sala de ensaio. Os atores-jogadores são estimulados a buscar fragmentos de textos e/ou imagens, a partir de suas experiências de vida — e também de acordo com os objetivos da pesquisa cênica. Textos e imagens entram em diálogo entre si, mas também com o material recolhido nas derivas e pesquisas, e são propostos como sessões de ensaios corais para intervenções junto ao público.

A educação autêntica, repitamos, não se faz de “A” para “B” ou de “A” sobre “B”, mas de “A” com “B”, mediatizados pelo mundo. Mundo que impressiona e desafia a uns e a outros, originando visões ou pontos de vista sobre ele. Visões impregnadas de anseios, de dúvidas, de esperanças ou desesperanças que implicam temas significativos, à base dos quais se constituirá o conteúdo programático da educação. (FREIRE, 1987, p. 54)

### **PROPOSTA DE CRIAÇÃO DE CENA CORAL: O DENKBILD EM CONCEITO E MIMESIS**

(Coralidade em negativo: despersonalização da personagem, dividida em seres anônimos, vozes intercaladas.)

Segue aqui um exemplo de ensaio e experimentação cênica com aquecimentos, jogos de improviso e criação de cena para meu grupo de teatro dentro do projeto de pesquisa que desenvolvemos com verba do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A proposta é criar os coros dentro da Casa Restaura-me, espaço que ocupamos e que será o palco de nossa intervenção resultante da pesquisa “Brás Memórias e Desmemórias de Uma São Paulo Precária”. Neste exercício, o coro é experimentado como coro polifônico dentro do conceito de coralidade em negativo.

A partir do Denkbild — e sobre a proposta coro/coralidade — segue um exemplo de construção de experimentação cênica a partir do par Conceito e Mímese.

Quando falamos em “conceito”, nos referimos a um substantivo masculino que significa aquilo que a mente concebe ou entende de algo abstrato: uma ideia ou noção, representação geral e alheia de uma realidade. Pode ser também definido como uma unidade semântica, um símbolo mental ou uma “unidade de conhecimento”.

Já “mimésis” é um termo oriundo do grego e significa a faculdade do homem de reproduzir, imitar. Na filosofia aristotélica, a mimésis representaria os fundamentos da arte, uma reelaboração poética e rica das experiências do homem no mundo. Por sua vez, a filosofia platônica acreditava que tudo que era percebido pelo homem tratava-se de uma cópia do mundo ideal, do mundo das ideias. Para Platão, a mimese seria uma imitação imperfeita do mundo ideal, do mundo das ideias.

Na elaboração desse exercício, a pergunta que me norteou foi sobre como desvelar aquilo que subjaz nas experiências do mundo, investigando um coro/coralidade em negativo, segundo as definições de Jean Pierre Sarrazac.

A produção da escrita deve levar em consideração um conceito mimetizado e uma mimese conceitualizada, ao experimentar a criação dos textos da cena coral. Um dos exercícios que criei para dar conta do par Conceito e Mimese foi o experimento Hipertexto e Imagem.

### EXPERIMENTO HIPERTEXTO E IMAGEM

Começar o ensaio com os exercícios:

Exercício 1: Aquecimentos com jogos corais.

Exercício 2: Improvisações com jogos corais.

Regras do exercício:

#### PRIMEIRA PARTE

**Pesquisa coral número 1:** escolher um texto teórico de acordo com a pesquisa que se pretende desenvolver e 1- pedir que cada jogador retire do texto alguns conceitos que ele evoca; ou 2- o próprio condutor do processo retira os conceitos. A seguir, esses conceitos devem ser anotados em uma folha de papel e guardados.

**Pesquisa coral número 2:** dividir os jogadores em duplas e pedir que cada jogador entreviste o seu colega sobre uma história real e significativa do passado dele, que deverá ser registrada num papel. É importante pedir que o espaço onde as histórias aconteceram fique claro, assim como as pessoas envolvidas na ação principal. Dessa forma, já é interessante aproximar o exercício dos jogos teatrais, solicitando o trio onde (espaço)-quem (personagem)-o quê (ação) dessas histórias.

**Pesquisa coral número 3:** nesta fase, os jogadores devem criar uma história fictícia com os conceitos retirados do texto teórico e a história real do colega. Aqui, deve-se pedir aos atores que fiquem atentos em mimetizar os conceitos teóricos na história real e em conceituar as ações miméticas da história real, colocando em atrito a história recolhida com os conceitos levantados, desenvolvendo uma nova história fictícia a partir dessas junções. A história criada deve ter, no máximo, uma página. Depois que cada jogador criou uma nova história, elas serão trocadas entre os colegas da turma.

## SEGUNDA PARTE

Exercício 1: Aquecimentos com jogos corais.

Exercício 2: Improvisações com jogos corais.

O condutor do processo deve sugerir improvisos a partir de imagens pré-escolhidas, que ampliem e coloquem em fricção aspectos sociais e relacionais escondidos/abafados socialmente.

***Pesquisa coral número 4:*** promover uma deriva nas ruas do bairro no entorno do espaço onde o ensaio acontece. Aqui é interessante utilizar a metodologia do programa de ações, sugerida pela professora Eleonora Fabião. Através de um programa bem estruturado, a ideia é observar gestos e formas de se locomover (ações cotidianas das pessoas observadas durante a deriva) e registrá-los para que, depois, sejam reproduzidos. O objetivo desse programa de ação é que, ao final, os jogadores mimetizem numa partitura corporal de seis gestos observados e seis formas de caminhar.

***Pesquisa coral número 5:*** depois de cada jogador ter criado a sua partitura corporal, o grupo todo deve criar uma coreografia com os gestos e formas de locomover recolhidos, formando uma única partitura, que será ensaiada em repetições síncronas. Neste exercício, a quantidade de gestos e de formas de locomoção que formarão a partitura será definida de acordo com as necessidades do grupo ou do condutor do processo.

***Pesquisa coral número 6:*** as duplas de jogadores que foram formadas no início do experimento devem criar cenas, em chave narrativa épica, a partir dos textos escritos que foram produzidos nos exercícios Hipertexto e Imagem. E devem criar, nos momentos da história onde os conceitos mimetizados aparecem, um recorte na cena, como se abrissem novos textos/cenas durante a narração da história.

## CENA MOVIMENTO CORALIDADE

Todos os jogadores ocuparão o mesmo espaço de cena neutro. Cada um deles contará a sua história em ações de chave-narrativa, criadas de acordo com a regência do diretor/professor. A regência deve experimentar e combinar ações/regras que definam momentos em que todos falam e agem juntos (coreografia conjunta), com momentos de pausa e momentos nos quais as ações e os textos de cada jogador serão intercalados. A um sinal, combinado previamente, todos desenvolverão a coreografia juntos e falarão textos aleatórios de suas cenas individuais.