



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

FLAVIO GILBERTO BARBOSA SALES

AS VESTES BRANCAS

**UMA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DE ELEMENTOS
SOCIOCULTURAIS: ZÉ PELINTRA, O BOTO E O
MALANDRO DA GAFIEIRA**

BELÉM-PA

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

FLAVIO GILBERTO BARBOSA SALES

AS VESTES BRANCAS

**UMA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DE ELEMENTOS
SOCIOCULTURAIS: ZÉ PELINTRA, O BOTO E O MALANDRO DA
GAFIEIRA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do Título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Profª Drª Ana Karine Jansen de Amorim

Belém-PA
2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA**

S163v Sales, Flavio Gilberto Barbosa
As vestes brancas: uma representação simbólica de elementos socioculturais: Zé Pelintra, o boto e o malandro da gafeira / Flavio Gilberto Barbosa Sales. --2018.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Karine Jansen de Amorim

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2018.

1. Representação teatral. 2. Teatro – Processo criativo. 3. Atores – Processo criativo. 4. Memória autobiográfica I. Título.

CDD - 22. ed. 792.9

FLAVIO GILBERTO BARBOSA SALES

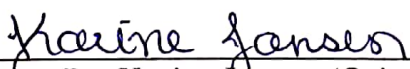
AS VESTES BRANCAS

**UMA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DE ELEMENTOS
SOCIOCULTURAIS: ZÉ PELINTRA, O BOTO E O MALANDRO DA GAFIEIRA**

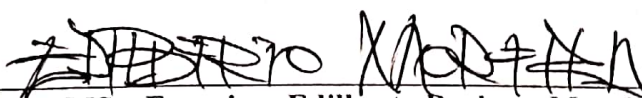
- Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de “Licenciado Pleno em Teatro” e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data: 12/12/2018

Conceito: Excelente



Professora Dr. Karine Jensen. (Orientadora)
Universidade Federal do Pará



Professor MSc. Francisco Edilberto Barbosa Moreira
Universidade Federal do Pará

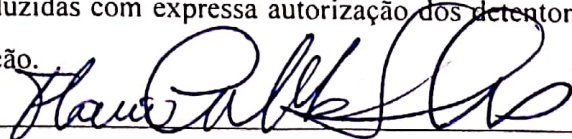


Professor Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Belém-PA
2018

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura



Flavio Gilberto Barbosa Sales

Local e Data: Belém, 12 de dezembro de 2018.

DEDICATÓRIA

Salvo os Deuses que me inspiram e conspiram em favor dessa causa tão nobre que é as artes cênicas. Em especial dedico a todas os meus mestres da cultura popular, professores que atravessaram o meu caminho e contribuíram para minha formação enquanto pessoa, como ser humano cessível, enquanto artista e agora, como educador.

In memoriam o meu eterno agradecimento aos meus pais, Francisco Nazul de Sales e Francisca Barbosa Sales. Razões da minha existência.

A minha eterna gratidão ao meu padrinho e amigo Professor José Claudio do Amaral Pinheiro por ser o maior incentivador dos meus estudos e por ter me feito enxergar que só a educação transforma a vida de um ser.

Agradecimento especial a todos os meus familiares e amigos como incentivadores neste processo

Em especial dedico a minha filha Sofia Araújo Sales, fonte de eterna inspiração na minha vida, que quis os deuses ter nascido no dia 21/05/2005, no instante em que estava no palco e interpretava o personagem clássico de Willian Shakespeare Otelo.

Quero agradecer também a minha orientadora Karine Jasen que acreditou neste trabalho e tornou possível a conclusão desse processo, e a todos os professores da licenciatura que contribuíram para minha formação.

Ao caminhar pensativo
Pensava em meus caminhos
E ao parar pensativo no meio do caminho
Regressei por mil caminhos
(Flavio Negrão 2018)

RESUMO

Este trabalho propõem um memorial de um trabalho cênico denominado “As Vestes Brancas”, criada no ano de 2004 para o evento Cena Aberta, projeto de extensão da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA), em Belém, quando representei três elementos da diversidade cultural brasileira, vivenciados na prática da atuação cênica, enquanto personagens, em fases distintas da minha história de vida enquanto ator e dançarino (O Boto – como elemento que representa o universo mítico/lendário do homem amazônico, a entidade da Umbanda Seu Zé Pelintra - que representa a religiosidade afro-ameríndia e o Malandro dançarino das Gafeiras – tipo brasileiro que representa o aspecto social). Propondo uma análise do contexto da criação cênica e as relações das minhas memórias afetivas e com todos os elementos que me influenciaram enquanto um ser vivente de uma cultura e como um interprete criador. Analisados sobre bases conceituais (Memória, Semiótica Antropologia, Performance e Comportamento Restaurado), e sobre diferentes níveis de compressões.

Palavras chaves: Memórias. Comportamento restaurado. Performance. Processo criativo.

ABSTRACT

This work proposes a memorial of a scenic work called "The White Vests" created in 2004 for the Open Scene event, an extension project of the School of Theater and Dance of the Federal University of Pará (UFPA), in Belém, where I represented three elements of Brazilian cultural diversity, experienced in the practice of scenic performance, while personalities, in different phases of my life as an actor and dancer (O Boto - as an element that represents the mythical / legendary universe of the Amazonian man, the entity of Umbanda Seu Zé Pelintra - which represents Afro-Amerindian religiosity and the Gahora Dance-rhinoceros - Brazilian type that represents the social aspect). Proposing an analysis of the context of scenic creation and the relationships of my affective memories and with all the elements that influenced me as a living creature of a culture and as a creative interpreter. Analyzed on conceptual bases (Memory, Semiotics, Anthropology, Performance and Restored Behavior), and on different compression levels.

Keywords: Memories. Restored behavior. Performance. Creative process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 2.1 – Imagem do último espetáculo que atuei (Deixa-me ser Tambor, 2017), onde vivenciei um personagem que era um escravo que dançava lundu	17
Imagem 2.2 – Teste de elenco para uma companhia de teatro representando o personagem Seu Zé Raimundo Pelintra. (a) Seu Raimundo no seu âmbito normal como um bom dançarino; (b) Seu Raimundo incorporando a entidade do Zé Pelintra	22
Imagem 2.3 – Capa da Revista Troppo 1999, reportagem sobre o ritmo Zouk na casa de dança Marcelo Thiganá.....	34
Imagem 2.4 – Apresentação do Samba de gafieira pela Escola de Dança Clara Pinto no Espetáculo Brasil 500 Anos.....	35
Imagem 2.5 – Dançando no restaurante La Bonita - Ville de Toulouse Sul da França ano 2000	36
Imagem 2.6 – Auto do Círio em 2009	39
Imagem 2.7 - Estreia da bandeira do Auto do Círio do ano de 2002	40
Imagem 2.8 - Instalação cênica “A dança do Mestre sala e da Porta Bandeira”. (a) e (b): dança tradicional; (c) dança exaltando Mãe África e os Orixás; (d) dança exaltando a concepção cristã (Adão e Eva) e o carnaval com a Aquarela de cores	41
Imagem 2.9 – Flavio Negrão no elenco do filme Araguaia – A conspiração do silêncio 2006	41
Imagem 2.10 – O quê que o brasileiro quer? - Samba, cachaça e mulher - Coreografia criada em 2001 para amostra de dança da escola de teatro e dança da UFPA.....	42
Imagem 2.11 – Texto “O folclore sou eu!” como os personagens: A Velha Marta e o professor personagem central da trama, apresentando como experimentação teatral no Seminário de cultura popular da UFPA no Teatro Claudio Barradas em 2014, texto e direção teatral Flavio Negrão	44
Imagem 2.12 – Espetáculo Deixa-me ser tambor do Coletivo Cultural a Cena, texto de Halles Oliveira. (a) panfleto de divulgação; (b) e (c) encenação do espetáculo.....	45
Imagem 2.13 – Espetáculo Face Negra Face onde vivenciei vários personagens, direção Edson Catende	45
Imagem 2.14 – Espetáculo O auto da Compadecida de Ariano Suassuna, dirigido por Ana Miranda.....	46
Imagem 3.1 – Samba de garfieira que exalta a figura do malandro estiloso e conquistador com seu blazer branco	53

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	12
2	UMA BREVE HISTÓRIA DA MINHA TRAJETÓRIA DE VIDA.....	14
2.1	INFÂNCIA E AMBIENTE ESCOLAR	14
2.2	A CHEGADA NA CAPITAL	19
2.3	COMUNIDADE E CULTURA POPULAR.....	20
2.4	DE VOLTA AO BAIRRO DO GUAMÁ, A VIDA DE ESTUDANTE SECUNDARISTA E O MOVIMENTO RAP	26
2.5	ESCOLA DE TEATRO E O CONTEXTO DA PERFORMANCE AS VESTES BRANCAS.....	37
3	AS VESTES BRANCAS.....	47
3.1	O BLAZER BRANCO COMO ELEMENTO INDUTOR E COMUM AOS TRÊS PERSONAGENS E COMO UM SÍMBOLO DE PERTENCIMENTO	48
3.2	O BOTO, O MALANDRO DANÇARINO DAS GARFEIRAS E SEU ZÉ PELINTRA COMO ELEMENTOS REPRESENTATIVOS DE UMA CULTURA.....	49
3.3	O BOTO E A PRÁTICA DA DANÇA/RITUAL	50
3.4	O MALANDRO DANÇARINO DAS GAFIEIRAS.....	52
3.5	A ENTIDADE DA UMBANDA SEU ZÉ PELINTRA	54
4	O POEMA “A REDE” COMO ELEMENTO SINTETIZADOR E COMO PARTE DA PRÓPRIA HISTÓRIA DE VIDA	56
4.1	A PERFORMANCE	60
4.2	O PROCESSO CRIATIVO NA RELAÇÃO DO CORPO COM A DANÇA E O ESPAÇO - ROTEIRO DE AÇÕES O ATO DE FAZER E MOSTRAR SE FAZENDO....	62
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	69

1 APRESENTAÇÃO

O homem como um ser simbólico que produz e reproduz linguagens através do seu corpo e de suas variadas formas de expressões sensíveis, que vão além da linguagem verbal como: sensações, sentimentos, emoções, movimentos, gestual e através de manifestações culturais e outros imbricados em seu corpo pelas suas vivências e interações socioculturais desde os primórdios da humanidade, segundo aponta Santaella (2005) o homem como um animal complexo e plural, como as linguagens que nos constituem enquanto seres simbólicos.

Desta forma, proponho enquanto ator e dançarino na prática da atuação cênica, ou simplesmente como um ser vivente de uma cultura. A cultura brasileira, onde busco a compreensão do ser no seu contexto sociocultural. E, no caso específico a cultura amazônica, onde estou inserido, partindo da compreensão do conceito de cultura semiótico, segundo Geertz (1926, p. 4) defende em sua teoria interpretativa das culturas “que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo criou”. E sendo a cultura amazônica “o lócus” de toda uma influência pelas interações sociais, culturais e pelas vivências experimentadas na prática da atuação cênica com linguagens distintas (teatro e dança) e com outras linguagens como: música, poesia e cultura populares abordados sobre diferentes níveis de compreensão.

O primeiro nível que compreende o homem que reproduz a cultura do seu povo, o homem como um ser vivente da cultura em que está inserido. O segundo nível que compreende o homem como o ser crítico si e de sua condição cultural e social, analisados sobre bases teóricas, conceituais. E o terceiro nível que compreende a performance, o homem ressignificando seus elementos culturais, sociais e conceituais ressignificado numa performance em enquanto um ser de linguagens, Santaella (2005), propondo esses níveis sem distinção ou juízo de valor, de que um nível seja mais importante ou relevante que o outro. E, sim, como parte de um todo que constitui o ser.

Com base nisso proponho este projeto em três capítulos, onde o primeiro capítulo apresento um breve histórico da minha trajetória de vida e as minhas relações com teatro, dança, poesia e algumas manifestações culturais. No segundo capítulo apresento As Vestes Brancas e seus elementos indutores e que compõem a performance: indumentária e três elementos da diversidade cultural brasileira. (O Boto, O Malandro dançarino e entidade da umbanda Seu Zé Pelintra). Onde aponto a origem desses elementos, o lugar de pertencimento e a importância de cada um deles dentro dessa diversidade, e como me relacionei com cada uma dessas práticas culturais. O terceiro capítulo vem apresentando a performance em seu proces-

so criativo e seus elementos simbólicos, representativo de uma cultura, e das memórias afetivas, como fenômeno de produção de sentidos (SANTAELLA, 2005, p. 13). Propondo um entrelaçamento de linguagens, elementos culturais e conceituais que invocando essas memórias afetivas e seus registros corporais pelas relações com práticas distintas: teatro, dança, músicas, e de outras linguagens experimentadas pelo corpo no âmbito de uma cultura, que traz, consequentemente, memórias coletivas porque expressam elementos de uma cultura, de um lugar, de um grupo segundo aponta Barros (2009, p. 48), no meu caso específico, dos lugares por onde andei, das pessoas com quem me relacionei envolvido âmbito dessas práticas,

A performance, que é denominada as ‘As Vestes brancas’, que tem como o subtítulo – Uma representação simbólica de elementos socioculturais, que traz como subsidio, três elementos da diversidade cultural brasileira (o Boto, que representa o aspecto mítico/lendário da cultura amazônica, o Malandro, que representa o aspecto social, um tipo brasileiro e a entidade da umbanda Seu Zé Pelintra, que representa a religiosidade afro-ameríndia) elementos representados na prática da atuação cênica enquanto personagens, resinificados e rerepresentados simbolicamente como elementos vivenciados em faces distintas da minhas trajetória de vida, enquanto artista, e em quanto um ser que reproduz a cultura do meu povo restaurando comportamento à partir de recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos. Segundo aponta Schechner (2003). Propondo uma análise do contexto da criação cênica, seus elementos indutores e suas relações de memórias, e do seu processo criativo.

Parto das memórias da minha trajetória de vida, não porque entenda que a minha vida seja algo de excepcional, e sim, talvez, pela excepcionalidade que seja a própria vida. Porque enxergo através de mim, artistas anônimos, ou simplesmente pessoas que se relacionam com práticas culturais distintas como: grupos de danças regionais ou dramáticas, práticas carnavalesca, quadrilheiros e outros que vivenciam e reproduzindo uma cultura, contribuindo para a manutenção de práticas tradicionais, ou de movimentos contemporâneos, que inseri no âmbitos de suas comunidades práticas como capoeira, dança de rua, dança de salão e outros formas modernas de expressões, como no meu caso, quando me relacionei com algumas dessas práticas que se constitui para mim como uma base pré-expressiva, segundo Barba acredita que todo ator/bailarino possua. Tendo como objetivo a compreensão do ser em seu contexto sociocultural e tudo que lhe influencia enquanto indivíduo e enquanto um ser pensante e crítico de sua realidade.

2 UMA BREVE HISTÓRIA DA MINHA TRAJETÓRIA DE VIDA

Este capítulo apresenta uma breve história da minha trajetória de vida, serão abordados assuntos relacionados à minha Infância e o ambiente escolar, a chegada na capital do Estado do Pará; comunidade e cultura popular; meu retorno ao bairro do Guamá, a vida de estudante secundarista e o movimento rap; a escola de teatro e o contexto da performance As Vestes Brancas.

2.1 INFÂNCIA E AMBIENTE ESCOLAR

Ao concluir a licenciatura em teatro como uma etapa significativa de minha trajetória de vida, tomo como ponto de referência para esta reflexão, um breve histórico das minhas vivências e das minhas relações com a arte, mais precisamente: a dança, poesia, teatro e cultura popular. As minhas relações com a cultura popular se deram de forma muito intensa e diversificada, ainda na minha infância, no final da década de setenta, início da década de oitenta, na cidade de Igarapé-Miri, onde nasci, no interior do estado do Pará. Apesar de ter nascido naquela cidade, meus familiares, tanto por parte de pai, quanto por parte de mãe, são de origem ribeirinha, de um rio chamado Jarembú. As lembranças da minha infância eram sempre das férias, que eu passava na casa que era dos meus avós paternos, que ficava as margens desse rio, onde me sentava ao entardecer na cabeceira de uma ponte, e lá, junto a outros primos e outros parentes mais velhos, que moravam nas redondezas, e sempre vinham e nos contavam histórias da Matinta Pereira, do Boto, do Lobisomem, da Cobra grande, piadas do caboclo na cidade grande e outras lendas e causos de supostos acontecimentos de assombração, que havia acontecido sempre com alguém distante, fato esse que me chamava sempre à atenção, porque essas histórias sempre aconteciam com alguém distante, nunca com alguém conhecido. E, quero salientar, que acredito que isso aconteça com todos os que vivenciam essas histórias do imaginário coletivo do homem amazônico.

A rua onde nasci ficava de frente para o rio que se estende por toda a cidade. Sempre acordava ouvindo com o barulho do motor dos barcos, e a primeira coisa que fazia era ir para a janela ver os barcos que passavam. Ao entardecer minha mãe se sentavam em frete a casa

junto com outras vizinhas para conversar, eu e meu irmão mais velho e outros garotos da vizinhança brincávamos de várias brincadeiras, uma das prediletas era de atiramos pedra no rio, sempre alertados pela minha mãe para não fossemos para muito próximo do rio, pois poderíamos sermos engolido pela cobra grande. Aquelas palavras sempre me amedrontavam muito. Pois, sempre ficava pensativo imaginando a cobra dá o bote. Tínhamos um vizinho, na época que se chamava Galego. Ele era especial, tinha acredito uma deficiência intelectual, sempre dizia que já havia visto várias vezes na madrugada quanto abria a janelo o Boto. Segundo ele, era um homem que corria e se atirava no rio, quando ele percebia aparecia um peixe que boiava e afundava indo pro meio do rio e sumia.

No ano de 1981 após a morte de minha mãe, minha família se debandou, meu pai passou a trabalhar viajando e eu e meus irmãos nos separamos. Foi quando fui morar com um tio que se chama Flávio, que também é o meu primeiro nome, que me foi colocado em sua homenagem. A casa dele ficava na última rua da cidade naquela época, pois do outro lado da rua era mata fechada. Aquela mata era para mim e meus primos o "point" da diversão, fazíamos de tudo. Durante o dia entrávamos na mata atrás de frutas como: Tucumã, Bombaca, Ameixa, Ingá, Manga, Abil, Anajás e outras frutas que conhecíamos. Ao entardecer, a brincadeira favorita era pira esconde. Entrávamos e saíamos naquela mata correndo pelos caminhos como qualquer adolescente da atualidade brincando nas ruas de um condomínio. E como qualquer moleque que éramos, fazíamos todo tipo de molecagem, uma delas era a "encarnação", conhecida hoje como o *bullying*, combatida na sociedade, mas que naquela época era algo comum, eu mesmo, por ser negro sofria muito, e também gostava de uma boa encarnação nos colegas. Lembro que na mesma rua, também habitava uma família muito pobre, e o que os caracterizavam como pobres, entre outras coisas, era o fato de não terem sanitário em casa, faziam suas necessidades fisiológicas no mato. Outra curiosidade dessa família era que todos tinham um apelido que as pessoas da vizinhança colocavam neles, mas que nem sempre sabiam. E quando sabiam não o aceitavam e era sempre motivo de briga. Dessa família lembro-me do pai, conhecido como Pedro Pelônia, era um senhor negro, alto e já de cabeça branca, que andava devagar com auxílio de um bastão. Era sempre motivo de encarnação dos mais novos, pois diziam que ele virava lobisomem. Ele sempre repudiava de forma observadora, parava e ficava olhando pra molecada, e quando falava algo, era sempre no sentido de dar sermão, de que se deve respeito aos mais velhos.

A mãe, conhecida como a "Velha Dolores", tinha o habito de fazer suas necessidades ao cair da noite, e sempre que ela adentrava a mata, alguém sempre dizia: - "lá vai a velha

Dolores pro mato, já vai virar matinta!”. O curioso, era que algumas vezes quando ela adentrava a mata ouvia-se o barulho de um pássaro conhecido na Amazônia como rasga mortalha a grasnar e levantar voo, que acabava reforçando a mística. Esse episódio da vida real, me serviu de inspiração para a criação de uma personagem que escrevi muitos anos depois para um texto teatral que criei em caráter de experimentação: “O Folclore Sou Eu!”. Personagem que denominei de “A Velha Marta”, que era a própria Matinta Pereira.

Outro personagem real das minhas lembranças, que illustrei no mesmo texto, era um rapaz chamado Osmar, mais conhecido como primo Curupira, porque tinha o hábito de chamar todas as pessoas de primo. Tinha na época, aproximadamente uns trinta anos, acredito, possuía deficiência física nas duas pernas e era conhecido popularmente como “o coxo”. Os dois joelhos eram junteiras, os pés eram abertos e os dedos acompanhavam a abertura como numa linha contínua que se abriam e andava arrastando os pés. Quando o conheci, ele já tinha esse apelido de curupira, na época não liguei o apelido ao personagem lendário amazônico e a sua deficiência física, só fiz essa leitura muitos anos depois. Mas, o que mais me chamava atenção nele eram as frases prontas que ele proferia nas mais diversas situações, tanto quando queria se desfazer de alguém, como quando desejava defender sua causa, como, por exemplo: - “Tu tá pensando que eu sú cabuco?”; - “Sú pobre mais não sú besta!”; - “Mas o cabuco é otário mesmo, não!” - “Eita cabuco burro!”.

Era do tipo que não aceitava ser chamado de caboclo, talvez por não compreender o verdadeiro significado do termo, ou talvez por entender que o mesmo era designado a pessoas matutas, como ele mesmo chamava essas pessoas. Tinha uma irmã mais velha, que morava em Belém e sempre que voltava para visitar os parentes, levava roupas, sandálias e outras coisas que estavam na moda na época para ele usar, que sempre de forma muito exibicionista ostentava as novidades. Era como dizia um ditado popular - "Olha como o caboclo tá prozista". Outra coisa que me chamava muito atenção nele. Era o fato dele ser um torcedor fanático do Clube do Remo, time de futebol tradicional de Belém do Pará. Andava com uma camisa desse clube, e sempre repetia a mesma história, de quando era criança e o seu pai o levou num estádio de futebol para ver um jogo do Clube Remo em Belém, Sempre que alguém falava mal do time dele, ele discutia e sempre dizia que torcia pelo melhor time do norte. Sempre dando ênfase para as palavras, repetia a frase: " - Eu torço é prú leão, o rei da floresta". Só não compreendi até hoje por que ele aceitou o apelido de Curupira.

Outra boa lembrança das minhas vivências na adolescência foi na escola, através da minha professora de educação física, na 3ª série do antigo primário, ainda na década de oiten-

ta, quando a mesma decidiu que a avaliação seria uma apresentação de danças folclóricas, dividindo a turma em grupos. O meu grupo ficou com a dança do lundu, dança de matriz africana, bastante difundida pelos descendentes de escravos na região do Marajó, que foi minha primeira experiência com as práticas das danças folclóricas e com a dança do lundu que reproduzi muitas vezes anos depois dançando com grupo folclóricos (Imagem 2.1). No final da apresentação, apesar de ter dançado de forma tímida, além dos elogios, a professora me convidou para fazer parte de um grupo de danças folclóricas que ela ensaiava. Ensaiávamos à noite na praça da cidade os vários ritmos como: xote, siriá, lundu e quadrilha junina a dança do boto. Apresentávamos na cidade e em outras localidades próximas no período da quadra junina e em datas comemorativas. foi nesse grupo que pela primeira vez, também, dancei a prática da dança/ritual do boto.

Imagem 2.1 – Imagem do último espetáculo que atuei (Deixa-me ser Tambor, 2017), onde vivenciei um personagem que era um escravo que dançava lundu



Fonte: Manoel Pantoja (2017)

Ainda nessa fase, não posso deixar de ressaltar as influências midiáticas sofridas na minha época, principalmente para mim que já gostava muito de dançar. Uma delas foi a dança do break, havia na época um programa chamado O Cassino do Chacrinha que promovia concursos com grupos de dança do Rio de Janeiro e São Paulo. Eu e meus primos ficávamos virados em frente da TV tentando apreender os passos e contorções. Chegamos até a montar

um grupo de dança na época que denominamos os Beeking Black, o único negro do grupo era eu. Mas não ligávamos muitos para as questões raciais, a palavra black era porque estava na moda. Ensaíamos a noite na hora do recreio e sempre que estávamos dançando se formava um círculo de pessoas em volta para ver os passos e contorções.

Outro modismo na época foi o grupo Os Menudos - Grupo formados por garotos porto-riquenses que fazia a cabeça de qualquer adolescente da época, sobretudo das meninas. Eu, apesar de uma certa resistência por medo da encarnação dos colegas que diziam aquilo era coisa de meninas, sempre me pegava tentado imitá-los, porque já gostava muito de dançar. Tudo na época era para mim diversão, não fazia juízo de valor, nem distinção o que era ou o que não era nossa cultura, só sabia que gostava de estar envolvido onde tivesse dança. Pude compreender melhor o que fazia e entender isso culturalmente, quando, numa aula sobre folclore, o texto apresentado pela professora trazia a seguinte definição sobre o termo: “Folclore; conjunto de manifestações e tradições de um povo”, definição essa que também me apropriei para o texto teatral "O Folclore Sou Eu" que, apesar do termo ser visto, hoje em dia, como algo ultrapassado por pesquisadores, resolvi mantê-lo como título do trabalho por que acredito que no contexto em que ele é empregado supri a necessidade como título da proposta do texto cênico que escrevi anos depois para a companhia de teatro e dança que propus que denominei Companhia de Teatro e Dança Tomba, Ginga e Funga.

A professora explicou que as lendas, as danças, a música, a culinária e outros elementos faziam parte da cultura de um povo. Lembro que perguntei se a dança Beeking e as danças dos Menudos não faziam partes da nossa cultura. Ela respondeu que não, e disse que não deveríamos valorizar esses modismos que vinham de fora. E, sim, a nossa cultura. Confesso que na época, fiquei "bolado" com a resposta, mas o que eu sabia de verdade era que gostava muito de dançar. E apesar de ser um garoto tímido, me expressava e me relacionava muito bem através da dança. Na escola, também vivi experiências ruins, como uma vivência traumática na minha infância, quando sofria bullyings, e era perseguido por alguns alunos da escola que me discriminava por ser negro me chamando de cabelo de palha de aço, que era algo que me revoltava a ponto de ter tomando uma atitude impensada, tentando atingi-lo com um pedra, que apesar de não ter acertado ninguém, a minha atitude teve consequência graves para mim na época. E esse fato durante muitos anos sempre foi muito presente na minha memória que foi quando um garoto que sempre que eu estava distraído, ele vinha agarrava a mão no meu cabelo e grita “preto do cabelo de palha de aço” e depois corria. Era para mim uma situação muito desagradável, as pessoas riam de mim, eu ficava muito envergonhado e sempre

que eu estava distraído ele repetia a ação. Até que um dia, não suportando mais, resolvi dá um fim naquela situação. Juntei uma pedra bem grande, escondi na mão dentro do bolso, percebendo que ele estava por perto, fingi que estava distraído. Quando ele correu pra puxar o meu cabelo, eu me abaixei. Ele quase caiu, mas saiu correndo, eu então num ato de fúria, joguei a pedra que passou muito próximo da cabeça dele e acabou acertando no vidro de um carro que estava estacionado na frente da escola. Corri pra minha casa e nem olhei pra traz. No dia seguinte, a diretora foi de sala em sala tentando descobrir quem havia quebrado o vidro do carro dela. Fiquei calado, só observando, ninguém me entregou na sala, a diretora disse que ia descobrir quem havia quebrado o vidro e saiu da sala. Passou um tempo curto e ela voltou novamente com dito garoto que me bolinava. Ele apontou para mim e disse - Foi ele. A Diretora me convidou a acompanhá-la até a diretoria, fomos os três, quando chegamos à sala dela, ele me acusou de ter atirado a pedra nele. Assumir que havia atirado à pedra e aproveitei pra desabafar, contei a situação para a diretora e comecei a chorar com raiva. A diretora advertiu o garoto dizendo para ele nunca mais fazer aquelas coisas e pediu para ele voltasse pra sala. Mandou também, todos que estavam na porta e na janela da diretoria observando a situação]. Quando ficamos a sós, ela me advertiu a respeito das possíveis consequências dos meus atos, que assim como quebrou o vidro podia ter atingido a cabeça do colega e ter consequências muito mais graves, e me fez prometer que não iria fazer mais aquilo. Disse que dessa vez ia resolver o problema do vidro do carro, mas que numa próxima, ia chamar o meu responsável e exigir que pagasse o prejuízo. Como já citei anteriormente, toda essa situação me atormentou por muitos anos, até que um dia pensando no meu ato impensado escrevi um poema que denominei “o pensar e o pensamento”. Que me ajudou muito há abstrair aquele episódio e que trago algumas frases como fragmentos da performace *As Vestes Brancas*, que é o tema do meu trabalho de conclusão de curso (TCC).

2.2 A CHEGADA NA CAPITAL

No ano de 1985, mudei para a capital, Belém do Pará, quando meu pai resolveu reunir a família novamente depois de passar um longo período viajando, trabalhando para madeireiras. Quando cheguei para morar com meu pai e minha irmã mais velha que se chamava Paula, que morava com uma senhora chamada Dona Joana, no bairro do Jurunas, que acolheu

minha irmã quando ele engravidou e não foi amparada pelo pai da sua filha. Depois chegou meu irmão mais velho Orêncio, e sempre vinham nos finais de semana, duas irmãs, também mais velha: Flaúra e Fátima que também já moravam e trabalhavam na cidade em casa de família. Essa mudança significou para mim não só uma nova forma de ver a vida e de mudança de uma cidade pacata do interior para uma vida mais agitada na capital. Mas também, uma outra compressão sobre comportamento social, cultural e religioso com o envolvimento com novas práticas culturais, sobretudo a dança me envolvendo com cultura popular de uma forma mais intensa e diversificada. Pois quando cheguei em Belém morei no bairro do Jurunas, onde me envolvi com quadrilha junina e tive meu primeiro envolvimento com uma escola de samba, depois fui morar no bairro do Guamá, onde também me envolvi com as mesmas práticas, e também, anos depois morei no centro da cidade, onde me envolvi com a prática do teatro na Igreja católica.

2.3 COMUNIDADE E CULTURA POPULAR

Foi através da família de dona Joana que conheci e comecei a compreender sobre a prática da Umbanda. Porque até então, confundia tudo e achava que umbanda e candomblé fossem tudo a mesma coisa. Dona Joana era uma senhora negra, mãe de três filhos, com muitos netos que moravam com ela. A família dela tinha como tradição a prática da umbanda. Pois ela mesma se dizia do santo, frequentava terreiro e incorporava a cabocla Jurema. Por várias vezes se reuniam pessoas na casa que eram ligados ao terreiro que ela frequentava, eles bebiam muito e sempre baixava alguma entidade em alguém, que era algo que me deixava sempre muito impressionado e com certo medo. Então por essa razão preferia sair e ir para rua brincar.

Certa vez ia ter um aniversário de uma mãe de santo do Bairro do Guamá, iam muitas pessoas da rua porque essa festa era muito comentada e todos estavam animados, inclusive os mais jovens, e ia ter muita comida e bebida. E, mesmo estando receoso eu fui. Quando chegamos lá que percebi muita gente de branco e tambores, fiquei com certo receio, mas comecei a interagir com outros garotos e garotas, e percebendo que alguns também estavam de branco fiquei à vontade. Quando começou o batuque confesso que sentir uma sensação estra-

nha no meu corpo e uma vontade muito grande de dançar, mas sabia que não poderia. Era como se estivesse saindo do chão e tudo estivesse girando.

A primeira pessoa a incorporar o caboclo foi a filha da dona Juana, que incorporou a cabocla Mariana, ela se contorcia, revirava os olhos e fazia uns bicos e falava grosso, algumas pessoas seguravam ela. Fiquei tão impressionado com o que via que não sei explicar o que estava sentindo, era como se fosse um misto de medo e admiração porque era a primeira vez que vivia aquela experiência na minha vida. Dias depois contei isso para a dona Juana ela me aconselhou a ver isso direito, e que talvez eu precisasse ser iniciado, mas de fato eu nunca dei atenção pra essas coisas e desde muito cedo já tinha uma predisposição para o ateísmo.

Na minha família, até então, não sabia de nenhuma relação de pessoas com essa prática, só fiquei sabendo após ouvir uns comentários da minha irmã mais velha com meu pai a respeito dos meus avós materno, que cultuavam entidades da umbanda, que foi surpreendente pra mim naquela época, porque das muitas lembranças da minha mãe era que ela era muito católica e aos domingos fazia questão de nos levar a missa das crianças, acordava cedo, perpetrava o almoço e fazia questão que toda a família fosse para missa, até meu pai que as vezes ia resmungando.

Numa rua próxima a rua da casa do meu tio Flavio, onde morei, tinha um terreiro de umbanda, conhecido como o terreiro da dona Mimim, que só fui saber que era de umbanda depois de muitos anos que voltei na cidade e fui indagar com pessoas conhecida que moravam perto a respeito do terreiro, que hoje não existia mais, mas que na época sempre que se ouvia o barulho dos tambores alguém dizia – “Eita que hoje tem macumba no terreiro de dona Mimim”, E é por essa razão, que eu, como muitas pessoas, tinham e tem uma visão preconceituosa dessas práticas religiosas, sobretudo pelo preconceito que foi propagada em torno dessa religiosidade e a falta de políticas públicas que valorizem essas práticas e a diversidade cultural religiosas.

Outra coisa que me impressionava muito era um vizinho chamado Raimundo que morava perto da casa de dona Joana e era um adepto da umbanda e sempre frequentava as reuniões na casa, e era médium e incorporava a entidade do filho de santo Seu Zé Pelintra. O Seu Raimundo, como era conhecido, era pedreiro, um homem negro, alto, de belo porte físico, que se vestia sempre de branco as sextas-feiras, praticava capoeira, tinha um berimbau que ficava na parede da sala da sua casa, chegou até dar umas aula de capoeira pros garotos da rua, sempre muito elegante e simpático. Vivia amigado com uma moça chamada Cristina, mas tinha a fama de ser muito mulherengo, quando tinha alguma festa na rua ele sempre dançava

com todas as vizinhas, era muito bom dançarino, tinha três filhos de mães diferentes. E, apesar de reconhecer a paternidade não sustentava nenhum. O que me chamava atenção era que ele só incorporava entidade quando estava bebendo em situação normal, fora de âmbito dos terreiros. Pois era do tipo que começava a beber cedo e quando ficava muito bêbado sempre a entidade baixava e aquilo além de impressionar se tornava uma espécie de atração. Pois algumas pessoas vinham e lhe pediam conselhos e o tratavam de forma respeitosa que ele atendia e pedia sempre cerveja em troca. Outras achavam que era malandragem dele, o que ele queria mesmo era aparecer e beber às custas dos outros. Tudo aquilo me impressionava muito, não sabia dizer se era verdade ou mentira, só sei que a partir dessas influências passei a observar melhor e tentar entender essas práticas. Comecei prestar atenção em letras de músicas como sambas enredo e tudo que falava das religiosidades afro-ameríndias. Inspirado no seu Raimundo e em toda essa vivência, anos depois, propôs para um teste de elenco de uma companhia de teatro o personagem Zé Pelintra, onde na performance propôs dois momentos: o primeiro, seu Raimundo no seu âmbito normal como um bom dançarino e no segundo momento, o seu Raimundo incorporando a entidade do Zé pelintra (Imagem 2.2).

Imagem 2.2 – Teste de elenco para uma companhia de teatro representando o personagem Seu Zé Raimundo Pelintra. (a) Seu Raimundo no seu âmbito normal como um bom dançarino; (b) Seu Raimundo incorporando a entidade do Zé Pelintra



(a)

(b)

Fonte: Arquivo pessoal

Depois de quase dois anos de convivência a família da dona Joana resolveu se mudar para outro bairro e ficou só a minha família na casa, foi uma fase muito difícil, pois o dinheiro mal dava pra pagar o aluguel, e por isso passávamos muitas necessidades. Eu pouco ligava pra essas coisas, só pensava em me divertir, dançar, jogar bola e fazer outras coisas de um garoto de 12 anos fazia na época. Minha Irmã mais velha, que trabalhava como empregada doméstica no apartamento de uma costureira renomada da cidade, Dona Enid de Almeida¹, que tinha muitos clientes ilustres e confeccionou o manto para imagem de Nossa Senhora de Nazaré por duas ocasiões.

Neste local conheci pessoas atuantes no cenário artístico e cultural de Belém, como o cantor e radialista Walter Bandeira², o diretor de teatro Luiz Otavio Barata³ e outros, e até mesmo por artistas renomados do cenário nacional como a cantora Fafá de Belém. Nessa época, não conhecia nada do cenário artístico paraense. Carinhosamente o Seu Luiz Otavio me chamava de Giba, que é uma abreviação do meu segundo nome que é Gilberto, que era como eu sempre fui chamado em casa pelos meus familiares, o apelido de giba, que acabou sendo assimilado por todos que frequentavam o apartamento. Tanto seu Luiz, como a própria dona Enid de Almeida me incentivavam a voltar a estudar. Certa vez, no apartamento dele, quando fui entregar as roupas que minha irmã lavava para ele, me indagou sobre o que eu gostava de fazer. Falei que gostava de dançar, que dançava quadrilha e fazia dança de rua, Ele então aconselhou a continuar dançando, dizendo que achava muito legal isso, e que eu deveria fazer tudo que fosse possível, dizia pra eu fazer teatro e outras coisas que ia ser muito bom pra mim como artista.

Eu não me via como artista, nem entendia que o que eu fazia na época fosse arte. Minha compreensão sobre artes cênicas começou a ser aflorada por influências das discussões que presenciava na casa da dona Enid de Almeida e no apartamento do seu Luiz sobre teatro na cidade e no País. Eles comentavam sobre determinados autores teatrais, texto e da arte de um modo geral. Percebia que o que se fazia no teatro, não se fazia por fazer e que a forma deles compreensão das coisas era de certa forma diferente. Paralelamente a essas atividades,

¹ Costureira renomada com vários trabalhos prestados para artistas e personalidades na sociedade paraense, confeccionou o Manto de Nossa Senhora de Nazaré nos anos de 2003 e 2007.

² (Belém do Pará, 31/08/1941 – 2/06/2009) foi cantor, locutor, pintor, professor e ator brasileiro. Surgiu no cenário cultural paraense na década de 60 e ficou conhecido como a grande voz do Pará.

³ (25/04/1940 – 24/07/2006) foi um teatrólogo brasileiro, atuante entre as décadas de 1970 e 1980, em Belém. Barata fundou o grupo de teatro Cena Aberta com o qual encenou a trilogia composta por “Genet – o palhaço de Deus” (1988), “Posição pela carne” (1989) e “Em nome do amor” (1990), dentre outros espetáculos. Seu trabalho foi marcado pela utilização de não-atores em cena e pela contestação de padrões sociais.

no Bairro do Jurunas, próximo da minha casa, me envolvi com uma quadrilha junina e com um grupo de Street Dance, ainda no ano de 1986, houve um concurso de para o casal de mestre sala mirim da Agremiação Carnavalesca Rancho não Posso me Amofinar. Uma senhora, que era ligada a escola de samba, que era minha vizinha, percebendo que eu gostava de dançar me convidou pra ensaiar com a filha dela, que fazia parte da mesma da quadrilha junina da qual participava, e pediu que eu ensaiasse com a filha dela, para que concorrêssemos à vaga de casal de mestre sala mirim da agremiação. Fomos o casal mais aplaudido, mas apesar de todo o apelo do público, perdemos para outro casal, que segundo a vizinha só ganhou porque o casal era parente da mulata, que segundo as más línguas, tinha um caso com um membro da diretoria. Como não gostava muito de carnaval, talvez por influência de um tio chamado Firmo que dizia que carnaval só servia pra mostrar a bunda das pretas, que ficavam à disposição dos brancos. Apesar dos termos preconceituosos percebia certa verdade nas suas afirmações, talvez por essa razão não me envolvi com carnaval por um longo período. A minha paixão mesmo, era quadrilha junina e outros estilos. Dancei numa quadrilha denominada Sitio do Pica-pau Amarelo, que foi formada no mesmo ano em que cheguei a Belém, 1985, por dissidentes de outra quadrilha, onde a maioria dos membros que coordenavam a mesma, como o coreografo e diretores, moravam na vila São Jose do Ribamar, onde morei no Bairro do Jurunas. O coreografo então me convidou para participar da nova quadrilha e dancei por dois anos nessa quadrilha.

Em 1987, depois de ter passado uma temporada na cidade de Igarapé-Miri, por alguns meses voltei para Belém novamente, indo morar com a minha Irma no bairro do Guamá, conhecido por ser o bairro mais populoso de toda cidade. O Bairro do Guamá é para mim um lugar especial, por ser um centro de cultura popular, e onde eu realmente mergulhei nesse universo de forma muito intensa. Foi quando voltei a estudar na escola Frei Daniel e local aonde ensaiava o Arraial do Mestre Setenta⁴ - mestre de boi bumbá, todo finalzinho da tarde, antes de começarem as aulas da noite. Chegava cedo e ficava observando o ensaio. Foi quando uma moça que coordenava os ensaios percebeu meu interesse e perguntou se eu não queria fazer parte do grupo. Aceitei na hora e passei a ensaiar com o grupo. Uma das coisas que me lembro muito bem a respeito do Mestre Setenta, era que ele sempre dizia que deveríamos preservar a cultura popular - observação essa que faço a respeito da compreensão dessas práticas populares, que fazem parte do patrimônio artístico e cultural brasileiro. A compreensão de

⁴ Elias Ribeiro da Silva, Mestre de cultura popular foi uma das personalidades mais célebres do boi Bumbá no estado do Pará nas últimas décadas do século XX.

quem faz parte do cortejo do boi, do seu brincante, na sua maioria, não se via como artista, e sim como brincante, no máximo compreende o que faz enquanto cultura popular. Era assim que eu também compreendia o que eu fazia. Artista para mim era ator de televisão, ou quem participava do Arte Pará.

Hoje, depois de quase duas formações em teatro, compreendo tudo isso sobre dois vieses; O da arte, sobretudo o da arte conceitual, que ressignifica, desconstrói e reconstrói seus elementos cênicos ou culturais, que é o próprio o exercício da performance *As Vestes Brancas*, sobre o olhar do discurso acadêmico em relação aos elementos socioculturais vivenciados e ressignificados que compõe a cena. A outra forma de compreender e sobre o viés da própria cultura de um povo, do homem como um ser vivente, impregnado pelos elementos da sua cultura, que ele reproduz engajado e grupos de manifestações culturais, de dança ou músicas regionais, ou em outras práticas e manifestações coletivas, ou e até mesmo no cotidiano.

A primeira apresentação que fiz com o Arraial do Mestre Setenta, foi na festividade da paróquia de São Pedro e São Paulo, que também fica no bairro Guamá. No mesmo período, uma colega de sala que dançava numa quadrilha chamada de Encanto, me perguntou se eu não queria entrar na quadrilha para fazer pá com ela. Ela era muito bonita, e eu era apaixonado por ela. Então, aceitei na hora e comecei a “matar aula” junto com ela só pra irmos pros ensaios. Tinha um rapaz, na época, que praticava capoeira, e que fazia parte de um grupo que se reunia na Universidade Federal do Pará, passei a jogar capoeira com o grupo. No grupo de capoeira havia alguns participantes que moravam no bairro da Terra Firme, que praticavam dança de rua, conhecido na época como *Street Dance*. Passei a praticar com o grupo uma vez por semana. Aos sábados íamos para praça do operário no Bairro de São Braz em Belém. E assim era a minha vida, sempre envolvido com alguma atividade ligada à dança e mais uma vez deixei os estudos de lados e parei novamente.

Na época da febre da lambada em 1988, conheci dois músicos: Douglas e Nenê filhos do renomado cantor paraense de carimbó Pinduca ⁵, meu conterrâneo da cidade de Igarapé-Miri, que mora no bairro do Guamá. Douglas e o Nenê tinha uma banda que tocava lambada, carimbó e outros ritmos, e no período das campanhas políticas, animavam os comícios fazendo concurso de lambada. Um dia, subi no trio pra dançar com uma colega. Ganhamos o concurso e eles me convidaram para dançar com eles nos comícios. Assim me tornei um dançarino de lambada. Passei a ensaiar com minha parceira e nos apresentar em outros eventos no

⁵ Batizado como Aurino Quirino Gonçalves é conhecido como o Rei do Carimbó Moderno, é um músico brasileiro, cantor e compositor de músicas no gênero e ritmo paraense Carimbó.

bairro. Ainda no ano de 1988, passei a trabalhar na casa de um conhecido da minha família, o senhor Jose Cláudio do Amaral Pinheiro, professor universitário de literatura, já aposentado e que morava na Avenida Doca de Sousa Franco, onde acontecia o desfile das escolas de samba do carnaval de Belém.

O professor Jose Claudio trabalhou na prefeitura de Belém, foi técnico da Secretaria Municipal de Educação (SEMEC) e sempre que conversávamos falava da importância desses eventos para a cidade e me incentivava a dançar, dizia para eu procurar as escolas de dança de Belém, me incentivou a voltar estudar, consegui uma vaga num curso supletivo de uma escola pública que ficava no centro da cidade e passei a morar no apartamento dele. Foi quando pude concluir o ensino fundamental e dar continuidade aos meus estudos. Morei durante 4 anos no centro da cidade. Durante esse período fiz amizade com uma moça que morava no prédio, que me convidou para entrar num grupo de jovens que se reunia na capelinha de Lurdes no bairro de Nazaré. O grupo se chamava Movimento de novos seguidores (MNS). Como não havia feito primeira eucaristia o padre que acompanhava o grupo me convenceu a fazer a primeira eucaristia e a crisma juntos, e o meu padrinho de crisma foi o senhor José Claudio. Nesse grupo, entre outras atividades, fazíamos teatro, montávamos peças teatrais. Os textos eram geralmente de um livro chamado “O teatro na comunidade”, encenávamos geralmente no período da páscoa. Foi nesse grupo que me envolvi pela primeira vez com o teatro. Eu gostava tanto, que no período das montagens me tornava um frequentador assíduo das reuniões do grupo, só pra participar da peça. Foi uma fase muito boa, porque além de ter voltado a estudar, entre outras atividades, eu ainda pude tentar realizar um sonho de infância, me matriculei na escolinha de futebol do Paissandu, outro clube tradicional de Belém. Joguei nas categorias de base. Depois fui para o Esporte Belém, onde joguei até o limite da idade para jogador amador. Mas a vida me mostrou que não teria nenhum futuro como jogador profissional e acabei desistindo.

2.4 DE VOLTA AO BAIRRO DO GUAMÁ, A VIDA DE ESTUDANTE SECUNDARISTA E O MOVIMENTO RAP

Em 1993, voltei a morar do bairro Guamá, onde novamente me envolvi com as quadrilhas juninas e outros estilos, onde pude concluir o 2º grau de forma regular e contínua. Essa fase dos meus estudos exerceu uma influência muito importante na minha compreensão e

forma de ver o mundo, as questões políticas e sociais e por tudo que eu já conseguia compreender da vida e da minha condição social. Influenciado pelo que eu ouvia na época como as bandas de rock; Legião Urbana, Engenheiros do Havaí, o Rap dos Racionais e outras bandas. Sobretudo, porque tive bons professores durante cursar o antigo 2º grau, como os professores de filosofia, que se chamava Paulo Coelho, o Professor de Estudos Regionais, que se chamava Evanildo e dois Professores de Literatura, O Professor Clemilson e o Professor Lucas, este último que era cego e muito rígido no seu posicionamento enquanto professor. Lembro muito das aulas de sobre o Modernismo Brasileiro, o movimento Antropofágico, das aulas de filosofia sobre senso crítico, consciência crítica, pensamento comum, pensamentos científico e outras que me influenciaram a ter uma consciência crítica, aguçaram a minha sensibilidade poética, porque nos instigavam a pensar e tentar entender o mundo e o sistema. Pela primeira vez sentia prazer em estudar. Na época, estava muito ligado ao movimento Rap de Belém. Reuníamo-nos na praça para dançar e escrever rap. Fazíamos Rap de tudo, sobre tudo dos assuntos discutido na sala aula. Escrever rap era para mim, também era um recurso de apreensão dos conteúdos apresentados das disciplinas em sala de aula. Pois me utilizava para decorar sintetizando o texto em forma de rima. Lembro que o Professor de estudos regionais, exercendo sua consciência crítica, falava sobre o processo de ocupação tardio da Amazônia que ele denominada como a colônia da colônia, sobre a exploração das especiarias da Amazônia, conhecida como As Drogas do Sertão. Escrevi um Rap sobre o assunto, que denominei, na época, “Os Drogas no Sertão”.

Os Drogas no Sertão

Era uma região
 Rica em mineração
 Com suas drogas do sertão
 E um grande contingente
 De nativos inocentes
 Que viviam tranquilamente
 Nos seus costumes, sua cultura
 Que era de lavar a burra
 Então chegou a navegação
 E com ela a exploração
 Era a colonização
 Em toda dominação
 Nos nativos do sertão
 Que foram submetidos
 A trabalhar no extrativismo
 Usados, maltratados,
 Servindo como escravos
 Tudo dentro de um processo
 Ka chamado de progresso
 La se veem o seu coloniza,

La se vão as especiarias
 A Borracha da seringa
 A Pimenta e a bauxita
 O açai e a farinha
 La se vem os Jesuítas
 Ka começa a malharia
 Pobres nativos do sertão
 Sem alma e sem religião
 Sem direitos, sem perdão.
 Mas o Pará não vai parar
 Belém agora tá pra frente
 Pois já temos Choping Center
 No Amazonas tem uma zona
 É uma puta florestona
 Depelada sem vergonha.
 (Flavio Negrão, 1993)

Sempre gostei de escrever, escrevia poemas para as minhas namoradas ou simplesmente para me expressar. Expressava as minhas ideias e as minhas angustias. Lembrando-me daquela situação que vivi na minha infância, quando sofria bullyings e era chamado de cabelo palha de aço, que citei no capítulo anterior, que me angustiou por muitos anos, a maldita encarnação que sofria na escola, ainda na cidade de Igarapé Miri, um dia pensando no meu ato impensado, escrevi um poema que denominei “o pensar e o pensamento”. Que me ajudou muito há abstrair aquele episódio fatídico da história da minha vida.

O Pensar e o Pensamento

E por pensar que penso
 em a todo momento expressar meu pensamento
 Pensando nos pensam
 Nos que pensam que pensam
 e nos que pensam que não pensam.
 Os que pensam que pensam na realidade não pensam
 porque se pensassem pensariam.
 Os que pensam que não pensam
 não pensam porque pensam que não podem pensar
 se limitam a só pensar no pensado pra pensarem
 Por isso penso no que penso, as vezes muito intenso,
 as vezes um pouco tenso, penso meio penço,
 as vezes no meio tempo, repenso no que penso
 as vezes penso, as vezes tento, as vezes sento
 as vezes penso antes, as vezes tão distante
 as vezes só no vento, as vezes só no tempo.
 Penso, repenso, dispenso.
 Penso!
 (Flavio Negrão, 1993)

Quando concluir o 2º grau já estava de cabeça virada, como dizia uma tia que eu tenho, fazia vários questionamentos, sobre tudo e de mim mesmo. Sempre me perguntava por

que eu havia feito certas coisas como danças folclóricas, por exemplo. Por que me crismei. Passei a repudiar certas coisas que já havia feito achando que era coisa de alienado. Assumir certo radicalismo, mas alguma coisa lá no fundo da minha razão e me dizia que tudo que eu havia feito não tinham sido um erro. Lembrei-me da minha professora lá atrás, ainda no ensino primário, que dizia que não deveríamos valorizar as coisas de fora. E, apesar de compreender que o Rap era uma forma de protesto, um grito dos incluídos, uma ação política. Questionava-me se teria que ser daquela forma americanizada. Porque eu ouvia muitas críticas em relação ao meu comportamento, pela forma como eu me vestia e, sobretudo pelos grupos de pessoas com que eu me envolvia, e apesar de não dá a mínima para algumas pessoas, sempre ouvia os conselhos do professor José Claudio. Por que ele era um homem sensível, verdadeiro e um grande incentivador das coisas que eu fazia. Foi quando escutei pela primeira vez Chico Scaince e Nação Zumbi, com à música do mangue, conhecido como o Movimento Mangue Bit de Pernambuco, que foi, não só para mim, mas para muitos artistas, uma fonte de inspiração e valorização do regional. Onde eles propuseram que o regional poderia ser universal. E isso causou uma revolução na minha forma de ver o que eu fazia e tudo que já havia feito.

Compreender que mais importante do que a forma ou estilo ou o lugar de onde se fala. Era autenticidade e a criatividade do falar, e o que importa é o conteúdo, a mensagem. As letras das músicas do Chico Scaice para mim era o autêntico Rap brasileiro: com crítica social nas letras e o Maracatu, uma autêntica música da Cultura Brasileira. Da noite para dia alterei minha forma de escrever inspirado nesse fato. Escrevia rap no formato dos Rap's americanos, falando sempre da minha realidade social. Após conhecer o Movimento Mangue Bit. Escrevi um poema que denominei "Nos barracos da cidade", pensando nessas mesmas questões, só que de uma forma que expressasse a vida do caboclo, do homem da Amazônia, mais próximo da minha realidade.

Nos Barracos da Cidade

Nos barracos da cidade de um país de uma nação
 Aonde vive o brasileiro, aonde mora o cidadão.
 Que trabalho com suor e toda abdicção
 Pra ganhar o do sustento, pra ganhar o do seu pão.
 Mas se o pão de cada dia não se como doto dia
 Como fica então a reza, como fica a poesia?
 Mas se pão de casa dia não se come todo dia,
 O que se faz pra viver, se que ganha e mixaria?
 É mixaria pra comer, é mixaria pra beber
 É mixaria de uma vida que só se vive por viver
 É mixaria pra comer, é mixaria pra entender

Que isso não é vida, e que a vida é pra viver
 Mas não se vive de verdade se não há dignidade
 Pois no chão aonde pisa, há sujeira por toda parte
 Mas não se vive de verdade, se não há dignidade
 Pois só há fome e miséria. Pois é só que se reparte
 E o que se quer da vida além de ser viver?
 Já nem penso na morte. Pois sei que vou morrer,
 E o que se quer da vida além de se viver?
 Agradeço a sorte que não tenho de entender
 Mas á gente só quer trabalhar e pegar na grana
 Mas a gente só quer viver longe da lama
 Mas a gente só quer confiar em quem não engana
 Mas a gente só quer beber e ficar bacana
 (há como é bom pescar a beira mar em noites de luar)
 Olho pro mundo, pra humanidade.
 Não vejo humanismo, não vejo humildade
 Olho pra vida, pra realidade
 Não vejo motivos pra tanta inverdades
 (há como é bom pescar a beira mar em noites de luar)
 (Flavio Negrão, 1994, trecho incidental da música do Pinduca)

Dos poemas que escrevi para minhas namoradas, ressalto o que escrevi para a mãe da minha filha Sofia Araújo Sales, que eu chamava de Lú, na época, até então, minha namorada que denominei visão da Lú-a.

Visão da Lú-a

Da janela eu olho a lua
 Olho a lua, olho a rua
 Da janela eu vejo a lua
 Vejo a lua, vejo a rua
 Da rua vejo a tudo
 Vejo a lua, vejo a rua
 Mas da lua vejo o mundo
 Vejo a mundo, vejo a rua,
 Vejo ela nua, nua nos meus braços
 Entre beijos e abraços
 A nós amar
 Em noites de lú-ar
 Por isso moro na rua
 Por isso vivo no mundo da lú-a.
 (Flavio Negrão 2002)

Morando no bairro do Guamá, após sair da casa do Sr. Jose Cláudio, agora para uma nova realidade, não tão distante de mim, precisando trabalhar para me sustentar e tendo que conciliar trabalho e o estudo. Na verdade, o trabalho sempre foi presente na minha vida desde moleque. Quando morei com o meu tio Flavio, ainda na cidade de Igarapé-Miri, vendia doces e salgados nas ruas para minha tia, esposa do meu tio. Quando mudei pra Belém, com onze anos, trabalhei como aprendiz de carpinteiro, marceneiro, sapateiro, ajudante de pedreiro, em supermercado, fazia faxina e pequenos serviços nas casas aonde morei, como na casa do se-

nhor José Claudio, e da dona Enid de Almeida - a costureira, que citei anteriormente, vendi picolé e sorvete, trabalhei em oficina mecânica, fábrica de vassouras. Tudo isso, antes dos meus dezoitos anos de idade e paralelamente a tudo isso, ainda conseguir conciliar o tempo com o meu hobby preferido que era dançar.

O primeiro trabalho que conseguir arrumar quando voltei pro bairro do Guamá, foi de vendedor de planos funerários trabalhando meio expediente. Trabalhava pela manhã, fazia outras atividades a tarde e estudava a noite. Foi quando comecei frequentar as noites do bairro do Guamá; os bares, as casas noturnas e me envolver com novos grupos de danças. Agora com uma cabeça mais aberta. Ritmos como brega, merengue e outros estilos que tocavam na noite das casas noturnas da periferia eu sempre tive certa rejeição porque achava de baixa qualidade e dizia que não curtia. Passei a olhar como uma forma de manifestação cultural. Pelo fato de dançar outros estilos não tinha dificuldades de dançar brega, nem merengue e outros ritmos comum a esses espaços, observava e tentava fazer igual quando precisava dançar com alguma menina.

Foi quando passei a observar melhor esses ambientes. Sobretudo, os dançarinos e uma certa competição natural entre eles na noite, como quem conquistava mais mulheres, e as mais bonitas. Mas o que mais me chamava à atenção era o bailado dos bons dançarinos, o sapateado, o trejeito a malemolência e a velha malandragem que é comum os vários ritmos de gafieiras, como no samba e em outros estilos. Observava os casais que mais se discavam, e ficava no início imaginativo pensando na possibilidade de poder dançar um dia igual a eles. Depois que concluído o segundo grau e de tentar o vestibular para Filosofia na UFPA, como não passei, à noite fiquei sem ocupação a noite. Daí foi um passo para me envolver novamente com quadrilha junina, danças folclóricas e outros estilos.

Dancei em três quadrilhas diferentes, A primeira chamava-se Encanto da juventude, depois sair e fui para o Rosa Vermelha do bairro da Terra-firme e a última Tradição junina, que além de dançar, passei a coreografar também. Coreografei muitos grupos, sobre tudo, nas escolas públicas, quando algum conhecido me indicava para ensaiar alguma dança folclórica. Participei de vários grupos de dança, e como é muito comum que os dançarinos de folclore, ou quadrilha, ou outros estilos comum nas periferias da cidade, transitem por estilos diferentes e em especial, no Bairro do Guamá, onde já citei anteriormente, que sempre foi um caldeirão cultural. Pois na época, existiam vários grupos Pará folclóricos ou pontos de culturas como são chamados hoje. Além do Arraial do Mestre Setenta e de quadrilhas com mais de três décadas de existência. Existiam grupos de toadas, pássaros juninos, escolas de sambas, casas de

shows que tocavam forros, merengue, brega. Além de personalidades da nossa cultura, como o cantor conhecido de carimbó Pinduca, que mora até hoje no Bairro. Outras manifestações eram as Aparelhagens de som que surgiram no bairro como Pop Som, hoje conhecido como Águia de Fogo e o Tupinambá e seus DJ's famosos, Tudo isso, convivendo no mesmo ambiente onde o tradicional e as novas tendências se misturam com grupos de danças de rua, capoeiras, grupos de dança contemporâneas, danças regionais ou folclóricas, bumbas e outros que misturam linguagens, como o grupo que montei com alguns amigos. Então passei a me envolver cada vez mais com esse grupo, transitando por linguagens de dança diferentes, dançando coreografando. Mas o que mais me atraía era à noite, queria poder dançar como os dançarinos de merengue, brega. Aproveitava os ensaios da quadrilha e de outras danças e ficava praticando com as meninas danças a dois como: o brega, o merengue, a cumbia e outros ritmos que tocavam na noite.

Em 1996, eu e alguns amigos, resolvemos montar um grupo de dança com vários estilos para nos apresentarmos nos eventos da cidade. A ideia era que montássemos coreografias para cada período festivo do ano, apresentando vários estilos de danças que fosse do folclore aos ritmos a dois e até dança de rua. Inspirados em alguns vídeos de danças contemporâneas que eu havia assistido, a pretensão era misturar tudo. Montamos várias coreografias, toada de boi, xote, lundu, siriá, carimbó. E sempre experimentando e recriando coisas como o personagem mítico como a dança/ritual do boto. Eu mesmo dancei o boto várias vezes em muitas escolas públicas no dia do folclore vestido de branco. Lembro-me de uma coreografia montada pelo grupo “Os Malandros”, onde sambávamos, jogávamos capoeira e fazíamos passos de dança de rua.

Outras coreografias que foram muito significativas para mim como coreógrafo foi à dança do Matuto e da Boneca, que foi reeditado quando dancei na Companhia de Dança de Salão Marcelo Thiganá⁶, anos depois, que foi apresentado em vários eventos em Belém, entre eles o Pará vida, evento beneficente em pro do Abrigo João de Deus, dirigido por Alberto Silva Neto, que vinha ser meu professor na licenciatura em teatro muito anos depois. A outra coreografia foi “Merengueiros dos Karibes”, onde retratávamos o universo das casas noturnas do bairro do Guamá e do bairro do Condor como: O Castelão do Amor, onde funcionava a

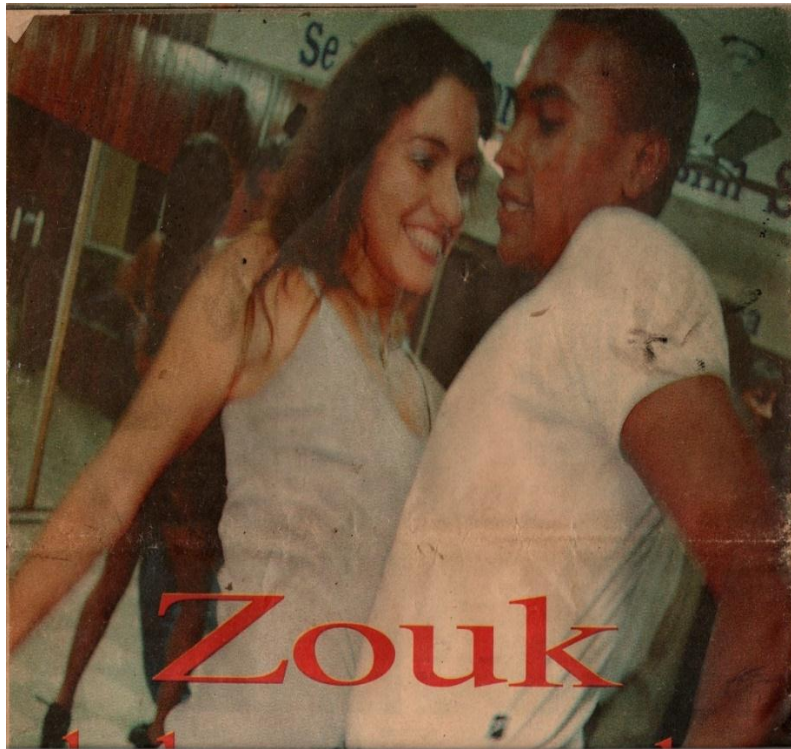
⁶ Professor de dança formado pelo CENTRO PIRAN CULTUR - Berlim (Alemanha), Formação em Dança de Competição com André Massaro, formado em Ballroom Dance por Luigi Marinhe, Formado em Tango pelo Ballet Luna - Buenos Aires- Argentina Centro Caridad Reveron - Havana- cuba Dança Sociais, casa da cultura Recife- Brasil.

extinta escola de samba Arco-íris, e o lendário Bar São Jorge, de onde se ouvia muitas histórias de brigas e malandragens. Foi quando realizei a minha primeira pesquisa de campo na minha compreensão hoje sobre a arte conceitual. Fui até o bairro do condor, conversar com pessoas que eu conhecia a respeito do Bar São Jorge para poder coreografar na época. Fazíamos apresentações nas escolas, na festividade de São Pedro e São Paulo e em outros lugares. O grupo tomou uma força muito grande no início e até foi referência para a criação de outros grupos com a mesma proposta, porque atrai pessoas de vários estilos, e isso, ajudava a quebrar preconceitos. Eu mesmo tinha certo receio com algumas danças, como o bale, por que achava coisa de homem afeminado. Mas sentir a necessidade de fazer após ver os vídeos de dança contemporânea. O grupo não foi muito longe por causa da própria falta de motivação dos participantes. As pessoas vinham, mas acabavam dando prioridade para suas necessidades como; trabalho, estudo e outras coisas e iam embora.

Em 1998, depois de ler num anúncio de jornal que dizia que precisavam de pessoas que soubessem dançar, como eu acreditava que eu sabia, fui até o local. Era uma academia de dança de salão de um renomado professor de dança da cidade chamado Marcelo Thiganá, onde ele dava uma bolsa para dançarmos com os alunos da academia. Comecei a participar das aulas e desenvolver outros estilos, que eram distantes da minha realidade e da minha cultura como: bolero, tango, salsa e o próprio samba a dois, conhecido como samba de gafieira. Tudo isso significou para mim um olhar diferente da compreensão da dança e do meu corpo. Tomei consciência de postura, técnicas de condução. Não é que eu não tivesse técnicas de passar o que sabia antes, mas a forma de passar era diferente. É como se ensinássemos pela compreensão de como o corpo deveria executar os passos ou movimentos como um todo, enquanto que na academia se ensinava a partir da compreensão técnica do próprio passo ou movimento que possibilitava uma consciência corporal. Como de certa forma, já era um instrutor de dança, enriqueci muito minha compreensão sobre o corpo e esse universo. Como já dominava alguns estilos que praticava com o meu grupo como: o brega, o merengue, a cumbia, forró e zouk (Imagem 2.3) e me destacava dançando esses estilos, tanto que fui incentivado pelo professor da academia e os próprios alunos a dar oficina desses ritmos. Depois que dominei alguns estilos como o bolero, samba e tango queria mais.

A Dança de Salão significou para mim a possibilidade de ganhar algum dinheiro como Instrutor de dança. Pois passei a ganhar dinheiro como instrutor de danças dando aulas em várias academias, aulas particulares, como dançarino saindo contratado pelas minhas alunas e me apresentando como dançarino. (Imagem 2.3)

Imagem 2.3 – Capa da Revista Troppo 1999, reportagem sobre o ritmo Zouk na casa de dança Marcelo Thiganá.



Fonte: Revista tropo do jornal o liberal

Pois antes dessa fase, nunca havia ganhado nenhum dinheiro, nem como coreógrafo de quadrilha, nem como dançarino de folclore, muito menos com as apresentações que fazíamos no Bairro do Guamá. Tudo que fazia era por pura diversão, sobre tudo, por gostar de dançar. Tanto que passei a investir na dançar para melhorar o meu trabalho. Um amigo que fazia bale me informou que a escola de dança onde ele dançava, uma renomada a escola de dança se chamava Clara Pinto, estava dando bolsas para rapazes. Fui até a escola e ganhei uma bolsa e comecei a fazer aulas de balé para melhorar a postura, ter mais consciência corporal. Fiz aula de balé, jazz, sapateado, dancei com o grupo coreográfico da escola, participei de festivais internacionais de dança. Oficina com professores renomados de bale, jazz e dança de salão, como o professor Carlinhos de Jesus⁷.

⁷ Carlinhos de Jesus nasceu em 27 de janeiro de 1953 na cidade do Rio de Janeiro e se tornou uma das grandes personalidades da dança. Foi o dançarino responsável por popularizar e expor a dança de salão. A histó-

Em 1999, trabalhava como instrutor em uma academia no bairro de batista campos, tive uma aluna que morava na França e estava de passagem por Belém, me propôs passar uma temporada na França para dançar e coreografar um grupo de danças Brasileira. Disse que toparia viver a experiência, nesse período da minha vida, estava tirando o meu sustento exclusivamente da dança. Dava aula em vários espaços em Belém e fazia apresentações dançando. No ano 2000, após participar de um espetáculo em comemoração aos 500 anos do Brasil pela Escola de Danças Clara Pinto, onde dancei e apresentei o samba de gafieira (Imagem 2.4), escola que também trabalhei como instrutor de dança de salão. Após participar deste espetáculo a proposta da viagem para a França se concretizou.

Viajei em setembro do mesmo ano para uma cidade no sul da França chamada Toulouse, onde dancei com vários grupos e coreografei danças brasileiras como: Frevo, Axé, Carimbó e outros. Dei aula de samba, capoeira e pude fazer aula numa associação latina de tango com um professor Argentino, aulas de salsa e afro-cubano (praticar cultura de matriz africana muito difundido em cuba e na França na época) com uma professora cubana e outros estilos. Passei mais de quatro meses viajando. Conheci outras cidades da França como Merceia, Lion, Verssalles e París (Imagem 2.5).

Imagem 2.4 – Apresentação do Samba de gafieira pela Escola de Dança Clara Pinto no Espectáculo Brasil 500 Anos

ria de Carlinhos de Jesus é recheada de sucesso e reconhecimento. O mesmo foi coreógrafo, inclusive, de grandes artistas e bandas que tinham o balé. Sem dúvida alguma Carlinhos de Jesus é uma das mais importantes personalidades da dança e arte no Brasil.



Fonte: Arquivo pessoal (2000)

Imagem 2.5 – Dançando no restaurante La Bonita - Ville de Toulouse Sul da França ano 2000



Fonte: Arquivo pessoal

Quando voltei ao Brasil em 2001, tinha uma proposta para retornar para França e dar aula na mesma associação que ministrei oficinas em Toulouse, mas que não se concretizou. Mas eu estava decidido a voltar estudar e fazer alguma coisa ligada ao que já fazia. Então me matriculei numa oficina básica de teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPA, ministrada pelo, hoje pós-doutor e professor da UFPA, Miguel Santa Brígida⁸. A oficina habilitava para o curso livre da formação de ator, com duração de dois anos. Ao término da oficina, fiquei apto a cursar teatro no ano seguinte. Recebi alguns convites para dançar com alguns grupos da escola e do próprio professor Miguel para ingressar na companhia de teatro, a “Cia Atores Contemporâneos” que ele dirigia. Cheguei até a participar como contrarregra-brigante no espetáculo Celebração da companhia de 2001, em comemoração aos 10 anos de atividade do grupo. Depois fui o valsista do espetáculo “Valsas de Sangue” da Companhia em 2002. Mas não pude ficar na companhia, preferir cursar a escola de teatro porque queria conhecer novas linguagens e retomar o trabalho que já havia feito no bairro do Guamá. Então, no mesmo ano, propus criar a minha companhia de teatro e dança, que denominei “Tomba, ginga e funga”, nome inspirado no poema Batuque do Poeta e Ficcionista Paraense Bruno de Meneses. A proposta da companhia era a criação cênica a partir de cultura popular e transitar no universo do teatro e da dança sempre experimentando. Propus muitos trabalhos explorando a dança e novas linguagens que estava absorvendo dentro da escola. Dentre os muitos trabalhos destaco a performance As Vestes Brancas que é o tema do meu TCC.

2.5 ESCOLA DE TEATRO E O CONTEXTO DA PERFORMANCE AS VESTES BRANCAS

As vestes brancas enquanto performance surge em 2004, proposta para o Cena Aberta, evento realizado pela escola de Teatro e Dança da UFPA em Belém-PA, na época, propôs uma performance onde trazia para cena um Blazer branco em um cabide, que vestia na própria cena, e fazia alusão com movimentos e dançando a três personagens que havia feito utili-

⁸ Formação profissional como ator pela CAL/RJ (Casa das Artes de Laranjeiras), 1987. É Mestre (2003) e Doutor (2006) em Artes Cênicas pelo PPGAC Universidade Federal da Bahia. É Pós-Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC - UNIRIO (2011). É vice coordenador do PPGARTES-ICA /UFPA. É professor titular da Universidade Federal do Pará atuando nos cursos técnicos, graduação e pós-graduação nas áreas de teatro e dança.

zando o mesmo blazer branco, em fases distintas da minha trajetória como ator e dançarino - O Boto, o Malandro dançarino das gafeiras e o filho de Santo - Zé Pelintra, recitando fragmentos de um poema que escrevi para sintetizar elementos das minha memórias e para compor a cena que denominei “A Rede”. Na ocasião, a diretora da escola de Teatro e Dança da UFPA, a professora Lucia Uchoa me pediu de antevéspera que apresentasse algo no evento.

O que pretendo ressaltar dessa fase da minha trajetória. É que, evidentemente, influenciados por um turbilhão de novos elementos que estava absorvendo durante minha formação no curso técnico de formação de atores da escola de teatro da UFPA em Belém, sobre a prática teatral e suas mais variadas formas linguagens. Isso representava para mim, uma possibilidade de exercer minha capacidade crítica e criativa sobre o exercício da criação, experimentar novas linguagens, sobretudo, as que eu pudesse relacionar com o que já fazia com o meu trabalho envolvido com as práticas da dança, explorando estilos diferentes que já dominava como: a dança de salão, o lundu, Breeking e outros estilos. Exercício esse que propus em vários trabalhos pessoais e alguns que atuei com diretores diferentes como, no caso, quando vivenciei o personagem clássico de Shakespeare – Otelo⁹, no espetáculo “Embriaga-me Shakespeare” dirigido pelo ator e diretor paraense Paulo Mahrat para prática de montagem do curso técnico de formação de atores ano de 2004, ano em que me formei como ator. - O espetáculo trazia fragmentos dos textos clássicos de Shakespeare. Nesse espetáculo interpretei o personagem Otelo, que no texto original mata sua esposa Desdenoma enforcada num quarto por ciúmes por acreditar que foi traído pela mesma. Na cena proposta para esse espetáculo, Otelo, personagem vivenciado por mim, enquanto ator, matava sua esposa Desdemona dançando um tango, como num momento da finalização de uma dança, ele a enforcava para cumprindo o destino dos personagens. Onde numa convenção de linguagens, transporta-se do âmbito da linguagem literária para linguagem da dança. O tango é um estilo dança muito difundido na Argentina que faz parte da variedade de ritmos compreendido como danças de salão, que como uma linguagem cênica, expressa sentimentos sugeridos pelas nuances da música e pela interpretação e pelos movimentos dos casais dançando através dos seus passo, gestos e expressões faciais, que vão aos extremos como; do amor ao ódio, da sutileza a brutalidade. Espetáculo esse que tem um significado especial para mim porque no ano de 2005, durante a segunda temporada do espetáculo, no momento que eu estava no palco, nascia minha filha

⁹Otelo, o Mouro de Veneza (no original, *Othello, the Moor of Venice*) é uma obra de William Shakespeare escrita por volta do ano 1603.

Sofia Araújo Sales e seis anos depois, dia no 21 de janeiro de 2011, dia do aniversário dela, passei no vestibular para o curso de licenciatura em teatro da UFPA.

Outro exercício que pude fazer explorando a dança foi vivenciando um Sático como personagem em outro espetáculo, também da escola de teatro do ano de 2003, dirigido pelo diretor e professor Miguel Santa Brígida – “As Bacantes¹⁰”, texto de Eurípedes (autor da Grécia antiga), quando explorei a prática da Lundu, dança de matriz africana, herança dos negros escravizados no período colonial que desenvolvi quando praticava danças folclóricas. Quando mais uma vez transporta-se através da linguagem simbólica uma ação do universo da mitologia Grego para o universo da cultura cabocla.

Outro trabalho muito significativo desse fase, foi um instalação ciência denominada “A dança do Mestre sala e da Porta Bandeira” resultado de um processo colaborativo de um bolsa de pesquisa do extinto Instituto de Arte do Pará (IAP) proposto, também, pelo diretor Miguel Santa Brígida, onde explorei minhas habilidades como mestre-sala, prática que desenvolvo desde de garoto envolvido com escolas de samba em Belém, que me proporcionou desempenhar o papel de mestre sala da agremiação carnavalesca Bole-bole do bairro do Guamá em Belém e ter sido o mestre-sala do Auto do Círio por cinco anos consecutivos (espetáculo em forma de cortejo realizado nas rua do centro histórico de Belém, que ocorre antevéspera da procissão do Círio de Nazaré (Imagem 2.6)) tendo sido no ano de 2002, o Mestre-sala na estreia oficial da bandeira do Auto do Círio (Imagem 2.7).

Imagem 2.6 – Auto do Círio em 2009

¹⁰Concebida há mais de 2.400 anos, *As Bacantes*, peça de Eurípedes provavelmente estreada na Macedônia em 405 a.C., pretende ser o relato dos primeiros passos do culto ao deus Dionísio. Tratava-se de uma divindade estrangeira que chegara à Grécia, mais precisamente às cercanias da cidade de Tebas, exigindo das suas autoridades que lhe prestassem as devidas homenagens e libações as quais ele, Dionísio, deus do vinho e da vindima, se achava no direito.



Fonte: Arquivo pessoal (2009)

Imagem 2.7 - Estreia da bandeira do Auto do Círio do ano de 2002



Fonte: Instituto Ciências e Arte da UFPA (2002)

Na instalação cênica “A dança do Mestre sala e da Porta Bandeira” foi proposto a compressão do casal, que são símbolos do carnaval, para além do universo das avenidas, onde as ações da dança começava de forma tradicional, reverenciando as escolas de sambas, passando pelo universo mítico dos orixás, exaltando a “mãe” África, depois passeando pelo universo da criação com os personagens Adão e Eva, exaltando concepção cristã e terminando no samba, pintando uma aquarelas de cores no corpo e no chão pelos movimentos da dança. Simbolizando assim, a relação entre culturas diferentes e revelando o carnaval como um fenômeno cultural híbrido (Imagem 2.8).

Imagem 2.8 - Instalação cênica “A dança do Mestre sala e da Porta Bandeira”. (a) e (b): dança tradicional; (c) dança exaltando Mãe África e os Orixás; (d) dança exaltando a concepção cristã (Adão e Eva) e o carnaval com a Aquarela de cores



Fonte: Arquivo pessoal

Assim, sempre, experimentando e me propondo a conhecer novas linguagens. Experimentei também a contação de história, desenvolvendo um projeto que circulei pelas escolas públicas e outros espaços. Outra linguagem que experimentei foi o Clow – linguagem do palhaço criando O Chibé (o palhaço arteiro, dançaiero e coreografeiro) apresentando alguns eventos na cidade.

Durante esse período vivi algumas experiências como ator na linguagem cinematográfica, participando de algumas produções como longas metragens e alguns curtas e publicidade. Ressalto minha primeira experiência como cinema em 2004 quando fui selecionado para o elenco de apoio do longa metragem Araguaia - A conspiração do silêncio, do diretor Ronaldo Duque. Fui selecionado pra fazer um guerrilheiro e numa das cenas que participei tinha musica propus então dançar com uma colega de elenco. Essa ação intuitiva foi aceita pelo diretor que gostou da minha atitude e me incentivou a continuar dançando na cena. Essa cena fez parte do trailer de divulgação do filme. Outra participação dançando foi no filme Pequeno Segredo de 2016, do diretor David Schummer, filme brasileiro indicado ao Oscar em 2017. Quando fiz teste de elenco e fui selecionado para fazer uma participação como um ator que dançava no filme. Contracenei e dancei com uma atriz renomada paraense que se chama Danielli Fontana, que tem no curriculum várias novelas pela rede Globo de Televisão. (Imagem, 2.9).

Imagem 2.9 – Flavio Negrão no elenco do filme Araguaia – A conspiração do silêncio 2006



Fonte: jornal O Liberal

Experimentei, também, a prática do teatro/dança, onde sempre tenho proposto algo reeditando trabalhos como, por exemplo: um trabalho que denominei “O que é que o brasileiro quer?”, inspirado no ditado popular - “O que é que o brasileiro quer?” - Samba cachaça e mulher, criada em 2001 para uma mostra de dança na escola de teatro e dança da UFPA, onde também ministrei algumas oficinas de dança. O quê que o brasileiro quer? - tem como indutor o elemento banal (elemento do senso comum que não reflete a realidade, que desenvolvi depois de uma experiência com um grupo de teatro na Villa de Toulouse no sul da França no ano 2000, quando viajei para trabalhar com dança). Neste trabalho agrego a linguagem do cinema mudo (preto e branco) e a mimeses corpórea e outros elementos, explorando a prática da dança de salão, onde interpretei um malandro dançarino, com sua indumentária branca, que acaba na sarjeta após ficar bêbado e ser abandonado pela sua dançarina (Imagem 2.10).

Imagem 2.10 – O quê que o brasileiro quer? - Samba, cachaça e mulher - Coreografia criada em 2001 para amostra de dança da escola de teatro e dança da UFPA



Fonte: Youtube (2018)

Após ingressar na escola vivi outras experiências, dancei com o grupo coreográfico da UFPA e pude participar do meu primeiro espetáculo de teatro. Porque, até então, só havia feito teatro amador, quando fui convidado a participar da peça *Paixão Barata e Madalenas* que foi dirigido pelas diretoras e professoras da escola de teatro da UFPA, Karine Jansen e Wlade Lima, quando tive a oportunidade de viajar e participar de um festival nacional de teatro na cidade de Recife - Pernambuco e em temporada comercial em João Pessoa na Paraíba. E essa peça é inspirado no texto “Em Nome do Amor” do já falecido diretor, dramaturgo, e pensador do teatro moderno paraense Luiz Otávio Barata, que tive a felicidade de conhecê-lo pessoalmente, logo quando cheguei em Belém para morar no ano de 1985, na casa da renomada costureira, dona Enid de Almeida. Quando participei do espetáculo *Paixão Barata* no ano de 2003, nem imaginei que esse texto era em homenagem ao Seu Luiz, e que me chama carinhosamente de Giba, e que me incentivou a fazer teatro naquela época. Pude confirmar conversado com outro professor da escola de teatro, que também conhecia na mesma época, o queridíssimo e renomado cantor, ator e radialista Walter Bandeira. Não sei se foi uma grande coincidência da vida ou um capricho dos deuses do teatro na minha vida ter reencontrado o seu Luiz na sua obra.

Ainda nesse período que frequentar a escola de teatro, também, propus em caráter de experimentação o texto “O folclore sou eu!” que reeditei para o seminário de cultura popular da escola de teatro em 2014, texto que me propus a escrever, dirigir e atuar, inspirado no livro *Folclore* do poeta paraense Bruno de Meneses, onde proponho um olhar anárquico da minha condição sociocultural, colocando no mesmo patamar personagens das lendas amazônicas, Nossas Senhora de Nazaré, Papai Noel e outros. Neste texto illustrei personagens reais da minha infância na cidade de Igarapé Miri, onde nasci, como a velha Marta, que era a própria

Matinta Pereira, (personagem dos mitos e lendas da Amazônia) (Imagem 2.11), inspirado na velha Dolores, minha vizinha, que citei no primeiro capítulo, que era taxada de bruxa pelos mais jovem que diziam que ela vira Matinta Perreia. Outro personagem real das minhas lembranças, que também citei no primeiro capítulo e que illustrei no mesmo texto, foi um rapaz chamado Osmar, mais conhecido como primo curupira com suas frases prontas. Frases essas me utilizei de algumas, como fragmentos de memórias para compor a cena As Vestes Brancas, como cito a baixo:

- Tu tá pensando que eu sú cabuco?
- Sú pobre mais não sú besta!
- Mas o cabucu é otário mesmo, não!
- Eita cabuco burro!
- como o caboclo tá prozista!

Imagem 2.11 – Texto “O folclore sou eu!” como os personagens: A Velha Marta e o professor personagem central da trama, apresentando como experimentação teatral no Seminário de cultura popular da UFPA no Teatro Claudio Barradas em 2014, texto e direção teatral Flavio Negrão

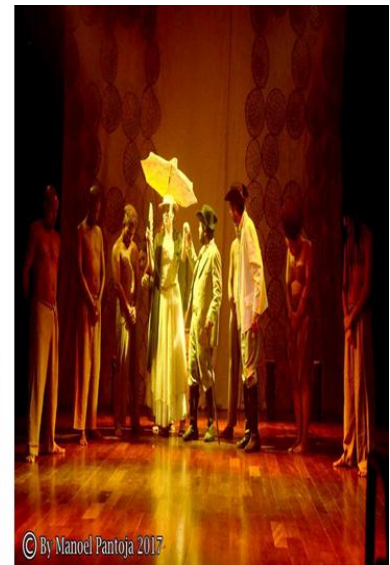
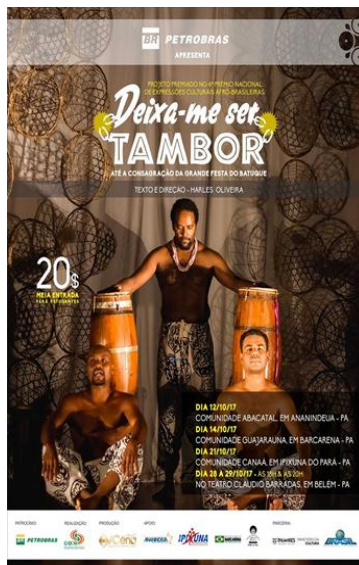


Fonte: Marton Maues (2014)

Sempre proponho o exercício de compreensão de tudo que já havia feito, agora sobre o olhar da conceitualidade, já influência do pelos elementos teóricos absorvido durante cursar a graduação. Hoje após quase duas formações tenho me dedicado a compreensão da prática teatral de forma atuante como ator, me propondo sempre, que possível, estar atuando, engaja-

do no movimento negro como diretor cultural da Acena (associação cultural dos negros e afrodescendente da Amazônia) onde produzimos dentro da temática afro amazônica eventos como: o concurso de beleza negra, eventos com música e dança e espetáculos teatrais que valorizam nossa causa atuando, ministrando oficinas e tocando como percussionista da banda musical (Imagem 2.12) e também com outros coletivos que abordam a temática ministrando oficina como AFAIA (Imagens 2.13 e 2.14).

Imagem 2.12 – Espetáculo Deixa-me ser tambor do Coletivo Cultural a Cena, texto de Halles Oliveira. (a) panfleto de divulgação; (b) e (c) encenação do espetáculo



Fonte: Manoel Pantoja (2007)

Imagem 2.13 – Espetáculo Face Negra Face onde vivenciei vários personagens, direção Edson Catende



Fonte: Eliane Moura (2017)

Imagem 2.14 – Espetáculo O auto da Compadecida de Ariano Suassuna, dirigido por Ana Miranda



Fonte: Eliane Moura (2016)

E isso tem sido uma tônica do meu trabalho como artista e um ator/pesquisador diversificando meu trabalho como interprete criador e como arte-educador. Hoje influenciado pelo que faço na atualidade, sobretudo, a respeito dos estudos sobre teatro, que acredito que seja uma fase mais reflexiva sobre a vida, onde busco subsídios para a criação cênica, tenho escrito coisas como esse poema a seguir, que não denominei e que escrevi para um exercício da disciplina performance do curso de licenciatura em teatro na UFPA para falar sobre o tempo em 2013.

Do pó viemos
 Ao pó retornaremos
 Na vida tudo passa, além do tempo
 Há um tempo em mim.
 Há um tempo em ti
 Há um tempo em nós
 Havia um tempo em que éramos,
 Talvez aja um tempo que seremos
 Que terá seu próprio tempo!

3 AS VESTES BRANCAS



“Trago na superfície da minha pele
A profundidade da minha história¹¹”
(HARLES OLIVEIRA¹², 2017)

¹¹ Frase do último espetáculo que vivenciei como ator no espetáculo Deixe-me ser TAMBO, escrito e dirigido por Harles Oliveira.

¹² Ator, dramaturgo. Escreveu e dirigiu o espetáculo Deixe-me ser TAMBOR.

Agora, sobre um outro nível de compreensão. Compreensão que revela uma consciência crítica do ser sobre si, sobre sua condição social e sua capacidade de avivar elementos de suas memórias afetivas e seus registros corporais. E a possibilidade de reconstruir e desconstruir e resignificar seus elementos vivenciados e de sua trajetória e de sua cultura, enquanto ator e dançarino no seu fazer artístico, de forma viva, dinâmica, pulsante, orgânica, reorganizado e adaptando esses elementos enquanto linguagens, segundo aponta Santaella (2005), sobre a vida como linguagem.

...Nessa medida, não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como coisas vivas. (SANTAELLA, 2005, p.14).

Certa vez, quando estava na minha casa, me embalando numa rede e observando um blazer branco que eu tinha e que já havia usado em várias apresentações cênicas e em alguns eventos sociais. De repente projetei naquele blazer as minhas lembranças de tudo que já havia feito com aquela indumentária branca, tais quais, por exemplo: quando dançava com grupos folclóricos e representava o Boto e seduzia as donzelas num ritual assombrado com um gingado “mariziaco” - se me permitem a esse neologismo. Também me lembrei de quando representava o Malandro dançarino das gafieira dançando samba ou merengue nos bailes e nas apresentações de dança de salão com o mesmo blazer branco, e por fim, quando representei de forma cênica a entidade da umbanda, o filho de santo, Seu Zé Pelintra, num teste para uma companhia de teatro que seria criada para fundação Tancredo Neves em Belém no ano de 2003, quando criei a performace Seu Zé Raimundo Pelintra, também usando o mesmo blazer branco. A partir desses elementos indutores, e todas as percepções que tive escrevi um poema para sintetizar as minhas lembranças que denominei “A Rede”. E vislumbrei a possibilidade de representar, de forma simbólica as minhas percepções de memórias e comunicar através de uma performance.

O símbolo nasce da necessidade que o homem tem de atribuir um significado ou conferir identidade a cada coisa – interna ou externa – que ele experimenta. Só após atribuir um significado a um fenômeno experimentado o homem é capaz de comunicá-lo a seu semelhante (Rosa, 2009, p. 9).

3.1 O BLAZER BRANCO COMO ELEMENTO INDUTOR E COMUM AOS TRÊS PERSONAGENS E COMO UM SÍMBOLO DE PERTENCIMENTO

Pensando no blazer branco como o elemento comum entre os três personagens distintos e como um símbolo de pertencimento, e percebendo suas especificidades, como no caso quando nas ocasiões em que chegava vestido de branco em determinado ressinto, que se encontram pessoas que eram ligados a grupos de danças folclóricas, era muito comum alguém associar a roupa branca ao personagem mítico das lendas amazônicas o Boto. Assim, também, como é muito comum uso do branco pelos praticantes, e médium do cultos afro-religiosos ou da umbanda. Como é comum associar alguém que esteja usando o branco à entidade da umbanda seu Zé Pelintra ou a outras entidades dos cultos Afro-brasileiros, que tem em comum a cor branca nas vestimentas, ou quando se associa o branco a figura do malandro nos bailes das casas de Danças de Salão e nas garfeiras. Que era o que sempre acontecia com migo quando frequentava esses três ambientes usando o branco. Pensando em todas essas questões e percebendo o blazer branco como um elemento comum entre eles, e nas suas especificidades, resolvi então, na época, fazer uma experimentação cênica que fizesse reverências a esses três elementos, que vivenciei em quanto personagens em faces distintas da minha trajetória como artista, que tem em comum a vestimenta branca, que é um elemento simbólico plural que canaliza vários seres mítico-religiosos e é um símbolo de pertencimentos. Segundo a definição de branco o dicionário de símbolos.

Branco – simboliza a totalidade (soma das cores primárias), símbolos de pureza e da perfeição. Associado com o absoluto: o princípio e o fim. Vestes brancas simbolizando o espírito de luz, usado por sacerdote, anjos, neófitos; as vestes de Cristo tornaram-se “brancas com a neve”. Nos países Eslavos e na Ásia é cor de luto a branca simboliza o estado celeste, o centro espiritual, é relacionado com o ouro (Rosa, 2009, p. 34).

3.2 O BOTO, O MALANDRO DANÇARINO DAS GARFEIRAS E SEU ZÉ PELINTRA COMO ELEMENTOS REPRESENTATIVOS DE UMA CULTURA

Falar sobre qualquer aspecto da cultura brasileira é adentrar em um vasto campo de possibilidades simbólicas da riqueza desse país multirracial com a sua pluralidade cultural. Pois, se observarmos que no campo mítico, como o personagem lendário o Boto vamos nos deparar, com variações nos relatos da oralidade de uma região para outra dentro do imenso território brasileiro. Assim, também, como no aspecto religioso, sobretudo, na religiosidade afro-ameríndios. Analisando o contexto da formação da cultura brasileira por influências do

processo da colonização, e de como essas manifestações chegaram aqui, ou aqui já existentes, como elas se relacionaram e se desenvolveram, passando pelas influências externas da cultura do colonizador ou de outras culturas que aqui chegaram pelo mesmo processo de colonização como a cultura dos escravizados transladados da África, ou as práticas aqui já existentes, como a cultura dos nativos que aqui habitavam, que formou aquilo que o antropólogo Cancline (2008), define na introdução da sua obra como práticas cultura que se relacionaram e geram outras práticas, como sincretismo religioso que associa os santos católicos com as divindades afro-religiosas e da umbanda ou do candomblé . Exercendo uma influência significativa na cultura brasileira, e isso, ao mesmo tempo, acredito, criou outras formas de culto e práticas, e o mesmo é válido para a oralidade dos contos e lendas que habitam no imaginário do povo que torna a cultural brasileira híbrida.

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINE, 2008, p. XIX).

E sendo a cultura na compreensão antropologia interpretativa de Geertz (1926), plural e complexa, uma teia de significados do qual o homem está amarrado, sendo essas teias tecida por ele mesmo na sua compreensão sobre seus elementos interpretativos experimentados onde ele sente, percebe, se orienta, julga orientado por esses símbolos. E, no meu caso específico, a teia a qual tecei pelas minhas relações socioculturais e afetivas no contexto da cultura que estou inserido e das minhas influências, e que agora ressignifico e comunico através da linguagem cênica.

O homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1926, p. 4).

3.3 O BOTO E A PRÁTICA DA DANÇA/RITUAL

A dança ritual do boto faz parte da vasta cultura da Amazônia, bastante difundida pelos autores de livros de contos e lendas e pelos grupos de danças regionais ou folclóricas. A prática consiste em uma dança/ritual assombrada, onde um peixe, conhecido como boto ou golfinho da Amazônia, encanta as donzelas nas noites de lua cheia transformando se em um

belo homem que as seduz. O ritual é representado geralmente com uma dança típica, conhecida, também, da diversidade de ritmos que se pratica na Amazônia chamado de lundu. A dança que tem como instrumento principal um tambor feito de tronco de árvore como coro de animais e as batidas bem acentuado acompanhando por um instrumento de sopro (flauta), com efeitos produzido pelos sons de maracas (sendo as maracas instrumentos de origens indígenas ou de outras origens), que abrindo um parêntese, já denota uma relação híbrida na sua constituição que surge na relação da dança do lundu de matriz de africana, as maracas e da flauta que pode ser tanto de origem indígena, quanto africana e um peixe tipo da Amazônia conhecido como boto.

A dança se desenvolve como um jogo de conquista e sedução, com movimentos circulares que se acentuam nos quadris e jogos de braços e do olhar penetrante. O cavalheiro, sempre vestido de branco, enfatiza num primeiro momento, movimentos com um certo gingado “mariziaco”, com contorções e movimento de braços que enfatizam o nado e o mergulho de um peixe no rio com um olhar assombrado por debaixo de um chapéu de palha, tipo panamá. Depois acentuar os movimentos no quadril, com jogo de braços e giros em torno de si para mostra sua beleza físico e sua virilidade. Depois com um olhar assombrado e penetrante, dando girando em volta da dama (movimentação em círculo conhecida também como “mundiar”, que simboliza a própria ação de assombrar pelo efeito dos movimentos circulares em torno da dama). Ela, sempre vestida com roupas de tecidos, saias longas floridas ou branca e um e blusa com mangas e uma flor no cabelo. No primeiro momento tenta resistir as investidas de sedução do cavalheiro tentando fugir do olhar dele dançando com movimentos e um olhar tímidos, mas sem poder desistir por muito tempo vai sutilmente cedendo aos encantos do rapaz. E muito depois de tentar resistir sucumbe aos próprios desejos e se deixa encantar pelo bailado do rapaz. E respondendo seus apelos vai sutilmente se envolvendo pela dança concentrando os movimentos nos quadris, mexendo de forma circular com muita sensualidade, as mãos segurando a ponta da saia ou na cintura, ora deslizando pelo corpo, ora passando pelos cabelos num processo evolutivo de aceleração da dança motivado motivados pela aceleração das batidas do tambor, até que ele consegue agarra-la pro traz e a envolve nos seus braços. Eles seguem como num movimento único como descreve o poeta Bruno de Meneses em seu poema Alma, ritmo e raça “E os braços se agitam, se afligem batendo, as coxas se apertam se alargam se roçam os pés criam asas voando pousando...”(MENEZES, 1993, p. 218), este poema recitei em uma performance apresentada na feira do livro de 2010, no Centro de Convenções da Amazônia (HANGAR). A dança se desenvolve sempre em movimentos circu-

lares. Ela a envolve cobrindo com sua saia com movimento que enfatizo a maresia até o momento que eles conseguem ficar de frente para ele e a possui simbolicamente quando o rosto dele é cravado entre os seios dela ou na altura do umbigo para finalizar a dança.

Ressaltando que essas descrições são partes das minhas memórias, que era a forma como eu executava a sequência de ações com passos e gestos na época que dançava, que me foi repassado por outros dançarinos mais velhos que praticavam a dança, pela oralidade e pela apreensão da técnica pela observação participante no âmbito dessa prática. Enfatizando que essa sequência coreográfica é muito comum entres os dançarinos dos mais diversos grupos de danças folclóricas, sofrendo poucas variações.

A dança ritual do boto como elemento da cultura cabocla é carregada de simbolismo e de elementos de pertencimento, se analisarmos todos os signos que ela propõe e suas significações, que vão desde os movimentos sugerido pelo corpo e pelos braços que enfatizam o nado e o mergulho de um peixe no rio, passando pelo gingado “mariziaco” ou pela forma que a dama movimentava sua saia longa, que também enfatiza a maresia quando ele a leva para o fundo mar, até o momento que ele a possui cravando seu rosto entre seus seios ou na altura do umbigo dela. Traz também nos movimentos circulares uma forma de organização ancestral na relação do corpo com o espaço em seu lugar de pertencimento.

“As danças circulares estão no amplo círculo de festas no Brasil, nas danças – autos – danças que desenvolve enredos dramáticos que vão notabilizando cidades, lugares, regiões”. (SABINO; LODY, 2011, p, 21).

3.4 O MALANDRO DANÇARINO DAS GAFIEIRAS

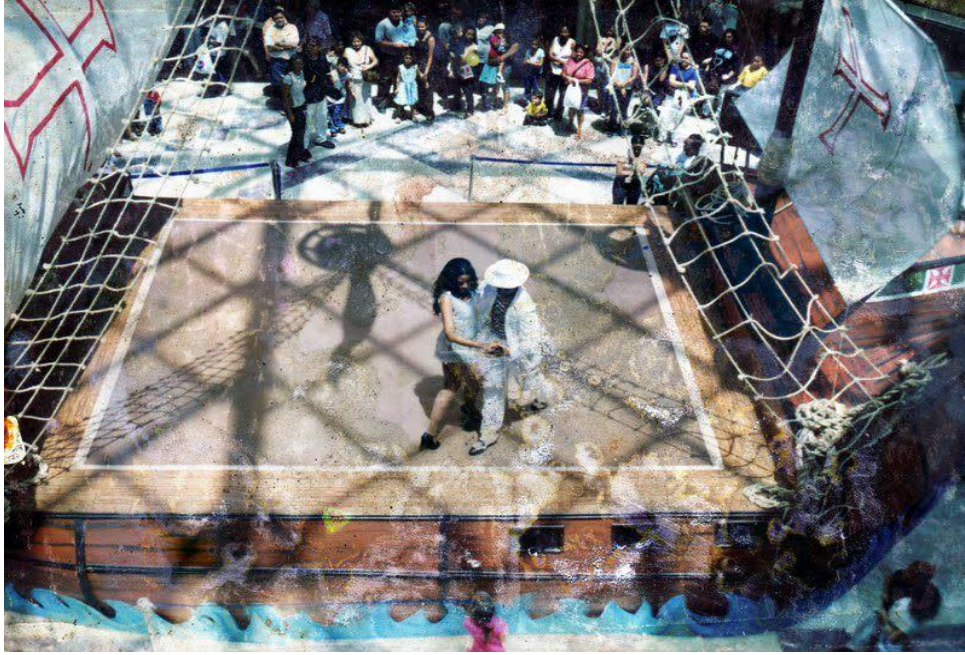
O Malandro - Personagem típico da boemia, que também, é um tipo brasileiro que já foi exaltado nas mais diversas formas de linguagens como: música, teatro, cinema. Mas, que também é associado e associa a pessoas espertas ou de má índole (trapaceiras) e até mesmo a políticos. Mas que historicamente são pessoas de classes menos favorecidas, provenientes do guetos e periferias das grandes cidades. Sempre representados pelos dançarinos, sobretudo, os que reproduzem as danças das gafieiras nos mais diversos espaços boêmios. Em Belém há uma tradição nas casas noturnas dos bairros periféricos onde os merengueiros (dançarino de merengue, ritmo de origem latina) em sua forma peculiar de dançar os ritmos de origem

latinas, que adentraram o estado do Pará através da zona portuária (merengue, cumbia, kalipso e até o popular brega), sempre com sua indumentária branca (blazer, calça e sapato). Esse personagem que é um símbolo da cultura do samba e nos bailes de dança de salão, sobretudo, na cultura enraizada do samba no estado do Rio de Janeiro e em outros estados onde se manifesta a cultura do samba nos guetos e gafieiras.

Um lugar de encontro de músicos e dançarinos de gafieira, geralmente um salão com uma pista de dança, que possui uma orquestra ou grupo de músicos que fazem música com a função de fazer dançar, para a dança de salão. Também se utiliza a denominação “baile de gafieira”. O termo gafieira é também utilizado para referir-se a um estilo, “samba de gafieira” ou “choro de gafieira”, que tem andamento, rítmicas e arranjo próprios para bailarinos. O termo serve ainda para caracterizar o músico e o bailarino: um “músico de gafieira”, um “bailarino de gafieira.” (SPIELMANN, 2008, p. 54).

Como dançarino da prática da dança de salão, onde desenvolvi vários estilos (tango, bolero, salsa e o samba de gafieira e outros), sobretudo, o samba de garfeira que exalta a figura do malandro estiloso e conquistador com seu blazer branco (Imagem 3.1). A dança que se desenvolve a dois e individualmente, quando se explora a prática do samba no pé, que é uma forma do malando mostrar do seu gingado e malemolência. Estilo que explorei bastante como dançarino em várias trabalhos coreográficos e apresentações e em eventos sociais utilizando o blazer branca. Onde mais uma vez reproduzia uma cultura da prática onde estava inserido.

Imagem 3.1 – Samba de garfeira que exalta a figura do malandro estiloso e conquistador com seu blazer branco



Fonte: Arquivo pessoal (2000)

3.5 A ENTIDADE DA UMBANDA SEU ZÉ PELINTRA

O Filho de santo, Seu Zé Pelintra que representa a religiosidade afro-ameríndia que é cultuado sobre duas linhas oposta de religiosidade, segundo o pesquisador Ligiéro (2004), linhas das almas (caboclos pretos velhos) e o ritual do povo de rua (exu e pombas-gírias).

[...] uma ética cristã com propósitos de cura dos males do corpo e proteção espiritual pela invocação tanto dos guias espirituais afro-ameríndios quanto das entidades máximas do catolicismo, incluindo o Espírito Santo, Jesus Cristo, a Virgem Maria e muitos outros santos desse populoso panteão, [...] no outro [...] a chamada moral cristã é deixada de lado permitindo que se dê vazão aos instintos primordiais na procura de soluções para os problemas terrenos oriundos de pequenezas cotidianas (LIGIÉRO, 2004, p. 37-38).

Essa dupla pertença que surgiu, evidentemente, através da fusão de práticas religiosa no processo hibridatório da culturais brasileira citado por Canclaine (2008), que revela uma multiplicidade de práticas e cultos religiosos que fazer parte da cultura brasileira.

A intensificação das migrações, assim como a difusão transcontinental de crenças e rituais no século passado acentuaram as hibridações e, às vezes aumentaram a tolerância com relação a ele, aponto de que em países como Brasil, Cuba, Haiti e Estados Unidos torne-se frequente a dupla ou tripla pertença religiosa ; por exemplo, ser católico e participar também de culto afro-americano ou de uma cerimônia *new age*. (CANCLINE, 2008, p. XXVIII)

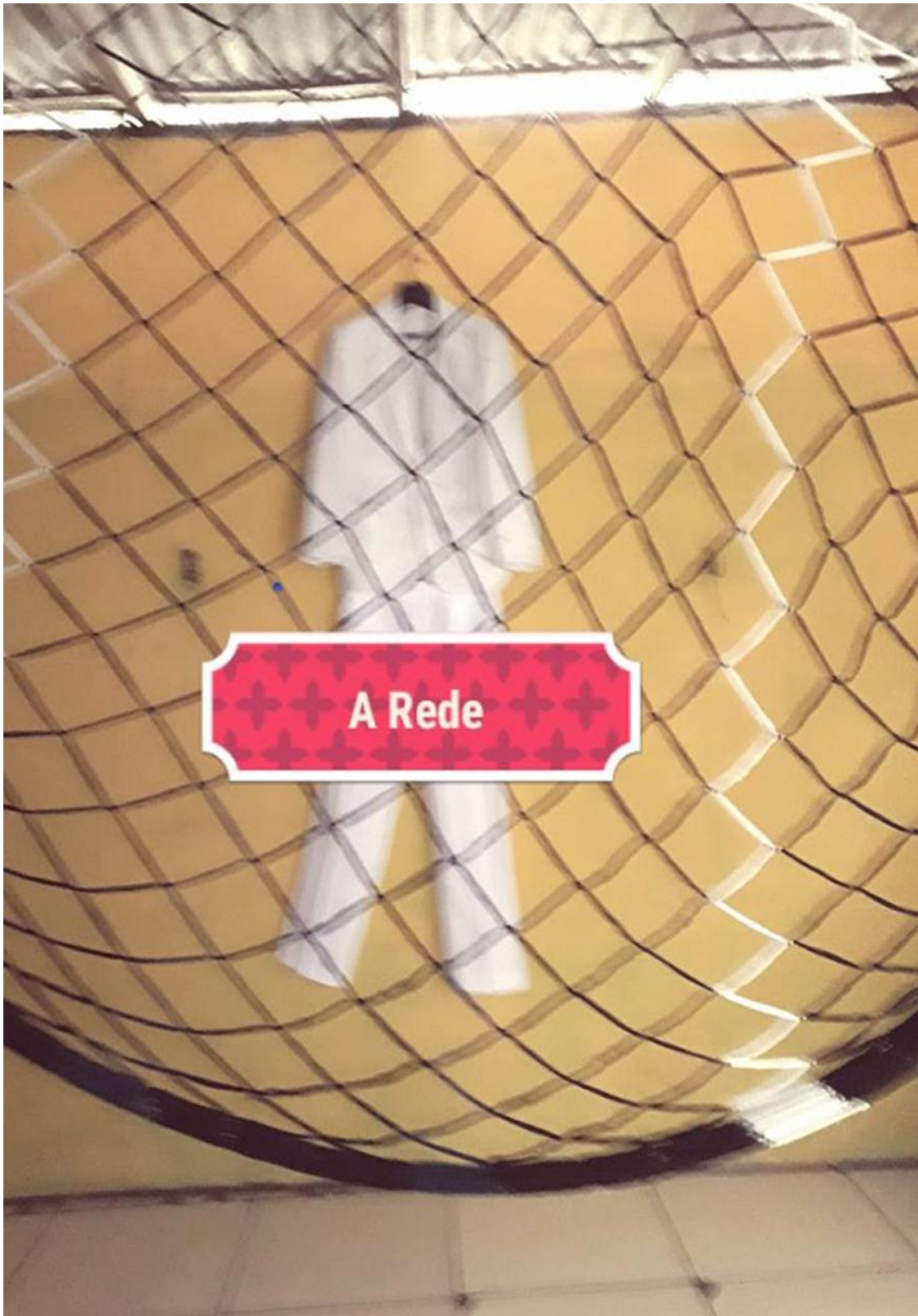
Minha relação com essas práticas religiosas, como já citei no primeiro capítulo, se deram a partir do ano de 1985, quando mudei para a capital Belém do Pará, através da família

da dona Juana, morando no bairro do Jurunas. O personagem do Seu Zé Pelintra que é inspirado no seu Raimundo, nosso vizinho, que também conheci no bairro do Jurunas que incorporava a entidade. E em toda uma vivência absorvida nos grupos onde fui inserido e me relacionei com essas práticas. Esses elementos vivenciados enquanto fenômenos culturais que induzem a performance, e que estão entrelaçados por lastros de memórias afetivas que são descritos em vários momentos dos relatos que denotam o ser no contexto de sua cultura. No primeiro momento sem questioná-las, simplesmente como um ser vivente que a reproduz das mais diferentes formas por estar impregnado dela. Seja no “eu” coletivo das manifestações como a prática da dança do boto, ou nas práticas religiosas da umbanda, ou quando se reproduz a figura do malandro dançando. Ou mesmo nos atos corriqueiros do cotidiano, como comer, falar, se vestir e em outras ações reformada do dia-dia.

No meu caso específico, por ser um homem envolvido com prática da representação cênica, me proponho a restaurar comportamentos vivenciados da minha trajetória de vida como artista e como um ser vivente de uma cultura no âmbito de cada prática que me envolvi. E que agora, recombinação de pedaços desses comportamentos que se constitui na performance “As Vestes Brancas”, enquanto performance, e enquanto comportamento restaurando, segundo aponta Schechner (2003, p. 34): “todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos.”

Esses pedaços de comportamento como elementos vivenciados que reproduzir enquanto um ser vivente de uma cultura diversa e como artista, por estar amarrado a uma “teia” de significados, que me influenciaram e formaram enquanto indivíduo e enquanto artista. E que agora, reorganizo e comunico através da linguagem simbólica. Propondo um entrelaçamento de signos interpretativos, sintetizada numa performance como um discurso humano, segundo aponta Geertz (1926, p. 10) “o objetivo da antropologia e o alargamento do universo e do discurso humano”.

4 O POEMA “A REDE” COMO ELEMENTO SINTETIZADOR E COMO PARTE DA PRÓPRIA HISTÓRIA DE VIDA



Esse exercício de memória, de poder relembrar, reeditar e associar, modificar e comunicar elementos vivenciados, também se vale da rima como recurso criativo e sintetizador e de memória que desenvolvi enquanto artistas – A poesia, ou mais precisamente - A rima, que era como denominava por influência do movimento Hip-hop em Belém, que me envolvi durante minha fase de estudante secundarista.

Nesse contexto, memória-imaginação incluídas no processo criativo se tornam indissociáveis. Se a comunicação da obra se dá como intercâmbio, como participação, participação e comunicação dependem da memória. Lembrar para esquecer. Lembrar para compreender. Lembrar para modificar. Lembrar para compartilhar. Lembrar para confirmar. O elemento comum na confirmação, mesmo no recordar, traz um componente de unicidade e de criatividade (RANGEL, 2008, p. 2).

Essa habilidade que desenvolvi enquanto linguagem poética, e que, também, é parte das minhas memórias e estar disposto na cena como fragmentos de alguns poema que escrevi, e no próprio poema “A Rede”, que escrevi pra sintetiza a performace, que revela uma multiplicidade de linguagens que é a cena enquanto performance e a própria natureza humana na constituição do ser, segundo aponta Santaella (2005, p.10): “somos uma espécie animal tão complexo e plurais como são complexas as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é seres de linguagens”.

“A Rede”

Eu estava em uma rede, numa rede a me embalar
 Eu estava numa rede, numa rede a observar
 Um blazer branco em um cabide,
 Um blazer branco a me olhar
 Eu estava numa rede de pensamentos a embalar
 Pelo branco do vazio de uma mente a vagar
 A vagar por uma rede de lembranças a avivar
 Lembranças de uma dança, de um corpo, de um gingar
 Lembrança de batuque, de uma crença, de um rezar
 Lembranças de uma vida, de pessoas, de lugar
 Eu estava em uma rede, numa rede me enxergar!
 Que eu estou numa rede de tantas coisas a suscitar.
 Relações, comportamentos, de costumes, de um expressar
 Que eu estou numa rede, numa rede a me olhar
 Pelo branco de um blazer,
 De um blazer branco a me embalar.
 (Flavio Negrão, 2004)

O que pude vislumbra a partir das minhas memórias ao observa aquela indumentária branca, foram além das lembranças das apresentações com aquele blazer branco. Pois me veio à tona um turbilhão de imagens, sensações, sentimentos e emoções; das pessoas com que me

relacionei e de toda uma ambientação dos lugares por onde andei. Lembranças que me fizeram refletir a respeito de quem sou, de onde vim e como essas lembranças me constitui como um ser vivente de uma cultura e como um artista, restaurando comportamento através dessas memórias em outros tempos e “estados psicológicos” como no próprio poema “A rede que sintetiza uma história de vida”, ou poema “O Pesar é o pensamento” que escrevi em 2002, que me ajudou a abstrair um episódio traumático da minha infância, e que como parte dessas memória está disposto como fragmento na performance quando me proponho a conta a minha história, segundo aponta Schechner (2003, p. 34) “um comportamento pode ser restaurado a partir de “mim mesmo” em outro tempo ou estado psicológico – por exemplo, contando uma história ou encenado para amigos detalhe de um acontecimento traumático ou comemorativo”.

Porque essas memórias não estão atreladas unicamente a prática da dança/ritual do boto, ou da dança de salão ou nem mesmo aos momentos que interpretei a entidade da umbanda seu Zé Pelintra. Por que tanto uma, quanto as outras são partes dessas memórias. Que por sua vez está atrelada todo um imaginário coletivo que o cerca, que vão além da dança, ou de uma religiosidade, ou de um tipo social. E, que estão nos hábitos cotidianos como; falar, andar, comer, se vestir. Estão nos causos e lendas e outras manifestações que habitam no imaginário coletivo que são transmitidos pela oralidade e outras formas linguagens por gerações. E, essas memórias, ainda que sejam pessoais, trazem uma dimensão coletiva, segundo aponta Barros:

.... havia uma dimensão social tanto na Memória Individual como na Memória Coletiva. Isso porque mesmo o indivíduo que se empenha em reconstituir e reorganizar suas lembranças irá inevitavelmente recorrer às lembranças de outros, e não apenas olhar para dentro de si mesmo em conexão com um processo meramente fisiológico de reviver mentalmente fatos já vivenciados. (Barros, 2009, p. 44).

E como num processo de regressão, onde uma imagem leva a outra, reavivando particularidades do âmbito dessas memórias, do que se refere ao lugar dessas lembranças. Porque pensar na prática do boto que reproduzir dançando e usando a indumentária branca, que é um símbolo de pertencimento desse lugar, que é a cultura cabocla. E, que também, é um símbolo da umbanda e do candomblé como está para a malandragem. E dependendo de onde se olha, e de quem olha, com suas referências pessoais se identifica, como no meu caso que vivenciei a prática da dança do boto no âmbito de uma cultura, assim, também como outros elementos que me remete direto e esse lugar como: comportamento, hábitos, formas de expressão e tudo que se refere a ele, como as festividades religiosas onde nos apresentávamos, as pessoas quem

me relacionei, as amizades, as minhas namoradas e dançarinas com que me apresentava dançando o boto, ou o samba de garfeira, pessoas como o Mestre Setenta, onde como brincante do arraial, além de dançar, experimentei a tocar. Além, é claro, de lembra de algo que ele sempre dizia “que deveríamos preservar a cultura popular”.

Lembrei das ocasiões que era convidado por alunos de escola públicas para apresentar a dança do boto e outras danças no dia do folclore ou durante o mês de junho, lembrei de quando dancei quadrilha que, também, por várias ocasiões explorei dança/ritual como parte das sequencia coreográficas, lembrei dos meus amigos quadrilheiro, coreografo. E indo mais além, as minhas vivencias é na adolescência, na cidade de Igarapé Miri, onde nasci, na escola, através da minha professora de educação física na 3ª série do antigo primário, quando dancei lundu na escola, as lembranças dos causos que ouvia no rio Jarembú que fazem parte do imaginário coletivo do homem amazônico. Assim, também, quando me veio à mente a Dona Juana e sua religiosidade da umbanda com sua cabocla jurema, as festa para as entidades que a família dela cultuava, as comidas as bebidas, o ritual de possessão, o seu Raimundo, nosso vizinho que era um excelente dançarino e um conquistador de belas mulheres com seus trajes brancos nos dias de sextas-feiras, quando incorporava a entidade do Seu Zé Pelintra, bebia e dava conselhos, que me inspirou a fazer uma cena para o teste de elenco da companhia de teatro da Fundação Tranqueado Neves no ano de 2003, que mesmo sendo taxado de malandro, aproveitador por algumas pessoas que acreditavam que tudo aquilo não passava de um pretexto pra tomar cerveja as custas dos outros, mas que inda assim, inspirava respeito e sabedoria de toda uma religiosidade, que até então, era distende de mim, mesmo sendo um homem negro porque venho de uma família muito católica. Lembrei desse malandro que já havia ouvido falar nas músicas de Chico Buarque, no filme A Opera do Malandro dirigido por Ruy Guerra (1985), ou de um tal malandro político que engana seus eleitores, ou eu mesmo, influenciado por toda esse vivencia me sentia o próprio, quando chegava nas festas e chamava a atenção com o meu bailado no intuito de me exhibir e mostrar toda a minha versatilidade dançando e conquistar as mais belas mulheres. Porque sempre foi dito que os bons dançarinos sempre conquistas as mais bonitas e formosas mulheres. Pois quando aprendi a dançar o samba de garfeira, por várias ocasiões me apresentei vestido do personagem, não só dançando samba, mas também outros estilos como merengue e outros ritmos que tocam nas gafieiras. Porquê da mesma forma como o branco a esta para a umbanda ou candomblé, ele está para o malandro na mesma relação de pertencimento como um símbolo plural.

Todos esses elementos guardados, que simbolicamente são aprimorados e transmutados em outro, no caso, na performance *As Vestes Brancas*, que entre tantas funções, também é usado como diversão, por ser entretenimento proposto para um grupo específico com conhecimento da prática, segundo aponta Schechner (2003, p. 35) “o comportamento restaurado pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado” e ainda “Comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimentos para tanto”.

Mas como citei anteriormente, esse processo compreendido e comunicado sobre o olhar da performance, vai além da do contexto da cena. Porque revela a consciente crítica do ser sobre si inserido num contexto sociocultural em todas as suas formas de processo.

“Tornar consciente do comportamento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre o palco”. (SCHECHNER, 2003, p. 35).

4.1 A PERFORMANCE

Agora, sobre um outro nível de compreensão, a compreensão da linguagem simbólica, representativa de uma história de vida, ou de uma cultura proposta através da linguagem da performance como um evento definido por um contexto de vivências e influências, apresentados sobre vários signos e marcados pelo uso de convenções, tradições que se dá, tanto pelo evento em si, enquanto um evento que envolve práticas distintas como: teatro, dança, música e poesia e tradições religiosas e míticas de uma cultura diversa, Schechner (2003, p. 34) aponta que “um comportamento pode ser restaurado em ações marcadas por convenções estéticas, como em teatro, dança e música”.

Esses elementos, como elementos de uma cultura diversa (o Boto, o Malandro, o Zé Pelintra e o blazer branco) são resignificandos na ação performática em seus e vários objetos. Porque o objeto *As Vestes Brancas*, enquanto performance é investigado na relação dos seus objetos e seres, demonstrando como eles se relaciona no corpo do ator enquanto práticas vivenciadas e restauradas. E como esse corpo com os seus objetos e seres se relaciona com outros

objetos e seres que compõem a performance (iluminação, sonoplastia, cenário e outros elementos) e o que esses objetos e seres fazem.

O “ser” performance é um conceito que se refere a eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, conversão, uso e tradição. No entanto qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado “como se fosse” performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. (SCHECHNER, 2003, p. 25).

E sendo *As Vestes Brancas* como um ato performático, que estar no nível ou no campo das artes, do teatro, da dança, e que também aborda aspectos ritualísticos de uma religiosidade, da vida cotidiana e coletiva ou de uma cultura, porque segundo aponta Schechner, (2003, p. 30) “é impossível tomar um objeto para estudo, sem partir da própria origem da cultural do observador”.

Sublinhado numa ação exibida ao extremo para aqueles que assistem enquanto um evento. “Na arte o performer é aquele que atua no show, num espetáculo teatral, na dança, música. Na vida cotidiana a performance é se exhibir ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que assistem (SCHECHNER, 2003, p. 25).

A performance tem como elemento indutor o blazer branco. Que por sua vez aponta para os três elementos da diversidade cultural brasileira vivenciado enquanto personagens (o Boto, o Malando e o Zé Pelintra) que tem como elemento sintetizador o poema *a Rede*. que é uma síntese da performance *as Vestes Brancas*, e ao mesmo tempo, representa uma fase da própria história de vida como forma de expressão e linguagem disposto como fragmentos das memórias na performance.

E como num jogo de transcrição das lembranças vivenciadas para o poema, é do poemas para performance, numa convenção semiótica de signos (elementos vivenciados) numa representação simbólica dessas memórias, expressada através do corpo, da dança, da música e da poesia e de outros elementos que compõem a performance como fenômeno de produção de sentido, segundo aponta Santaella (2005, p. 13) “ a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”.

Numa ação afirmativa do performance, que intervém no tempo e no espaço para afirmar identidade, do ser que se constitui pelas suas influências, pelas suas vivências experimentais e absorvidas pelo corpo, no âmbito de uma cultura e de sua vida e como um artista,

reveladas pelo corpo que exprime sensações, emoções, sentimentos remodelados pela práticas das ações, segundo aponta Schechner (2003, p. 27) “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias”.

4.2 O PROCESSO CRIATIVO NA RELAÇÃO DO CORPO COM A DANÇA E O ESPAÇO - ROTEIRO DE AÇÕES O ATO DE FAZER E MOSTRAR SE FAZENDO

Um homem seminu, em pé, de pernas entreabertas, envolvido por uma rede de emba-lo, tipo arrastão, com as mãos entrelaçadas pelas tramas da rede, observando um blazer branco à sua frente pendurado em um cabide, sob uma iluminação à meia luz, ao som de ruídos de escapular (ese). A sua cabeça se movimenta lentamente de um lado e para o outro com um olhar vago. O som do ruído vai diminuindo, dando espaço ao som de zumbido (neste primeiro momento, os elementos dispostos na cena representam fragmentos do poema, como a rede, que tem dupla função. Porque ao mesmo tempo que é o cenário, onde tudo acontece, representa de forma simbólica as tramas da própria vida com suas memórias das relações sociais, culturais e afetivas; O som de ruído da escápola {ese} e a cabeça se movimentando de um lado para o outro, sugere a imagem da rede balançando, que representa ao mesmo tempo inquietação da mente e do pensamento humano ao lembrar, associar fatos, reconstruir e desconstruir elementos vivenciados). Ele, lentamente, vai se desprendendo da rede e caminha lentamente até o blazer, coloca a indumentária solenemente - blazer, calça, sapato e chapéu panamá. (O blazer que representa o elemento de ligação entre os três personagens vivenciado pelo ator/dançarino, em fases distintas da sua trajetória de vida enquanto artista em contextos diferentes [O Boto o Malandro e o Zé Pelintra] e, que, ao mesmo tempo é um símbolo de pertencimento, que está tanto para a prática do boto, como para a prática da umbanda. E, que é um símbolo como vestimenta dos malandros. Sendo esses personagens elementos que representam a diversidade cultural brasileira, nos âmbitos da religiosidade afro-ameríndios, no aspecto mítico prática da dança/ritual do boto, e no aspecto social do homem marginalizado, e no caso, do malandro dançarino.). Enquanto ele se veste, ouvem-se sussurros e vozes distantes com ecos, pronunciando pequenas frases como:- filho, cuidado com a cobra grande!... - Já vai virar Matinta! - Eita! Como o caboclo tá prozista..., - Preto do cabelo de palha de aço, gargalhadas, som de barulho de maresia batendo as margens do rio, barulho de motor de canoa na-

vegando pelo rio. Ele ao mesmo tempo que se veste interagem com as frases até ficar totalmente vestido. (As frases proferidas são fragmentos das memórias da infância, que se referem diretamente a tempos mais remotos da própria história de vida). Entra o som de batidas de tambor, ele começa a movimentar o corpo de forma lenta e gradativa, o ritmo vai variando entre batidas de lundu, batucadas com som pandeiro e som de cuíca. Ele vai alternando o ritmo dos movimentos do corpo, com jogos de braços e pernas, fazendo variações de acordo com os ritmos que se misturam e se acentuam em determinados momentos, num processo evolutivo, com inserções de batidas eletrônicas. (As batidas do tambor, que é um instrumento que remete a uma ancestralidade e que tem a função de ativar as memórias corporais juntamente com as variações de ritmos propostos na cena e vivenciadas pelo ator na sua trajetória de vida transitado por práticas distintas, como a dança no ritual de sedução do boto, o gingado do malandro sambista, que peculiar à entidade da umbanda Seu Zé Pelintra, que é conhecido por ser um exímio dançarino, capoeira. E, também, traz à tona, outras técnicas absorvidas pelo corpo de outras práticas também vivenciadas, como o dançar da quadrilheira, a dança do lundu, o bailado do mestre-sala, do carimbó, o Beeking dance que, apesar de alguns não serem enfatizados pelo tema, constituem um repertório de técnicas absorvidas pelas interações com as práticas culturais distintas vivenciadas pelo mesmo, que se constituem de forma híbridas na ação do próprio corpo e são reveladas organicamente pelas ações físicas, sem pensar nessas ações enquanto suas técnicas, e sim, simplesmente deixar o movimento fluir.

É importante ressaltar, que o hibridismo cultural compreendido e proposto segundo Cancline (2008), que se constituíram pelas relações socioculturais das práticas discretas durante o processo histórico da formação do povo brasileiro. Agora é resignificado simbolicamente no corpo do ator pelas interações sociais e artísticas vivências, experimentadas e absorvidas pelo corpo transitando por essas práticas (Cancline, 2008, p. XIX). E que essas interações também constituem um bases pré expressiva segundo a antropologia teatral. Partindo da compreensão de um olhar antropológico da minha trajetória de vida, busco compreender, não apenas minhas relações socioculturais. Mas, também, o bíos cênicos, como acredita Barba que cada ator/bailarino possua. Numa ação extra cotidiana caracteriza pelo esforço máximo e de ações mínimas (princípios que retornam pg-31) da respiração, concentração, gestos e passos característico de cada dança ou personagem enfatizado que são enfocados na ação interpretativa de forma livre, artesanal, como compreende Eugênio Barba sobre o ator do polo sul (cap. 3), sem pensar numa técnicas amarradas a uma tradição. E sim deixando os movimentos fluir, evocando os registros corporais e ressaltando a técnica de cada dança. Esse comportamento

pré-expressivo agora pode ser resignificado nas tradições coletivas na prática da dança do boto, do merengueiro, do sambista, do quadrilheiro e de todas as técnicas que emana de um corpo experimentado.

o conceito de pré-expressividade, a ponto de tornar-se a teoria, proposição ou princípio definidor do que Barba denominou como “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base de diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas” (ICLE, 2002, p.23).

O corpo acompanha as evoluções das batidas até atingir a exaustão, (como num ritual de possessão, onde um médio incorpora uma entidade, sendo que no caso, a pretensão é ativar os registros corporais, as memórias, a forma de como se dança cada estilo ou prática vivenciada, com movimentos que fluem de acordo com a ativação desses registros corporais que trazem de cada prática ou estilo movimentos ou forma de dançar para compor uma nova dança, agora multifacetada, até chegar ao clímax.

Essa nova dança que invoca uma organicidade que se reorganiza a cada mudança de ritmo e se apronta num processo co-evolutivo pela troca de ambiente. (no caso, é proposto pela música). “O corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente”. (GREINER, 2012, p.130).

Silva (2008, p.1) partindo da compreensão do corpo como sistema define que “um corpo como sistema, que se reelabora continuamente na medida em que processos afetivos, cognitivos e motores se atualizam”.

Na compreensão do corpo e da dança busca-se um corpo simbólico, representativo de uma cultura e de conhecimentos vivenciados, que expresse suas memórias afetivas e artísticas que fale de lugar, pessoas, sentimentos, religiosidade. Pois na dança busca-se de forma lúdica. Ainda que com movimentos estilizados, tragam de forma alusiva práticas vivenciadas pelo corpo e suas relações socioculturais. Segundo Sabino e Lody há um profundo diálogo entre o corpo e a dança carregado de simbologia e conhecimento de uma cultura.

O corpo é um espaço socialmente informado, que assume repertórios de movimentos e se define como um lugar de produção e conhecimentos. A dança é uma realização social, uma ação pensada, refletida, elaborada tática e estrategicamente, abrangendo uma intenção de caráter artístico, religioso, lúdico, entre outros. (SABINO; LODY, 2011, p. 16).

E depois, retomando lentamente a serenidade com o corpo exaurido, ele vai retirando a roupa, e de forma ofegante, como numa oração, vai proferindo frases como: pessoas, corpo, gingar; batuque, crença, rezar para exaltar versos do poema e apropria rima, que reme-

te a outra fase da sua trajetória de vida e suas memórias afetivas. Sobretudo, a possibilidade de reconstruir e desconstruir seus elementos culturais e de suas memórias de uma forma poética, simbólica e sintetizada. E, para concluir ação, após se despir, volta a se entrelaçar com a rede. (volta o som dos ruídos de escapola), a luz vai se fechando para finalizar a cena.

Cumprindo assim as principais funções da performance como: entreter; fazer alguma coisa que é bela (as duas primeiras funções se complementam por se tratar de um evento cênico e com sua plasticidade e por ser uma forma de entretenimento); marcar ou mudar identidade (marcar a identidade é ser se auto afirmar, tendo a consciência da sua constituição em quanto indivíduo, valorizando suas raízes enquanto um artista); fazer e estimular uma comunidade (em relação a terceira função o propósito é a valorização, tanto do ser em seu contexto social, como a valorização de uma cultura ou comunidade); curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado ou o demoníaco (e a possibilidade de reverenciar entidade do universo religioso, mítico e do imaginário coletivo através da performance), para Schechner (2003, p. 45) ao longo do tempo e em diferentes culturas têm havido várias propostas, sendo uma das mais inclusivas a do sábio indiano Baharata Muni (século II A.C.), que sentiu que a performance é um importante repositório de conhecimento e um veículo poderoso para a expressão das emoções.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo para tanto, que As Vestes Brancas como objeto do TCC é o grande legado de um processo de auto compressão do ser, através das suas reflexões. Sendo As Vestes Brancas, uma representação simbólica de elementos vivenciados, o legado de toda uma trajetória de vida enquanto artista ou simplesmente como ser vivente de uma cultura. Onde o ser, através das suas reflexões, tem a clara evidência da sua condição sociocultural. E, exercitando sua consciência crítica sobre si, e sobre essa condição, e de tudo que lhe influencia enquanto um ser pensante, e na sua condição de artista. Propondo essas reflexões embasado no que dizem alguns teóricos que discutem o significado de cultura e as relações do ser com suas memórias, da performance como elemento simbólico e como comportamento restaurado, por toda uma trajetória de vida sintetizada numa interspersão cênica.

Parto das memórias da minha trajetória de vida, não porque entenda que a minha vida seja algo de excepcional, e sim, talvez, pela excepcionalidade que seja a própria vida. Também enxergo através de mim e da minha trajetória, artistas anônimos, ou simplesmente pessoas que se relacionam com práticas culturais distintas como: teatro, dança, música, poesia, cultura popular (como grupos de danças regionais ou dramáticas, práticas carnavalesca, quadrilheiros e outros) que vivenciam reproduzindo essas práticas no âmbito de uma cultura, contribuindo para a manutenção de práticas tradicionais, ou de movimentos contemporâneos, que inseri no âmbito de suas comunidades práticas ou formas modernas de expressões. No meu caso específico, quando me relacionei com algumas dessas práticas no âmbito da cultura cabocla, onde estou inserido, e das minhas relações sociais com práticas diversas, que me faz um ser único, e que expressa através de mim, uma dimensão do comportamento e da memória coletiva por esta inserido e reproduzir minha cultura, segundo Barros (2009) a Memória Coletiva tem-se um novo campo de significações está se refere não apenas ao processo de registro de acontecimentos pela experiência humana, como também à construção de referenciais sobre o passado e sobre o presente de diferentes grupos sociais e sob a perspectiva de diferentes grupos sociais, ancorados nas tradições e intimamente associados a mudanças culturais. Ele também acredita que a Memória tem se redesenhado no quadro das preocupações contemporâneas como uma de suas principais temáticas.

Propondo a performance como uma ação política, afirmativa, por que mesmo vivendo num país de cultura diversa o preconceito institucionalizado é muito presente nos mais

diversos espaços, inclusive no meio cênico, onde percebo, muitas vezes, que o ator de práticas culturais populares têm menos valor do que o ator da prática teatral compreendida por uma visão eurocêntrica, propondo sempre um olhar de cima para baixo sobre as práticas populares.

O que busco ressaltar é a valorização do ser na sua constituição, e no meu caso específico, como me constituir enquanto artista e as minhas influências. Falo através de mim de muitos artistas da cultura popular, que na maioria das vezes, não se veem como artista, talvez por conta dessa visão preconceituosa que não dá o devido valor a esses artistas. É até mesmo daquele artista que nega sua identidade e tenta camuflar suas origens valorizando uma visão eurocêntrica.

Busco a valorização do ser enfatizando os elementos que compõe a performance como: o boto, elemento simbólico representativo da cultura cabocla, do homem amazônico, a entidade da umbanda seu Zé Pelintra com sua dupla pertença religiosa afro-ameríndia, e o malandro dançarino das gafieiras como elementos social marginalizado. Percebendo esses elementos como elementos que constitui homem como ser cultural, e no meu caso, como um artista. Porque enxergo esses elementos propostos através do conceito de cultura semiótica como símbolos representativos dessa cultura, onde amarrado a essa teia de significado ajo e me orientei, segundo propõe Geertz (1926).

Enxergo no sentido mais macro, na formação do povo brasileiro, o que propõe Cancian (2008) quando ele diz que a partir da relação de práticas culturais discretas, que se relacionaram a partir de vários processos e geraram outras práticas. E esse processo constituíram a cultura brasileira de forma híbrida, expressada no corpo, na dança, na culinária, na religiosidade, no imaginário, agropecuária e nas mais variadas formas de expressão do povo brasileiro. Acredito que esse hibridismo, está disposto na performance nos seus vários elementos entrelaçados e ressignificados no corpo do ator-dançarino pelas suas interações vivenciadas na prática das artes cênicas (teatro e dança) e por estar inserido no âmbito de uma cultura, e nos vários elementos simbólicos como a dança e a música e a poesia. Porque quando proponho trazer a prática da dança do boto, ou prática do samba na dança do malandro ou na ação de representar a entidade da Umbanda, Seu Zé Pelintra, por mais que eu possa separar as atuações, tudo está contido num só corpo. O corpo do ator por absorver as técnicas das danças a da ação dos personagens quando se relacionou com essas práticas.

Enxergo no sentido biológico a relação do ser na troca do corpo com o ambiente, “um corpo como sistema, que se reelabora continuamente na medida em que os processos afetivos, cognitivos e motores se atualizam” (GRENNER, 2007 apud SILVA, 2009, p. 1).

Enxergo os princípios propostos por Schechner (2003) sobre comportamento restaurado na ação simbólica do corpo restaurando a prática da dança/ritual do boto, do gingado do malandro ou na religiosidade da entidade da umbanda, tanto no aspecto que ressaltar elementos de uma cultura diversa, tanto no aspecto pessoal da constituição do ator-dançarino enquanto artista, re combinando pedaços de comportamentos restaurados pelas práticas vivenciadas e experimentadas e absorvida pelo corpo ao longo de sua trajetória de vida reproduzindo elementos da sua cultura. Onde o cotidiano e o extra cotidiano, a vida comum e artística se confunde na ação performada no tempo e no espaço.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BARROS, J. D. (Jan-Jul de 2009). História e memória – uma relação na confluência entre tempo e espaço. *MOUSEION*, 3(5), pp. 35 - 67.

CANCLINI, N. G. (2008). *Culturas Híbridas*. (4 ed.). São Paulo: Ed. da Antiga Reitoria - Cidade Universitária.

GEERTZ, C. (1926). *A interpretação das culturas*. – 1ª ed., Reimpresso. - Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2008. 323p.

GREINER, C. (2012). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Ed. ANNABLUME. Imprensa da Universidade de Coimbra.

ICLE, G. (2002). *Teatro e construção de conhecimento*. 1ª ed., FUNDARTE/Montenegro-RS: Ed. Mercado Pago. 188p.

LIGIÉRO, Z. (2004). *Malandro divino*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

MENEZES, B. (1993). *Obras completas de Bruno de Menezes*. Conteúdo: V. 1. Obras poéticas. Secretaria de Estado da Cultura - Belém – Pará.

RANGEL, S. L. (2008). Perguntas-Passaporte: mão dupla nas fronteiras da criação. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Territórios e Fronteiras. Memória ABRACE / Congresso – UFMG. Belo Horizonte: 7 Letras.

ROSA, M. C. A (2009). *Dicionário de Símbolos: o alfabeto da linguagem interior*. São Paulo, Ed. Escala.

SABINO, J., LODY, R. (2011). *Danças de matriz africana: Antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 192p.

SANTAELLA, L. (2005). *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense.

SCHECHNER, R. (2003). O que é performace? O Percevejo: estudos da performace. *Revista de teatro, crítica e estética*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, nº 12, p. 25-50.

SILVA, K. F. (2008). Uma compreensão sobre o corpo no teatro pós-dramático: o corpo híbrido. *Cadernos do LINCC-Linguagens da Cena Contemporânea*, v.2, n.2. p. 1-10. Disponível em:

<<https://www.incubadora.ufrn.br/index.php/index/search/search?simpleQuery=Keila+Fonseca+e+Silva&searchField=authors>>. Acesso em: 20 de nov. de 2018.

SPIELMANN, D. (2008). “Tarde de chuva”: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70. 225 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YIZiUFdgmMA>>. Acesso em: 19 de nov. de 2018.